# SZTUKI PIĘKNE

ROCZNIK TRZECI

SZTUKI PIĘKNE

Rocznik trzeci

ROCZNIK III. Nr. 1 PAŹDZIERNIK 1926

# SZTUKI PIĘKNE

1926

1927

# SZTUKI PIĘKNE

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

wychodzi 15-go każdego miesiąca.



III-GI ROCZNIK NR. 1

1) XV Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji . . . . . MIECZYSŁAW TRETER

2) Kronika artystyczna

*26 reprodukcyj w tekście i 1 rotograwjura z obrazu Apolonjusza Kędzierskiego: „Chłopi Polescy".*

| | | |
|---|---|---|
| Oddzielny numer „Sztuk Pięknych" . . | zł. | 5·— |
| z przesyłką . | „ | 5·20 |
| Prenumerata kwartalna bez przesyłki . | „ | 13·50 |
| z przesyłką . | „ | 14·— |
| Prenumerata półroczna bez przesyłki . | „ | 27·— |
| z przesyłką . | „ | 28·— |
| Prenumerata roczna bez przesyłki . . | „ | 54·— |
| z przesyłką . | „ | 56·— |

Zagraniczna prenumerata półroczna . . 28 fr. szwajc.
Zagraniczna prenumerata roczna . . . 56 fr. szwajc.

Konto P. K. O. Nr. 401.111 Kraków

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

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



DRUKARNIA NARODOWA, KRAKÓW WOLSKA 19

# SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

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

# TREŚĆ III-GO ROCZNIKA SZTUK PIĘKNYCH

## ROZPRAWY I ARTYKUŁY


Str.

Mieczysław Treter
XV Międzynarodowa wystawa Sztuki w Wenecji . . . . . 1
Wacław Husarski
Louis Dawid . . . . . 41
Mieczysław Treter
Kazimierz Sichulski . . . . . 59
Alfred Lauterbach
Swięty Franciszek z Assyżu i jego wpływ na sztukę . . . . . 71
Władysław Kozicki
Stefan Filipkiewicz . . . . . 85
* * *
Konkurs na projekt pomnika A. Mickiewicza w Wilnie . . . . . 98
Marjan Paszkiewicz
Diego Velazquez (fragment) . . . 106
R. St. Ryszard
Porcelana używana w Polsce . . 125, 165
M. R.
Sztuki plastyczne w r. 1926 . . . 141
Mieczysław Treter
Salon doroczny w Warszawie . . . 146
Władysław Kozicki
Konkurs na pomnik Juljusza Słowackiego we Lwowie . . . . . 187
Marjan Morelowski
Sztuka w Rosji współczesnej . . . 205

Str.

Tadeusz Szydłowski
Architektoniczny palimpset jędrzejowski . 229
Mieczysław Wallis
Wacław Wąsowicz . . . . . 245
Stefanja Zahorska
O los polskiego impresjonizmu (w związku z wystawą Tow. art. pol. »Sztuka« w Warszawie) . . . . . 258
Franciszek Klein
Teodor Axentowicz . . . . . 285
Mieczysław Treter
Stanisław Witkiewicz i jego artystyczna działalność . . . . . 305
Jerzy Remer
Madonna Warowni Wileńskiej (obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej) . . . . . 325
Jan Kleczyński
Michał Boruciński . . . . . 341
Zygmunt Batowski
Obraz Siemiradzkiego w Bibljotece uniwersyteckiej w Warszawie . . . . . 349
Władysław Kozicki
Józef Mehoffer . . . . . 365
Przecław Smolik
Xawery Dunikowski . . . . . 429


## KRONIKA ARTYSTYCZNA


Str.: 33–40, 75–84, 116–124, 155–164, 192–204, 234–244, 271–284, 315–324, 353–364, 412–427, 453–468


## KSIĄŻKI I CZASOPISMA


Str.: 38, 81, 121, 163, 204, 242, 283, 322, 364


## VARIA


Str.: 40, 83, 164, 243, 247

# SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKŚCIE


Str.

Anenkow I.
Portret W. Polonskij'a . 221
Archipow A. I.
Baba . . . . . 211
Augustynowiczówna W.
Portret . . . . . 238
Axentowicz Teodor
Pastel . . . . . 259
Rysunek kredkowy na okładkę do tygodnika »Życie« . 285
Boulevard des Capucines w Paryżu . . . . . 286
Portret p. Marji Epsteinowej 287
Gęsiarka . . . . . 288
Zima w Małopolsce . . 289
Łzy . . . . . 291
Portret Wł. ks. Czartoryskiego . . . . . 293
Uroczystość Jordana na Rusi 294
Studjum głowy Rusina . 295
Portret Adamowej ks. Czartoryskiej . . . . . 296
Portret p. Cichowiczowej z córką . . . . . 297
Studjum pastelowe . . 298
W ogrodzie . . . . 299
Studjum . . . . . 300
Cygan . . . . . 301
Cyganki . . . . . 303
Anioł . . . . . 304
Bacci M. B.
Portret Dominikanina . . 2
Baroni Eugenio
Pomnik dla piechura (szczegół ze stacji VI.: Kalecy) . 5
Benois Aleksander
Wersal . . . . . 205
Bezrodnyj Piotr
Motyw z Wenecji . . 27
Bonome Santiago
Taczkarz . . . . . 29
Borowski Wacław
Spotkanie . . . . . 421
Boruciński Michał
Głowa młodego hucuła . 150
Polska . . . . . 341
Głowa hucuła . . . 342
Portret żony artysty . . 343
Pieśń miłosna . . . 344
Warneńczyk . . . 345
Studjum . . . . . 346
Portret . . . . . 347
Hucułka . . . . . 348
Dama z wachlarzem . . 349
Carena Felice
Apostołowie . . . 7
Chmurski K.
Akt . . . . . 238
Chwistek Leon
Wenus . . . . . 236
Czajkowski Stanisław
Kościółek w górach . . 143

Str.

Zima w Poroninie . . 271
Czechonin S.
Głód . . . . . 228
Czechowicz S.
Rysunek do bajki . . 225
Czermański Z.
Karykatura St. Krzywoszewskiego . . . . . 354
Karykatura Kaden-Bandrowskiego . . . . . 355
Karykatura A. hr. Skrzyńskiego . . . . . 356
Dawid Louis
Portret własny . . . 41
Les amours de Paris et d'Hélène . . . . . 43
M-sieur Pécoul . . . 44
M-me Pécoul . . . 45
M-me Sériziat . . . 47
Portret Stanisława Kostki hr. Potockiego . . . . 49
M-sieur Sériziat . . . 51
M-me Chalgrin . . . 52
Orfeusz . . . . . 53
M-me Récamier (szczegół) . 54
M-sieur Antoine Mongez z żoną . . . . . 55
M-me Morel de Tangry z córkami . . . . . 57
Dazzi Arturo
Śpiące dziecko . . . 9
Dąbrowski St.
Portret . . . . . 238
Pinje . . . . . 460
Dunikowski Xawery
Kobieta . . . . . 272
Z cyklu »Głowy wawelskie« 273
Tchnienie . . . . . 429
Portret arch. Mączyńskiego 430
Fatum . . . . . 431
Kobiety brzemienne . . 433
Ewa . . . . . 434
Ewa . . . . . 435
Portret p. L. Solskiego . 436
Chrystus . . . . . 437
Adoracja . . . . . 438
Adoracja . . . . . 439
Portret p. Poznańskiego . 440
Portret Amerykanki . . 441
Portret dr. Lubelskiego . 442
Portret kobiety z lokami . 443
Macierzyństwo . . . 444
Sw. Marek . . . . . 445
Z cyklu »Głowy wawelskie« 446
447, 448, 449, 450, 451
Zwiastowanie . . . 452
Fałat Juljan
Zima . . . . . 236
Faworski W.
Frontispice do księgi »Ruf« 226
Fedkowicz Jerzy
Półakt . . . . . 237

Str.

Studjum portretowe . . 455
Filipkiewicz Mieczysław
Bukiet w oknie . . . 237
Filipkiewicz Stefan
Róże . . . . . 85
Tatry . . . . . 86
Piwonje . . . . . 87
Deszcz . . . . . 88
Potok w zimie . . . 89
Wiosna na Podhalu . . 90
Motyw z Radziszowa . . 91
Widok na Tatry z Bachledzkiego Wierchu . . . 92
Jabłka . . . . . 93
Droga w Radziszowie . . 94
Motyw z Radziszowa . . 94
Chaty . . . . . 95
Widok z Olczy . . . 95
Róże . . . . . 96
Niebieski flakon . . . 97
Galezowski
Szkic . . . . . 210
Rysunek . . . . . 212
Tancerka jawajska . . 213
Bożek . . . . . 213
Finał baletu »Józef Urodziwy« . . . . . 215
Scena z baletu »Józef Urodziwy . . . . . 214
Geppert E.
Konie . . . . . 235
Giotto
Rzeź niewiniątek . . . 71
Ukrzyżowanie . . . 72
Gogh Van Vincent
Łodzie żaglowe na wybrzeżu 14
Portret własny . . . 15
Goliński Jan
Konkursowy projekt pomnika J. Słowackiego we Lwowie . 190
Grott Teodor
Akt . . . . . 236
Hiroń Antoni
Port w Gdańsku . . . 237
Hofmann Vlastimil
Chłopka . . . . . 237
Hryńkowski Jan
Martwa natura . . . 191
Pejzaż z nad Wisły . . 204
Martwa natura . . . 457
Jabłoński Mieczysław
Melodja . . . . . 147
Sąd Parysa . . . . . 236
Jachimowicz Rafał
Projekt na pomnik A. Mickiewicza w Wilnie . . . 102
Jamontt B.
Pejzaż . . . . . 249
Jarocki Władysław
Na żaglowej łodzi . . 195
Portret p. J. H. . . . 266
Dziewczyna z Zaleszczyk . 267

Str.

Kamocki Stanisław
Kościółek w Poroninie . 17
W ogrodzie . . . 257
Karniej Edward
Główka chłopaka . . . 150
Karpiński Alfons
Portret prof. J. hr. Mycielskiego . . . . . 149
Wnętrze . . . . 236
Kobierski Łucjan
Zwiastowanie . . . 423
Konczałowski P.
Park w Abramcewie . . 217
Konienkow S.
Fragment pomnika »Steńka Razin« . . . . . 222
Kora . . . . . 223
Kossak Wojciech
Portret . . . . . 237
Kościół pocysterski w Jędrzejowie . . 229, 230, 231, 234
Kotarbiński Mieczysław
Portret . . . . . 153
Kowarski S. F.
Pejzaż z Ojcowa . . . 236
Kupriejanow N.
Krążownik »Aurora« . . 227
Kustodjew B. N.
Portret p. S. Grabowskiej . 219
Kwiatkowski K.
Portret p. W. K. . . 152
Lubelski Mieczysław
Projekt na pomnik A. Mickiewicza w Wilnie . . . 103
Łuczyńska-Szymanowska I.
Owoce . . . . . 155
Madonna warowni wileńskiej (obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej) 325, 326, 327, 329, 331 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339
Malczewski Rafał
Wiosna na stacji . . 235
Markowicz Artur
Muzykanci . . . . 235
Grajek . . . . 270
Marquet Albert
Pejzaż . . . . . 12
Martinelli Onofrio
Domy w ogrodzie . . 4
Matisse Henri
Odaliska . . . . 11
Mehoffer Józef
Serce N. P. Marji . . 193
Willa nad morzem Śródziemnem . . . . . 268
Na letniem mieszkaniu . 69
Portret własny . . . 365
Nôtre Dame des Victoires . 367
Karton witrażowy dla katedry w Fryburgu . . . 369
Rysunek reklamowy . . 371
Sw. Tomasz z Akwinu . 372
Michał Anioł . . . 373
Rysunek węglem . . . 374
Helcia Tatarówna z Zakopanego . . . . 375
Poskromienie żywiołów . 377
Studjum do witrażu fryburskiego »Św. Jerzy« . . 378
Meduza . . . . 379
Szkic do kartonu witrażowego 381

Str.

Majowe słońce . . . 382
Portret żony . . . 382
Matka Boska karmiąca . 383
Sw. Trójca . . . . 385
Zuchwały ogrodnik . . 387
Hymen . . . . 389
Portret kobiecy . . . 390
Portret kobiecy . . . 391
Serce Chrystusa . . . 393
Portret Marji hr. Pusłowskiej 395
Portret O. Joachima Berthier 397
Św. Kazimierz Królewicz . 398
Portret dziewczynki . . 399
Z serji rysunków portretowych żony . . . . 400
Portret p. Sarowej . . 401
Z serji rysunków portretowych żony . . . . 402
Antychryst . . . . 403
Majowy wieczór . . 404
Fantazja ornamentalna . 405
Chrystus . . . . 407
Dziewczyna z kuchni czeladnej . . . . . 409
Projekt dekoracji . . . 410
Droga Krzyżowa . . 411
Ozdoba drukarska . . 428
Mestrovic Ivan
Sw. Franciszek . . . 28
Misky Ludwik
Motyw ze starego kapitelu . 461
Müller Szymon
Pejzaż . . . . . 235
Niwiński Ignacy
Gurzuf . . . . 234
Oppo Eficio Cipriano
Zuzanna . . . . 1
Pautsch Fryderyk
Handlarka ryb . . . 21
Drwal . . . . . 262
Swięcenie ziół i owoców . 263
Permeke Constant
Przy stole . . . . 31
Pieńkowski Ignacy
Panna młoda . . . 145
Danaida . . . . 260
Panorama Rio de Janeiro . 261
Pietrow-Wodkin K.
Portret . . . . 207
Pinkas Ignacy
Rybacy . . . . 235
Pochwalski Kasper
Garsonka . . . . 238
Popławski Stanisław
Portret p. R. . . . 276
Porcelana używana w Polsce 125 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185 186.
Pronaszko Zbigniew
Akt . . . . . 237
Pruszkowski Tadeusz
Dziewczyna z maską . . 418
Ritterówna Marja
Martwa natura . . . 238
Roerich Mikołaj
Mahomet na górze Chira . 208
»Koan« . . . . 209

Str.

Różycki Józef i Starzyński Józef
Konkursowy projekt pomnika J. Słowackiego we Lwowie . 189
Radnicki Zygmunt
Dziewczynka z lalką . . 458
Rubczak Jan
Pejzaż z Bretanji . . . 235
Ulica św. Krzyża w Krakowie 459
Rzecki Stanisław
Portret p. P. . . . 420
Sarjan Martiros
Widok na Elbrus . . 206
Schultzberg Anselm
W śniegu . . . . 25
Sichulski Kazimierz
Sieroty . . . . 58
Sanki . . . . . 59
Wiosna . . . . 60
Huculi . . . . . 61
Hucułka . . . . 62
Baba z kogutem . . . 63
Wolność gór . . . 64
Jesień . . . . . 65
Madonna . . . . 66
Tryumf Chrystusa . . 67
Szopka . . . . 68
Powrót nowożeńców z cerkwi na Huculszczyźnie . 69
Zakrystja . . . . 154
Siemiradzki Henryk
Szkic ołówkowy do obrazu »Apoteoza Kopernika« . 350
Apoteoza Kopernika . . 351
Skoczylas Władysław
Motyw z Arezzo . . 419
Skrochowska Zofja
Portret . . . . . 237
Soffici Artengo
Toaleta dziecka . . . 3
Sorolla Joaquin
Motyw z Hiszpanji . . 16
Motyw z Hiszpanji . . 32
Starzyński Józef i Różycki Józef — patrz Różycki Józef
Stroynowski L.
Kabardyniec . . . 238
Szczepkowski Jan
Konkursowy projekt pomnika J. Słowackiego we Lwowie . 188
Anioł . . . . . 275
Szukalski Stanisław
Konkursowy projekt pomnika A. Mickiewicza w Wilnie 99, 100, 101
Ślendziński Ludomir
W Luna-parku . . . 19
Umińska Jadwiga
Wróżka . . . . 194
Unierzyski Jan
Orfeusz . . . . 235
Utrillo Maurice
Motyw z Paryża . . 10
Uziembło Henryk
Brzeg morski . . . 236
Velazquez
Pokłon trzech króli . . 107
Kuźnia Wulkana . . 109
Los Borachos . . . 111
Książę Karol Baltazar . 113
Hrabia-książę Olivares . 115

Str.

Vlaminck Maurice
Pejzaż . . . . . 13
Wąsowicz Wacław
Dzbanki . . . . . 245
Pejzaż . . . . . 246
Pochód huculów . . . 247
Koń z wózkiem . . . 251
Portret p. M. K. . . . 252
Grajek . . . . . 253
Kobieta . . . . . 254
Studjum . . . . . 255
Weiss Wojciech
Wiśnie . . . . . 148
Odpoczynek . . . . 264
Modelka . . . . . 265
Afisz wystawy Tow. art. pol. »Sztuka« w Warszawie . 274
Weissowa Aneri I.
Poranek . . . . . 235
Winiarz Jerzy
Studjum . . . . . 238
Wildt Adolf
Św. Franciszek . . . . 8
Witkiewicz Stanisław
Pastuszka owiec . . . . 307
Przed karczmą . . . . 309
Pogrzeb zesłańca na Sybir . 311
Wiatr halny w Tatrach . 312
Kozice w Tatrach . . . 313
Wodzinowski W.
Baba z kogutem . . . . 338
Wojnarski Jan
Akwaforta . . . . . 238
Wysocki Mieczysław
Dziewczynka . . . . 238
Zaccheo Ugo
Mieszkaniec Alp . . . . 23
Zerych R.
Św. Franciszek . . . 192
Zubiaurre Valentinde
Wieśniacy z Segowji . . . 31
Żelechowski Kasper
Bezdomni . . . . . 236
Żurawski Stanisław
Portret . . . . . 237
Portret J. Hryńkowskiego . 456

# SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH NA OSOBNYCH TABLICACH

Str.

Axentowicz Teodor
Studjum pastelowe *(rotogr.)* 285
Dunikowski Xawery
Portret wiceprezydenta Krakowa Witolda Ostrowskiego (z cyklu »Głowy wawelskie«, *rotogr.*) . . . . . 205
Głowa kobiety *(rotogr.)* . 329
Filipkiewicz Stefan
Dębowy las *(rotogr.)* . 85
Kędzierski Apolonjusz
Chłopi polescy *(rotogr.)* . 1
Korzec
Wazon *(rotogr. wielobarw.)* 165
Mehoffer Józef
Święty Sakrament *(reprodukcja barwna)* . . . 365
Portret marszałka J. Piłsudskiego *(rotogr.)* . . . 389
Noakowski Stanisław
Kościół *(rotogr.)* . . 2 5
Obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej *(rotogr.)* . . 325
Pautsch Fryderyk
Portret W. Brydzińskiego w roli Henryka IV. *(rotogr.)* 125
Sichulski Kazimierz
Matka Boska Zielna *(rotogr.)* 41
Wąsowicz Wacław
Głowa hucułki *(oryginalny drzeworyt)* . . . . 253
Weiss Wojciech
Kopy zboża *(oryginalny drzeworyt)* . . . . 137

# WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

## Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ" KRAJOWEJ

Str.

Brzezie . . . . . 33
Bydgoszcz 33, 75, 116, 155, 192, 234 315, 412, 453
Częstochowa . . . 353
Działowo . . . . 116
Gąsawa . . . . . 453
Gdańsk . . . . . 315
Gdynia . . . . 192, 412
Gniezno . . . . . 412
Gołubie . . . . . 412
Grodno . . . . . 453
Grudziądz . . . . . 33
Huta Królewska . . . 116
Kartuzy . . . . . 33
Katowice 116, 155, 271, 315, 413
Kazimierz n. Wisłą . . 192
Kielce . . . . . 234, 412
Kraków 33, 75, 116, 155, 192, 234 271, 315, 353, 413, 453
Lublin 34, 75, 118, 158, 198, 240 279, 350, 455
Lwów 34, 76, 118, 158, 198, 278 315, 358, 416
Łódź 34, 76, 159, 240, 319, 358, 416
Mądre . . . . . 417
Nakło . . . . . 455
Nałęczów . . . . . 118
Nowy Sącz . . . . 198, 358
Opatów . . . . . 34
Piotrków . . . . . 198
Płock . . . . . 158, 199
Poznań 34, 76, 118, 158, 199, 279 319, 359, 417
Przemyśl . . . . . 456
Radomsk . . . . . 319
Rzeszów . . . . . 159
Sosnowiec . . . . 76, 159
Stanisławów . . . . 199
Stryj . . . . . 159
Tarnów . . . . . 76, 159
Toruń 76, 118, 199, 319, 359, 417
Truskawiec . . . . . 35
Wieluń . . . . . 118
Wilno . . . 76, 203, 279, 462
Warszawa 35, 76, 118, 159, 199, 240 279, 319, 359, 417, 456
Zakopane . . . . . 462
Żelazowa Wola . . . 76
Żółkiew . . . . . 203

# WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

## Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ" ZAGRANICZNEJ


| | Str. | | Str. | | Str. |
|---|---|---|---|---|---|
| Amsterdam | 38 | Frankfurt n. M. | 463 | Padwa | 465 |
| Antwerpja | 463 | Genewa | 463 | Paryż | 38, 80, 119, 162, 241, 283, 322, 363, 465 |
| Bazylea | 283 | Helsingfors | 283, 322 | Philadelphia | 80 |
| Berlin | 119 | Kijów | 463 | Pittsburg | 364 |
| Bologna | 162 | Konstantynopol | 464 | Stokholm | 80, 364 |
| Bordeaux | 463 | Leningrad | 464 | Tokjo | 80 |
| Buffalo | 463 | Lima | 464 | Utrecht | 81, 119 |
| Colmar | 80 | Lyon | 464 | Wenecja | 204 |
| Detroit | 463 | Londyn | 162 | Wiedeń | 119, 242, 465 |
| Drezno | 38 | Medjolan | 204 | Wrocław | 81 |
| Florencja | 322 | Montreal | 241, 283 | | |
| | | Moskwa | 162, 464 | | |


Rys. W. Konieczny

APOLONJUSZ KĘDZIERSKI

CHŁOPI POLESCY (akwarela)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926)

EFISIO CIDRIANO OPPO ZUZANNA

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

# XV MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI W WENECJI

WYSTAWY międzynarodowe w Wenecji, urządzane co dwa lata, od r. 1895 począwszy (z wyjątkiem oczywiście lat wielkiej wojny), mają już w gruncie rzeczy z dawna ustaloną nie tylko swoją sławę, ale i artystyczną renomę. Nikt już nie łudzi się, że znajdzie tam najwierniejsze odzwierciedlenie sztuki światowej ostatniej chwili, bo wszelkie niemal modne *derniers cris* mają tam — może i słusznie — dostęp ogromnie utrudniony. Nikt też nie mniema, że tam właśnie spotka się z nową jakąś i wielką w dziedzinie sztuk plastycznych rewelacją. Każdy jednak, kto rzeczywiście pragnie utrzymać rękę na pulsie sztuki współczesnej i zdać sobie głębiej sprawę z nurtujących w niej prądów — chętnie i zawsze z ogromnem zainteresowaniem zwiedza wenecką *Biennale*, jakkolwiek stali jej bywalcy wiedzą doskonale, że bez rozczarowania, nieraz silnego, obejść się i tam nie może.

Dlaczego? Dlatego, że im jakaś wystawa jest większa, im obszerniejszy jej zakres, tembardziej daje się jej we znaki zarówno przypadkowość, jak i konieczna prawie w takich zbiorowych imprezach o charakterze międzynarodowym — kompromisowość.

Wystawy weneckie posiadają też zwykle mniej lub więcej wyraźny — zależnie od zbiegu

M. B. BACCI PORTRET DOMINIKANINA (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

najrozmaitszych okoliczności — charakter oficjalny i w tem po części podobne są do wielkich dorocznych Salonów, organizowanych w Paryżu, a więc w mieście, które stanowi główne centrum ruchu artystycznego dla całego świata. Mimo wszystko jednak, ów *sui generis* światowy Salon wenecki odbija zazwyczaj nader korzystnie od analogicznych oficjalnych Salonów paryskich. Nie tylko z powodu tła i otoczenia — *Giardini Pubblici* na tle lagun weneckich! — nie tylko nawet z powodu bardziej artystycznego i pomysłowego urządzenia wnętrz wystawowych, sposobu rozmieszczenia dzieł sztuki, naturalnej ich segregacji i t. d. Nadewszystko może dlatego,

że każda wenecka wystawa jest istotnie dobrze obmyślanym popisem artystycznym, konkursowym niejako występem na międzynarodowej arenie. Znaczy to, że jest ambicją każdego państwa czy narodu, ażeby w Wenecji w sposób godny i dostojny zaprezentować swą sztukę. W konsekwencji każdy godny uwagi większy twórca jakiegoś narodu, przechodzi raz bodaj, z ograniczoną choćby ilością swych dzieł, przez doskonale zaaranżowane wnętrza weneckiej wystawy.

Jeśli zaś, jak to dosyć często bywa, nie dopuszczą go sfery oficjalne, czy też czasem koledzy, do udziału w wystawie jednym razem, to uda mu się to osiągnąć w dwa lata później, czy w cztery, czy w sześć, czy wreszcie... po śmierci, bo zwyczaj urządzania wystaw retrospektywnych, indywidualnych, artystów poszczególnych, stanowi doskonałą do tego okazję.

Dotyczy to przedewszystkiem samych gospodarzy t. zn. Włochów, którzy rozporządzają wielkim, o 43 salach, pałacem wystawowym, następnie państw, które wybudowały sobie na tym terenie własne pawilony, a w najmniejszym naturalnie stopniu tych państw czy narodów, które, nie zdobywszy się na własny pawilon, muszą kontentować się gościną w jednej, najwyżej zaś w dwu salach centralnego pałacu włoskiego, jak n. p. obecnie Polska.

Bądź co bądź, przy takim stanie rzeczy każda wenecka *Biennale* jest wystawą interesującą i zawsze bodaj dla tej dziesiątej części ogólnej liczby wystawionych artystycznych objektów,

ARDENGO SOFFICI „TOALETA" DZIECKA (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

ONOFRIO MARTINELLI DOMY W OGRODZIE (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

które stanowią rzeczywiste już i prawdziwe *capolavori*, do Wenecji pojechać warto. Nie tylko warto — trzeba, choć nie z każdego kraju równie łatwo dostać się tam można...

Wiadomo, że są książki, są wielotomowe dzieła o treści tak bogatej, czy różnorodnej, że łatwiej pono je napisać, aniżeli czytać i doprowadzić lekturę do upragnionego końca. Wielkie wystawy są czemś zupełnie analogicznem: łatwiej je chyba zorganizować, aniżeli dokładnie zapoznać się z ich zawartością i przestudjować równie sumiennie wszystkie nagromadzone objekty. Cóż dopiero zdać z takiej wystawy w rzetelny sposób sprawę, a nie powtarzać katalogowego wykazu dzieł i nazwisk, jeśli n. p. jak na ostatniej wystawie weneckiej, zebrano ponad dwa i pół tysiąca malowideł, rzeźb, utworów graficznych i t. p., wyprodukowanych przez 874 artystów?!

Trzeba czytelnikowi zaoszczędzić całego olbrzymiego balastu szczegółów i drobiazgów, uwag, nieraz skrzętnie i mozolnie — pod rozpieczonym szklanym dachem sal wystawowych — notowanych w katalogu, a poprzestać tylko na ogólnej charakterystyce wystawy i na zwróceniu uwagi na najbardziej jeno ciekawe i znamienne zjawiska czy dzieła.

Sito, użyte tym razem przez jury weneckiej wystawy — jury włoskiemu nie podlegają sekcje obce, t. j. nie-włoskie, o ile sami komisarze generalni państw poszczególnych organizują swe działy — było wcale gęste.

Zgłosiło się do udziału w wystawie 758 artystów niezaproszonych przez komitet — podlegających zatem jury — a dopuszczono z tej liczby tylko: 217. Artyści ci nadesłali ogółem 1665 dzieł (1168 malowideł, 200 rzeźb, 297 utworów graficznych), a przyjęto na wystawę tylko: 285 (214 malowideł, 27 rzeźb, 44 utworów graficznych); t. zn., że dopuszczono tylko 29% zgłaszających się artystów oraz 17% ich dzieł. Członkami jury byli: Emile Bernard, Adolfo de Carolis, Ubaldo Oppi (malarze), Libero Andreotti i Joseph Bernard (rzeźbiarze), oraz Feruccio Ferrazzi, malarz i Leonardo Bistolfi, rzeźbiarz, wybrani do jury przez artystów.

Błądzącemu po wielkim Pałacu centralnym i po dziewięciu pawilonach państw obcych, na widok tych dwudziestu kilku setek wystawionych dzieł sztuki najrozmaitsze refleksje cisną się do głowy.

Kilka kilometrów zamalowanego płótna, z górą cztery razy tyle ram drewnianych, złoconych i t. d., tyle zużytego marmuru i bronzu — ale nadewszystko ile zużytego czasu, sił, energji!

Czyż osiągnięty wynik odpowiada bodaj w części włożonemu w to kapitałowi pracy i materjału? Kilkadziesiąt, powiedzmy nawet sto kilkadziesiąt dzieł, na wystawie weneckiej nabytych, zajmie miejsce na ścianach muzeów, przyozdobi lokale czy zapełni tylko pustkę, rażącą we wnętrzach niektórych mieszkań prywatnych, instytucyj społecznych i t. p., a reszta?...

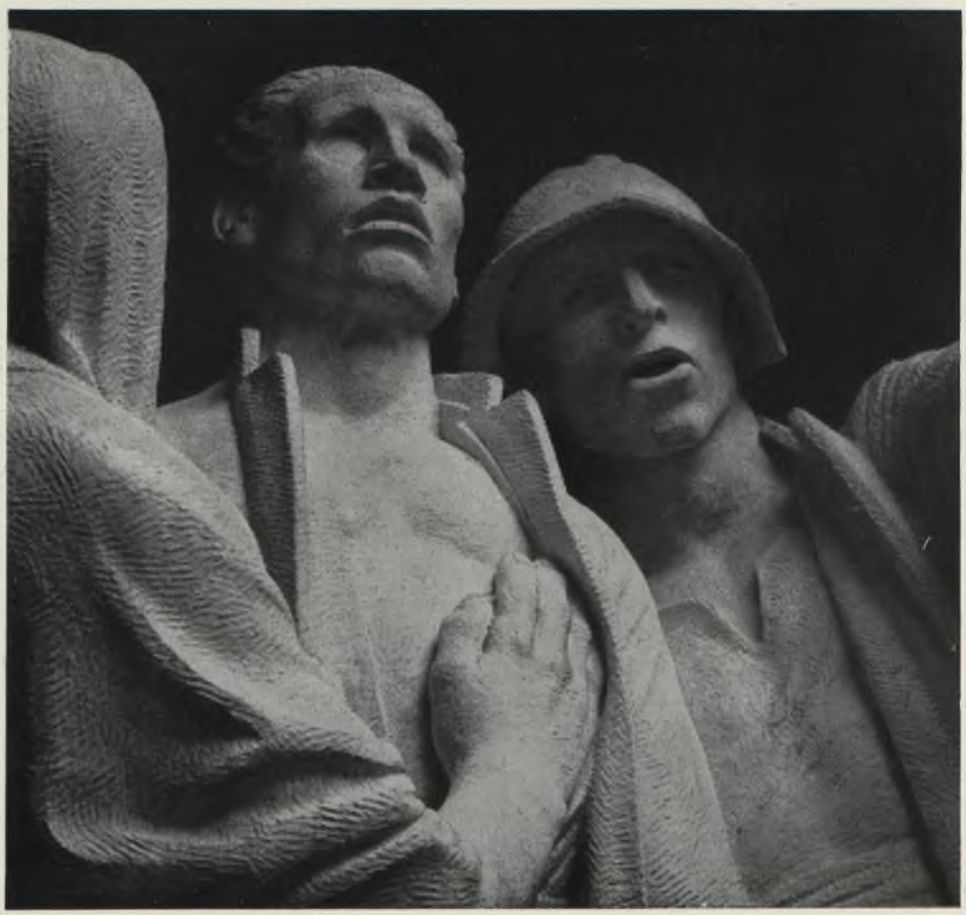
Zapomocą osobliwie zresztą skonstruowanej centryfugi, zebrano »śmietankę« artystów z całego świata, ze swojego tylko punktu widzenia — ale zawsze śmietankę.

Tych 874 artystów — zastęp wcale pokaźny — co nam mówi za pośrednictwem swych dzieł, co nam daje?

Mógłby ktoś mniemać, że przedewszystkiem: istny obraz biblijnej Wieży Babel, gdzie w tłumie o pomieszanych językach każdy wyraża się inaczej, na swój odrębny sposób, gdzie jeden drugiego wcale nie rozumie.

Bynajmniej, raczej wprost przeciwnie. Już po pierwszem, pobieżnem zwiedzeniu wystawy każdy łatwo skłonny jest przypuścić, że ten tłum 874 plastyków to jakaś liczna, ale jedna i dobrze sobie znajoma gromada, gdzie jeden drugiego doskonale rozumie, zna na wylot, tak dalece, że powtarza z największą łatwością cudze całe zdania i okresy, tok myśli i sposób wyrażania się...

W owym różnojęzycznym z pozoru rozgwarze zebranego na wystawie tłumu, subtelniejsze



EUGENIO BARONI — POMNIK DLA PIECHURA (Szczegół ze stacji VI: KALECY)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

nawet ucho zdoła rozpoznać kilka zaledwie djalektów, odróżnić dwa, najwyżej trzy odmienne od siebie języki: dawny bezmyślny naturalizm, nowoczesny impresjonizm z kilkoma później powstałemi narzeczami, ekspresjonizm (głównie niemiecki), nie tak znowu krańcowo przeciwny w ostatecznym rezultacie impresjonizmowi, jakby można wnosić z samej etymologji obu wyrazów i z przeciwstawnej treści obu pojęć, dalej szerzący się już w nagminny wprost sposób akademizm, pod nazwą neo-klasycyzmu, tu i ówdzie słabe głosy programowego prymitywizmu, a gdzieś dalej, na uboczu, głośne *bum!* garstki włoskich futurystów, którzy, gdyby nie społecznie zabarwiony sztandar ich krzykliwych haseł, mogliby się zmieścić doskonale w szeregach nieco spóźnionych, symbolizujących impresjonistów i czasem secesyjnych jeszcze dekoratorów.

Jeśli idzie o tematy, przeważa wyraźnie pejzaż, potem portret, *genre,* na ostatniem zaś miejscu znajduje się kompozycja figuralna. Ślady większych jakichś zamierzeń ogromnie nikłe i rzadkie. Związku z życiem, z najrozmaitszemi współczesnemi przejawami — choćby z karykaturalnie rozrosłą i wynaturzoną jego odroślą w postaci sportu — trudno się dopatrzyć. Brak też naogół ruchu, siły, dynamiki, pasji — nawet w pawilonie futurystów na nadmiar tego elementu skarżyć się niepodobna. Wszędzie raczej przewaga statyki, w dosłownem i w przenośnem tego słowa znaczeniu.

Dziś, tuż po długim okresie nieszczęść i klęsk wojennych, w okresie wznoszenia podwalin pod nowe życie na nowych podstawach i zmieniających się wszędzie zasadach, w dobie automobilizmu i powietrznej komunikacji, iskrowych aparatów T. S. F., w czasach, kiedy pomimo zmaterjalizowania życia liczne miljony głębiej, niżli przed wojną odczuwają swój związek z zaświatem i w uczuciach religijnych szukają cichego azylu dla biednej i skołatanej myśli — plastycy, w przygniatającej większości nie mają pono nic od siebie do powiedzenia! Nie umieją się zdobyć na potężną i radosną tego życia affirmację, czy też na ponurą jego negację, na psalm żalu, rezygnacji, czy nadziei, na hymn miłości czy nienawiści.

Estetyzują sobie w beznamiętny sposób na temat różnych drobiazgowych zagadnień rozłożenia w prostokącie obrazu, plamek barwnych czy akademickiego układu zimnych i bez wyrazu linji.

Malarze malują sobie trawkę i kwiatki, w których od lat z góry trzydziestu nic nowego nie umieją dojrzeć; produkują w ten sposób *landschaftowy* towar, dla którego szukają wciąż nowego zbytu. Po części i znajdują. Inni portretują dekorowanych i zadowolonych z siebie panów, strojne lub rozebrane, młode i starsze panie. A ci najrzetelniejsi, w zasadzie oddani sztuce a nie merkantylnej produkcji szeroko pokupnego towaru — jakgdyby nie mieli i mieć nie mogli żadnych już innych artystycznych kłopotów, bawią się po akademicku, niefrasobliwem klasycyzowaniem. Kartkują biblję, obmyślają nowe kompozycyjne warjanty do Cnotliwej Zuzanny, Wskrzeszenia Łazarza, Anioła budzącego Pasterzy, do grupy Apostołów i t. d.

Rzeźbiarze znowu dłubią sobie w glinie główki i biuściki, każą je odlewać w bronzie, drogą punktowania wykonywać w marmurze. Nieliczni tylko, bardzo nieliczni, zaprzątają się zbudowaniem aktu, zwłaszcza męskiego (a jeśli już, to tworzą nowy warjant właśnie »Dawida«), i wyjątkowo tylko porywają się na skomponowanie grupy lub rzeźby, mającej związek z architekturą.

Słowem — górą jest sztuka galanteryjna, produkcja bibelotów i pamiątek familijnych, imieninowych upominków, w postaci pejzażyków, portrecików, akcików. A sztuka wielka, monumentalna? A twórczość, pełna sentymentu czy nowych idei, szczerej poezji, lotnej i swobodnej fantazji?

Nie wiem, może zanikła teraz na całym ziemskim globie, może nie dopuszczono jej do oficjalnych salonów weneckiej wystawy, by nie psuła osobliwej harmonji całego zespołu — nie wiem, dość, że nie umiałem odnaleźć wyrazistszych jej śladów, dostatecznie silnych jej przejawów na tej artystycznej olimpiadzie Europy.

FELICE CARENA

APOSTOŁOWIE (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

ADOLFO WILDT — Św. FRANCISZEK (marmur)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

## SZTUKA WŁOSKA

W dziale włoskim, wśród szeregu wystaw indywidualnych poszczególnych artystów zasługuje na uwagę przedewszystkiem wystawa około dwudziestu portretów włoskiego przedstawiciela klasycyzmu z przed stu lat, mianowicie Gaspare Landi'ego (1756—1830), przyjaciela osobistego Canovy i następcy po nim w rzymskiej *Accademia di San Luca.* Portrety jego, starannie komponowane, malowane gładko, wytwornie, stanowią artystyczny odpowiednik portretów Antoniego Brodowskiego, przedstawiciela warszawskiego klasycyzmu również z tej samej epoki. Postąpiono bardzo słusznie, wystawiając same portrety pędzla Landi'ego, a pomijając jego większe płótna, poświęcone heroicznym czasom greckim i scenom biblijnym; portrety te posiadają wielki urok stylu epoki, nie znać w nich sztuczności, maniery i pseudo-klasycznej pozy — jako dzieła sztuki mają wartość nieprzemijającą.

Drugim z kolei (biorąc chronologicznie) malarzem, którego wystawa wenecka dała nam bliżej poznać, był Giacinto Gigante (1805—1886), rodem z Neapolu, reprezentant głośnej ongi w sztuce włoskiej około połowy XIX. wieku *Scuola di Posilippo.* Cieszył się on za życia swego dużem powodzeniem, był nauczycielem synów Ferdynanda II. Burbońskiego i malarzem dworskim Franciszka II. Charakter jego pejzaży, typowy dla malarstwa europejskiego w latach 1840—1860, zwłaszcza poza Francją, trąci dziś oczywiście mocno myszką, choć G. Gigante

był pejzażystą sumiennym, zżytym z naturą, upatrującym przedewszystkiem w niej źródło swej wiedzy, natchnień i wrażeń czysto malarskich, które tak chętnie przenosił na płótno.

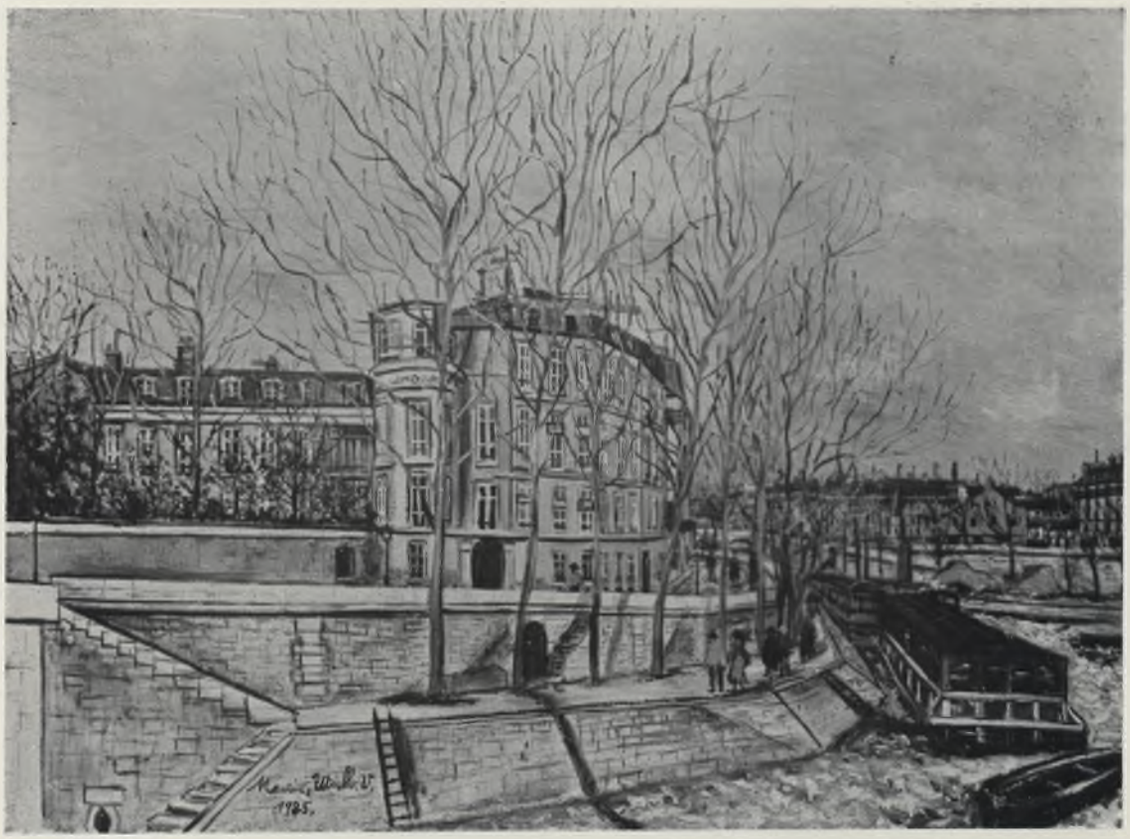
Daniele Ranzoni (1843—1889), którego wystawa retrospektywna obejmowała przeszło 40 dzieł, prawie wyłącznie portretów, godnym jest figurowania w każdej europejskiej galerji sztuki XIX w. Kobiece jego portrety mają w sobie coś z Renoir'a (mistrzowska karnacja ciała), coś z Whistlera (przyciszone harmonje kolorów), coś z Carrière'a (nastrojowa mglistość i rozwiewne kontury), a odznaczają się przytem sporą dozą odrębnej prawdy psychologicznej i cichej, pełnej stłumionego sentymentu poezji. Takie są dwa zwłaszcza jego pędzla portrety: *Signora Pisani Dossi* (z r. 1880) i *Principessa Antonietta di St. Leger* (z r. 1889).

Inny Lombardczyk, conte Emilio Gola (1852—1923), umiarkowany impresjonista, wykazuje w swych obrazach, jak zwłaszcza *Autoportret*, oraz pejzaże: *Isola di San Giorgio* i *Il Naviglio a San Cristoforo*, niejedną cechę wspólną z D. Ranzonim, oraz z trzecim malarzem lombardzkim Tranquillo Cremoną; E. Gola jako malarz, o charakterze pokrewnym Alfredowi Stevensowi, może być uważany za duchowego ucznia i spadkobiercę idei artystycznych Ranzoniego i Tranquilla Cremony.

Osobną salę otrzymał też malarz nazwiskiem Mario de Maria, który sam siebie zwał najczęściej: Marius Pictor. Był to artysta o niezwykle bogatej fantazji, rozmiłowany w wizjach przeszłości, w malowaniu cichych i zapomnianych zakątków, zmurszałych ruin

ARTURO DAZZI — ŚPIĄCE DZIECKO (marmur)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).



MAURICE UTRILLO MOTYW Z PARYŻA (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

i księżycowych nocy. Lubował się w silnych efektach świetlnych, umiał zdobyć się zarówno na wysokie tony silnej ekspresji (n. p. w obrazach p. t. *Venezia nel 1848: La Guerra — La Fame*), jak na najsubtelniejsze nastrojowe akordy (*Notturno veneziano, Un'ombra di luna a Venezia, I cipressi di Villa Massimo, Chiaro di luna a Capri* etc.).

W wielkim, głównym salonie centralnego Pałacu urządzono z niemałym zresztą trudem i zachodem wystawę retrospektywną prac Giov. Segantini'ego (1858—1899), największej chluby włoskiej sztuki nowoczesnej od czasu, kiedy t. zw. dywizjonizm wywalczał sobie dopiero prawo obywatelstwa.

Nie tylko prywatne kolekcje włoskie i cudzoziemskie, ale nawet zagraniczne muzea państwowe zdecydowały się użyczyć dzieł Segantini'ego na tę wystawę. Więc zebrano w jedno miejsce obrazy, przechowywane w muzeach Rzymu, Medjolanu, Brukseli, Bazylei, Zurichu, Wiednia, Lipska, Berlina i t. d.

Jest to niezmiernie pocieszającym i znamiennym objawem, że żadne z tych zagranicznych zwłaszcza muzeów nie zasłaniało się istniejącemi przepisami, nie wzbraniało się ryzykować bądź co bądź nieco obaw budzącej przesyłki kolejowej — i wydać dzieł niewątpliwie bardzo cennych. Przecież u nas w Polsce trudno byłoby zorganizować taką wystawę, gdzie spotkałyby się choćby dzieła sztuki, przechowane w zbiorach krakowskich, lwowskich, poznańskich, warszawskich i wileńskich, nie mówiąc już o kolekcjach zagranicznych. A gdyby nawet fakt taki rzeczywiście nastąpił, to jakże byłoby trudno wypożyczone z innych miast obrazy z powrotem, w nienaruszonym stanie odzyskać!...

Znalazło się tedy na wystawie weneckiej 31 obrazów Segantini'ego i 11 rysunków; były obrazy symboliczne, jak n. p. *L'Angelo della vita* i *Le cattive madri* — słynne »Złe Matki« — wraz z odpowiadającemi im rysunkami.

Jakie robią dziś wrażenie płótna Segantini'ego?

Szczery romantyczny sentyment, poetyckie spojrzenie naturalisty na świat górskich szczytów i hal, oraz na codzienny tryb życia ludzi i zwierząt, ze światem tym ściśle związanych, lekka zaprawa akademickiego sosu, w jakim to wszystko jest podane — budzi odległe jakieś, niewątpliwie miłe wspomnienia czegoś bardzo dawnego, czegoś ongi sercu nader blizkiego; obrazy te stanowią — dla mnie przynajmniej — pyszną odskocznię w okres lat młodocianych i całego splotu ówczesnych wrażeń, przeżyć, aspiracyj. Człowiek stoi długo przed Segantini'm i patrzy na te pejzaże alpejskie, na pasące się kozy i barany, na wracające z górskich łąk rasowe krowy, na *Dwie Matki*, patrzy i wpada w błogą zadumę...

I może, gdyby mu zwolna, cicho i nieznacznie, po dłuższej chwili wpatrywania się, obraz taki z przed oczu usunięto, może — trwałby dalej w swej zadumie i patrzył w spokojne, neu-

HENRI MATISSE ODALISKA (litogr.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

ALBERT MARQUET PEJZAŻ (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

tralne tło ściany. Widza bowiem wzrusza obraz Segantini'ego, potrąca w nim najgłębsze struny sentymentu i mrocznych wspomnień, ale wzrusza — jak mniemam — tylko pośrednio, drogą wywołanych skojarzeń, a nie wprost, samą swoją formą i samym tematem.

Jest zdaje mi się w Segantini'm coś, co dla dzisiejszego widza pachnie anachronizmem; jako twórca impresjonistyczny wysokiej miary, który żył we własnym świecie wyobraźni i posługiwał się odrębną własną formą artystyczną, jest on jeszcze zbyt niedawny, zbyt dobrze dla nas znany i pamiętny, ażebyśmy na dzieła jego mogli patrzeć już teraz przez muzealne okulary, w historycznej perspektywie. Z drugiej zaś strony, cały jego socjalny sentyment, wszystkie zdobycze i efekty jego malarskiej palety, wydają się nam czemś bardzo nieaktualnem, przestarzałem, choć tak niedawno jeszcze, bo ćwierć wieku zaledwie temu, nie tylko wydawały się nam, ale w istocie były czemś nowem, świeżem, odżywczem.

Może ta niesprawiedliwość nasza wobec Segantini'ego w tem ma swoje źródło, że jego sztuka była uwieńczeniem i zamknięciem dawnego a nie rozpoczęciem nowego okresu, jak przyznaje m. i. Nino Barbantini, który stwierdza, iż »klasycyzm« Segantini'ego zamyka historję całego wieku, rozpoczętego przez klasycyzm Canovy *.

Może tedy zbiorowa, retrospektywna wystawa dzieł Giov. Segantini'ego była na razie przedwczesna? W każdym razie zaprzeczyć trudno, że była jednym z najlepszych sposobów uświetnienia XV-tej *biennale*, zwłaszcza w oczach szerszej publiczności, która zresztą nigdzie niema sposobności oglądania tylu dzieł znakomitego artysty na raz.

Dla niedzielnego osobliwie tłumu gości wystawowych, większą może jeszcze atrakcję stanowił Lino Selvatico (1872—1924), malarz eleganckiego świata, nadewszystko dzieci i kobiet. Rzecz prosta, wystarczy wspomnieć dla uniknięcia nieporozumień, że L. Selvatico tak się ma do Segantini'ego, jak n. p. u nas Thadé Styka do Jacka Malczewskiego.

* N. Barbantini w katalogu wystawy tak charakteryzuje Segantini'ego: *L'arte di Segantini fu dunque italianissima, per la complicazione di naturalismo candido e di idealismo accademico che contenne; e appunto per via di tale complicazione, riassunse tipicamente le disposizioni, le possibilità e le impossibilità della pittura italiana dei suoi giorni.*

Portrety i obrazy L. Selvatica zdają się zresztą mieć ogromnie wiele wspólnych cech i pierwiastków z analogicznemi pracami Tadeusza Styki; może tylko mniej w nich nonszalanckiej pozy, chęci olśniewania widza tanią błyskotliwością, lichego gatunku efektami pędzla; rysunek jednak zarówno u T. Styki, jak i u L. Selvatica jest zaniedbany, często wprost niechlujny.

W r. 1912 na X-tej międzynarodowej wystawie sztuki w Wenecji, miał L. Selvatico osobną wystawę zbiorową swych dzieł (30 obrazów). Wówczas to, zamiast wstępu do katalogu jego utworów, wydrukowano list artysty, w którym pisał m. i., że pragnie, ażeby jego osoba pozostała w cieniu, w myśl słów Erazma: »Artystów, jak flamandzkie arasy, powinno się oglądać z daleka.« Pisał też w swym liście, że treścią jego sztuki jest poszukiwanie wdzięku kształtów i barw (*»ho cercato la grazia della forma e del colore«*), cechującego ciała pięknych kobiet. Wśród wielu wystawionych podówczas portretów, znajdował się także portret znanej tancerki Rity Sacchetto.

Przyznać trzeba, na podstawie obu wystaw zbiorowych, w r. 1912 i 1926, że L. Selvatico umiał dobierać sobie modeli, czy raczej modelek, że portretował zawsze ogromnie ponętne i bardzo szykowne kobiety, że w dziedzinie kobiecej urody i różnych specyficznych znamion jej wdzięków, był niezrównanym znawcą. Cóż z tego, kiedy pędzel jego nie umiał z tego wszystkiego zdać należytej sprawy, a mówił o tem w sposób bardzo powierzchowny i zgoła banalny. Pod względem harmonji barw, kolorystyki, miał swoje walory; pod względem formy, linji, był zawsze ogromnie słaby. Najlichsze jednak były te obrazy L. Selvatica, w których

MAURICE VLAMINCK — PEJZAŻ (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

VINCENT VAN GOCH (1853—1890) ŁODZIE ŻAGLOWE NA WYBRZEŻU (ol).
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

artysta usiłował wyjść poza dość ciasne granice właściwej sobie dziedziny, jak n. p. w obrazie p. t. *Il rapimento del cuore di Santa Teresa*, zgoła niepotrzebnie wystawionym w r. 1924, na XIV-tej Biennale.

Maniera L. Selvatica zasadzała się m. i. na obwodzeniu figur lekkim czerwonej barwy konturem, na kładzeniu rudawych cieni, celem uzyskania tem wyrazistszej plastyki.

Do najlepszych jego utworów na obecnej wystawie, z pośród 45 wystawionych, należały: *La veste rosa* i *Dopo il bagno.*

Ardengo Soffici (ur. 1879 r.) w samych Włoszech bardzo znany, głównie dzięki częstemu zabieraniu głosu w różnych sprawach artystycznych, jest nie tylko malarzem, ale i krytykiem.* Tej zapewne okoliczności zawdzięcza osobną salę na wystawie; pokazane bowiem obrazy (z których żaden nie sięga poza rok 1920) nie usprawiedliwiają bynajmniej potrzeby takiego zbiorowego występu. Najlepsze nawet jego prace, jak — reprodukowana tu — *Toaleta Dziecka*, albo *Lo stradale fiorentino*, czy wypożyczona z Galleria d'Arte Moderna w Medjolanie *Strada*, świadczą tylko o tem, że A. Soffici zna nieźle rzemiosło malarskie, co jest jeszcze niewiele i że posiada zdecydowany instynkt malarski, co jest już bez porównania więcej. Nie znać natomiast wcale u niego silnej malarskiej indywidualności, przemawiającej własnym językiem odrębnych artystycznych środków, oryginalnej formy.

Z krótkiej notatki jego pióra (zamiast wstępu do katalogu), na uwagę zasługuje śmiałe zdanie, że to, co jest w najnowszej sztuce francuskiej trwałego, to pochodzi w gruncie rzeczy z Italji. Nadto, A. Soffici wyznaje, że jego przekonaniem prawdziwa droga rzetelnej sztuki

* A. Soffici wydał m. i.: *Il caso Rosso e l'impressionismo* (Firenze, 1909), *Cubismo e oltre* (Firenze 1913), *Cubismo e Futurismo* (Firenze, 1914), a nadto rzecz p. t. *„Primi Principi di una estetica futurista"* (Firenze, 1920, Vallecchi, Editore); w tej ostatniej pracy nie zajmuje się bynajmniej formułowaniem w system estetyczny zasad futuryzmu F. T. Marinetti'ego, lecz rozważa różne możliwości sztuki przyszłej epoki. Są tam miłe i piękne kwiatki. N. p. aksjomat 1-szy (str. 38): *L'arte non è una cosa seria.* Albo w ustępie p. t.: *Acrobatismo Clownismo: In arte, come al circo, tutto è tecnicà. Abilità. (Non dico virtuosismo, chè questa parola implica l'idea di una fredda esecuzione)* — str. 52. Wreszcie str. 59: *Destino dunque dell'arte:... abolizione di se stessa.* Można i tak!...

malarskiej prowadzi od mistrzów greckich do malowideł Pompejańskich, od Massaccia do Goyi, Degas'a i Fattori'ego. Z obrazów jego wyczytać jednak tego nie można.

Wszyscy wymienieni dotąd włoscy malarze, przedstawiciele zresztą starszego w sztuce kierunku, mieli na XV-tej *Biennale* osobne wystawy zbiorowe, t. zw. indywidualne. Do ich rzędu można zaliczyć jeszcze Ercole Sibellata, którego 48 rysunków sangwinowych wystawiono w osobnej salce, razem z kilkoma rzeźbami Ivana Mestrovic'a.

Sangwina jest czarodziejskim wprost materjałem. Niema chyba tak nikłego i lichego pod względem treści i formy artystycznej rysunku, któremuby sangwina nie dodała miłego uroku, zacierając jego błędy, fałszywe ujęcie, całą jego artystyczną nicość. Sympatyczny, ciepły, barwny ton sangwinowej kredki — ukrywa wszystko niemal, co w rysunku jest ujemnego, a cieszy oczy niewprawnego zwłaszcza obserwatora czarującym kolorem. Ercole Sibellato dał właśnie wystawieniem swojej kolekcji nową sposobność do uświadomienia sobie tego interesującego zjawiska. Rysunki jego mają na pierwszy rzut oka ogromnie wiele zniewalającego uroku, są bardzo *pittoresques*. Wystarczy jednak transponować je na czarny kolor fotograficznej reprodukcji, ażeby nikłe ich walory i wszystkie zaniedbania formy wystąpiły na jaw w całej swej jaskrawości.

VINCENT VAN GOGH PORTRET WŁASNY (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

JOAQUIN SOROLLA MOTYW Z HISZPANJI (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

W jednej ze sal ogólnowłoskich umieszczono też kolekcję 17-tu obrazów niedawno zmarłego malarza, Armanda Spadini'ego (1880—1925), samouka, który nie uczęszczał nigdy do żadnych szkół ni akademij, a mimo to w r. 1910 odniósł zwycięstwo na konkursie, zyskując nagrodę *Pensionato Nazionale per la Pittura* w Rzymie, dokąd też przeniósł się z Florencji. Wystawiona obecnie kolekcja stanowiła dobre uzupełnienie zbiorowej wystawy około 40-tu dzieł Spadini'ego w r. 1924.

Był to artysta o szczerym temperamencie malarskim, wyrażający się biegle środkami i techniką impresjonizmu, silniejszy w dziedzinie kompozycyj figuralnych, portretów kobiet i dzieci, słabszy zaś o wiele, także pod względem kolorystycznym, w pejzażu, w studjach *plein air*'u. Operował najchętniej cichymi zestrojami barw o miękkich, pastelowych tonach.

Tło dla tych wszystkich opisanych »wystaw indywidualnych« o charakterze głównie retrospektywnym, stanowią setki eksponatów olbrzymiego, a szarego tłumu malarzy, uprawiających z mniejszym lub większym talentem i nakładem malarskiej pasji oraz wiedzy znane, oklepane i przestarzałe już w sztuce kierunki. Jest to przeważnie obficie wyprodukowany towar, stanowiący *gros* zawartości każdego oficjalnego Salonu, więc — nie mogło go oczywiście zabraknąć i na weneckiej wystawie.

Zapewne, zabraknąć go nie mogło — prawie, że nie powinno — ale tylko do pewnych ostatecznie granic artystycznej przyzwoitości.

Znalazło się jednak dość takich płócien, które i tę granicę stanowczo przekraczają, obniżając w silnym stopniu poziom całej weneckiej wystawy.

STANISŁAW KAMOCKI — KOŚCIÓŁEK W PORONINIE (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

Do rzędu takich — w mojem przynajmniej mniemaniu — malarzy »najgorszych«, musi być nawet zaliczony Bartolomeo Sacchi, a to dla wystawionego przez siebie obrazu p. t.: *Amore e Psiche* (oczywiście!), który jest wprost potworny i rzuca czarny cień zarówno na jury wystawy, jak i na samego malarza, twórcę pozatem wcale niezłego płótna p. t.: *Zuzanna w kąpieli.*

Jest w tej kategorji również stały gość weneckich wystaw, malarz zresztą w swoim czasie zasłużony, jako jeden z pierwszych przedstawicieli impresjonizmu, Vincenzo de'Stefani, z obrazem p. t.: *Le buone parole* (trzy dziewczynki, jakże smutne, zatroskane, a ładne, pełne niewinności i słodyczy! jedna z nich coś widocznie tłumaczy drugiej, która tymczasem brzydko trzyma nogę, a trzecia, niczem aniołek z Sykstyńskiej Madonny, wnosi oczęta do góry i składa rączęta, jakby z rezygnacją...). Już w r. 1924 widzieliśmy na weneckiej wystawie obraz p. t.: *Il Crollo* (»Cios«), gdzie te same dziewczynki, w żałobie, martwiły się przy stole. Obraz ten zresztą stanowił nieomal *clou*, istną senzację XIV-tej Biennale, tak bardzo podobał się publiczności, tak często był reprodukowany. Oba te obrażające smak współczesnego człowieka obrazy, powinno się wystawić przy dźwiękach analogicznej wartości muzycznego utworu, mianowicie słynnej *pièce'y* p. Bądarzewskiej p. t.: *La Prière d'une Vierge.* Utwór to, jak stwierdziłem, popularny także i we Włoszech, grała go pewna dziewica w Montecatini...

A jednak Vincenzo de' Stefani był kiedyś dobrym malarzem, jak świadczyła o tem X-ta Biennale w r. 1912, gdzie przypomniano też jego utwory z lat ośmdziesiątych, między innemi n. p. doskonały obraz rodzajowy z r. 1887 p. t.: *Meriggio.*

Smutny też jest obraz Arriga Andreani'ego p. t.: *Vampiri* (w obecności wdowy po malarzu, jakieś szakale, nie: »wampiry«, t. zn. obcy panowie, zapewne z urzędu podatkowego i od Kunsthaendlera, buszują po mieszkaniu), albo Alberta Martini'ego — znanego z niesamowicie zazwyczaj manierycznych i satanicznie »czarnych« portretów — *L'Album di Daumier.* Do tej samej kolekcji należy i Riccardo Galli z obrazem p. t.: *Nella casa silenziosa* i Niccolo Ciletti (*Gli umili* — świetlana zjawa Chrystusa wśród tłumu leżących na ziemi poniżonych, biednych...) i nawet Plinio Nomellini, który stawił tym razem przed oczy widzów młodziutkie »dziewczę«, słodkie, świeże, miłe, hoże i t. d. — pod nazwą *Primula.*

Lecz dość tego! Po cóż mnożyć przykłady na poparcie tezy, że obrazisk tego rodzaju zbyt wiele dopuszczono i na tę wystawę? Jest rzeczą znamienną, że punkt ciężkości tych wszystkich »najgorszych« malowideł leży poza powierzchnią zamalowanego płótna, zazwyczaj... w tytule i w literackim wątku, a nigdy w samej formie, z reguły tutaj niedołężnej i słabej.

Tym przykładom ujemnym należy przeciwstawić dla wierności obrazu całej wystawy przykłady dodatnie. Stanowią je dzieła artystów, również reprezentujących starszy w sztuce kierunek, ale malarzy rzetelnych, którym chyba to tylko mógłby ktoś zarzucić, że w nowych swoich dziełach niewiele dają świeżych walorów, no i że nie ulegają łatwo prądom dzisiejszej mody...

Do takich należy Antonio Manzini, który nie porzucił dotąd swej niechlujnej nieco a kosztownej techniki, zasadzającej się na nakładaniu na płótno całych grudek gęstej, olejnej farby i na babraniu się w niej prawie jak w glinie, portrecista Guido Cadorin, który Wenecjanom dobrze może zastąpić brak Lina Selvatico, stary wenecki znajomy, poeta lagun weneckich: Giuseppe Miti-Zanetti, dalej Alessandro Milesi, Ettore Beraldini, Pietro Chiesa, Nicola Fabricatore, Leonardo Bazzaro, Dino Martens, Teodor Wolf Ferrari, Ernesta Oltremonti i i.

*

Primo Conti, w swych martwych naturach i portretach (Domenico Trentacoste i i.) a Ferruccio Scattola w swych klasycyzowanych kompozycjach figuralnych — wprowadzają nas w szeregi malarzy, reprezentujących najnowszy w sztuce włoskiej kierunek, o najrozmaitszych zresztą odmianach, które jednak dadzą się sprowadzić łatwo do wspólnego mianownika w postaci t. zw. neo-klasycyzmu. Programowy ten akademizm u różnych malarzy nosi wyraźniejsze lub słabsze piętno wpływów współczesnego malarstwa paryskiego, często refleksy

sztuki Cezanne'a ratują te pasticciowe produkty pseudo-klasycznej maniery od beznadziejnej nudy i zimnej marwoty. Tu i ówdzie jednak, jakaś wybitniejsza malarska indywidualność, posługując się chętnie aparatem środków klasycystycznych, zdobywa się na ton własny i szczery.

Wśród wielu reprezentantów młodej sztuki włoskiej nie brak też zwolenników ekspresjonizmu. Za takiego właśnie ekspresjonistę może uchodzić słusznie Lorenzo Viani, autor m. i. obrazu p. t.: *La panchina solitaria*, pokrewnego niepokojącym nastrojem, charakterem ujęcia, po części techniką nawet, kompozycjom wizyjnym W. Wojtkiewicza. W swych portretach, rysunkach piórem zwłaszcza, osiąga Viani niezwykłą siłę wyrazu, niekrępując swojego bujnego temperamentu wyraźnym rytmem linij, czy jakimkolwiek artystycznym taktem i umiarem.

L. ŚLENDZINSKI W LUNA-PARKU (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

Onofrio Martinelli w swych *Case nell'orto* (Domy w ogrodzie) i w *Veduta sull'Ema* dochodzi w uproszczeniach kształtów i barw do szczęśliwych rezultatów i osiąga efekt świeżego prymitywu. Ubaldo Oppi dał tym razem tylko jeden obraz z czterema kobiecymi aktami na tle morskiego wybrzeża, w dość przypadkowym układzie i bez wyraźnego kompozycyjnego schematu, stąd zapewne określenie, dodane w nawiasie przy tytule: *Giovani donne al mare (miscuglio fotografico)*. Cipriano Efisio Oppo powtarza zbytecznie motywy, koloryt i formy, zaczerpnięte od manierystów włoskich z końca XVI-go i XVII-go wieku; reprodukcja starczy za komentarz. Carlo Carrà zwraca uwagę jednym pejzażem i prymitywizowanem »Oczekiwaniem« *(L'attesa)*, Cesare Maggi oryginalną kompozycją p. t.: *La fisionomia delle cose*.

Tyrolczyk Albin Egger-Lienz (zamieszkały w Trentino i jako taki jest obecnie malarzem włoskim), który dawniej zdobywał się nieraz na monumentalny wyraz w swych kompozycjach, przedstawił się na obecnej wystawie w niezbyt korzystnem świetle trzech nieszczególnych obrazów; dwa z nich odstręczają widza zwłaszcza swym żółto-brązowym i czekoladowym tonem. *Cristo Morto* to jeszcze jedno — może już zbyteczne? — powtórzenie skrótu ciała, leżącego na wprost widza; motyw identycznie ten sam, co w kompozycji Andrea Mantegni (Medjolan, Pinacoteca di Brera), co w obrazie J. Malczewskiego p. t.: *Śmierć Wygnanki*, w opracowaniu A. Egger-Lienza nic nie zyskał, raczej wiele bardzo stracił.

Długi, bardzo długi szereg innych hołduje również nowym prądom. Jest ich zbyt wielu, zbyt małą ilością utworów są na wystawie reprezentowani, ażeby można pokusić się o bliższą ich charakterystykę. Więc tylko garść nazwisk, dla oswojenia z niemi polskiego ucha, gdyż niejeden z tych artystów nieraz zapewne jeszcze wart będzie bliższej uwagi. Oto one: C. Potente, G. Marchig (»nazarenizuje« we *Wskrzeszeniu Łazarza*), L. Bracchi (*Wędrowcy z Emaus*), Br. Bramanti, G. Trentini, C. Prada, A. Donghi, G. Costetti, S. Galucci, P. Comolli, L. Andrioli, E. Vannuccini, L. Castellani, G. C. Sonsani, C. Sbisà, S. Pucci, Ach. Funi, D. Valinotti, T. Cascella, V. Boriello, oraz, z nich wszystkich na razie najciekawszy i najlepszy, czy może tylko dzięki wystawie indywidualnej najlepiej reprezentowany (50 dzieł) — Felice Carena, rodem z Turynu, obecnie profesor malarstwa w *Istituto' di Belle Arti* we Florencji.

F. Carena przeszedł całą ewolucję artystyczną od czasu, gdy w r. 1906 obrazem p. t.: *La Rivolta* zdobył sobie nagrodę *Pensionato Artistico Nazionale*. W r. 1912 wystawił w Wenecji około 20 swych dzieł, prezentując się jako impresjonista o głębszej kulturze artystycznej; obok lekkich reminiscencyj z Carière'a i trochę z Renoir'a znać było u niego już wtedy pociąg do logicznej budowy obrazu, do kompozycji na większą skalę, do snucia fantazyjnego wątku na różne sposoby. Obecnie na ostatniej *Biennale* zajął F. Carena zaszczytne miejsce jednego z najpierwszych malarzy Włoch współczesnych.

Carena klasycyzuje, chętnie nawiązuje do tradycji mistrzów dawnych, ale zachowuje przy tem swą indywidualność w odrębnej treści artystycznej, nawet chętnie opracowywanych przez siebie motywów biblijnych, jak n. p.: *Wieczerza w Emaus*, *Anioł budzący Pasterzy*, *Apostołowie* etc. Koloryt przypomina bardzo gamę barwną włoskich cinquecentystów, ale nie jest jej bezdusznem tylko echem. W obrazach, jak: *Quiete*, *Ritratto di mia moglie* (Portret żony), *Mia moglie ed io*, *Donne nude in riva al fiume* oraz: *Deposizione* — zdobywa się F. Carena na wyraźną nutę własną, a wyrażając się językiem formy, w klasyczne ryzy ujętej, nie przestaje być bynajmniej *pur sang* malarzem poimpresjonistycznej doby, t. zn. artystą, posuwającym się na drodze ewolucji wprzód, a nie wstecz, jak czynią to ci t. zw. dzisiejsi neoklasycy, którzy rozmyślnie przeoczają dorobek nowoczesnego malarstwa i starają się tworzyć, czy raczej podrabiać obrazy, wedle wzorów z przed lat stu lub trzystu.

Futuryści włoscy dostali się wreszcie na wenecką wystawę; sam król otwierał wystawę futurystów w pawilonie, odstąpionym na ten rok przez Rosję sowiecką!

Stało się to dzięki temu, że futurystów popierają faszyści z B. Mussolinim na czele. „*Giovinezza*" jest wspólnem ich hasłem, a futuryści sami uważają się za narodową *par excellence* partję plastyków, do których przyszłość należy, jako do promotorów wszelkich nowoczesnych w sztuce poczynań. Rzecz prosta, ma to bardzo wiele pomyślnych skutków za sobą; ponieważ futurystów włoskich nikt nie wyklina, nikt nie piętnuje ich usiłowań mianem sztuki żydowsko-bolszewickiej i t. p., nie łączą się oni z żywiołami wywrotowymi, przeciwnie, jako zwarta kadra nacjonalistów włoskich, stoją oni silnie przy rządzie.

Cóż za ogromne, złośliwe przeciwieństwo! Podczas gdy u nas pod nadużywanem spekulancko mianem sztuki narodowej usiłuje się nieraz przemycić najlichszą swojską tandetę, identyfikując perfidnie wszelkie nowoczesne kierunki z dążeniami społecznych i politycznych »wywrotowców«, we Włoszech analogiczni pseudo-wywrotowcy w sztuce, skompromitowani zresztą rzeczywiście takiemi n. p. pomysłowemi hasłami jak: spalenie bibljotek i muzeów (dziś już do tego nie nawołują tak gorąco!) — stanowią skrajnie nacjonalistyczną grupę plastyków. Przepaść jest tem większa, że Włosi posiadają przecie ustrój nie republikański, lecz monarchistyczny, więc oficjalność i zacofanie w sztuce byłoby tam może bardziej usprawiedliwione. Z punktu narodowego i państwowego rzecz sądząc, mam wrażenie, że Włosi postępują o wiele roztropniej.

Stwierdzić należy, że pawilon włoskich futurystów przyniósł niejednemu wielkie rozczarowanie. Przyniósł je i tym, którzy spodziewali się, że to będzie jeden wielki humbug, powód do głośnych wybuchów śmiechu ze strony zwiedzającej publiczności, ale zarazem i tym, którzy



spodziewali się od futurystów artystycznej jakiejś rewelacji i rzucenia przez nich snopów światła na tajemniczą i ciemną drogę sztuki przyszłości. Ani jedno, ani drugie. Pozy i snobistycznej blagi prawie wcale tam nie było. Dzieł zaś takich, któreby sztuce nowy mogły wytknąć kierunek — także nie.

Natomiast sporo było dowodów niezłej artystycznej inwencji w szeregu utworów o ciekawym rytmizowanym czy skandowanym rysunku, o żywym i śmiałym kolorycie.

Dzieła futurystów włoskich współczesnej doby są — mniejsza o to czy w zgodzie z futurystycznym manifestem i programem — przedewszystkiem oryginalnemi okazami nowej sztuki dekoracyjnej, zwłaszcza w zastosowaniu do ściennego malarstwa, reklamowych ulicznych plakatów, tkanin i barwnych ściennych obić *(arazzi)*.

Dotyczy to zwłaszcza utworów, których autorem jest Fortunato Depero *(Umanità d'acciaio* — aplikacja z sukna; *Bitter Campari* — doskonały plakat; z dziewięciu »arazzów« najlepszy: *Guerra-festa)*. Tapety i *arazzi* wystawił również Enrico Prampolini, który dał ponadto kilka projektów inscenizacji do *Vulcano* F. T. Marinettiego, oraz kilka kompozycyj malowanych na różne tematy, a także dwie »syntezy plastyczne«: Marinettiego i Mussoliniego.

Przywódca futuryzmu w plastyce, zmarły już Umberto Boccioni, reprezentowany

FRYDERYK PAUTSCH HANDLARKA RYB (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

był tylko przez jedną pracę. Gerardo Dottori wystawił dwie wręcz odmienne od siebie kompozycje. *Flora* jest wprost szpetna swoją naturalistyczną i secesyjną zarazem (i to możliwe, jak się okazuje!) dekoracyjnością i stanowi *croute* bez apelacji, natomiast widok płonącego miasta *(Incendio-città)* jest bardzo pomysłowo skonstruowanym obrazem. Vittorio Corona w malowidle p. t.: *Armatura d'amore* jął się bardzo ryzykownego tematu, nieosiągając zamierzonego wyniku; Luigi Russolo w interesujący sposób zanotował *Sensazione di bombardamento-Shrapnels e granate.* Szczery i wielki talent malarski — nawet wedle »zacofanych«, nie-futurystycznych kryterjów, przejawia Sansoni Guglielmo Tato, nadewszystko w malowidle: *La processione della Madonna di S. Luca a Bologna,* gdzie jednak może więcej jest impresji barw i siły ekspresji, aniżeli czystego futuryzmu. Zdumieje się niejeden na wiadomość, że popularny ongi nadmiernie Lionello Balestrieri, twórca *Beethovena,* nastrojowiec i sentymenciarz, przystał do futurystów; razi on jednak i tutaj: walory poza-plastyczne, literatura, oto właściwa jemu dziedzina. Jego *Sensazione musicale* — fale głosowe wśród lasu — to raczej nieudały utwór na ton symbolu nastrojonego impresjonisty-literata.

Rzeźba włoska jest reprezentowana naogół dość słabo, brak bowiem dzieł wzruszających fakturą, formą, a nie — samym tylko tematem.

Arturo Dazzi, którego kolekcja rzeźb zajęła osobną salę, przedzierżgnął się z dawnego naturalisty w klasyka o typie Canovy. Dawny jego kierunek reprezentuje *Cane-lupo* (pies-wilk), obecny: *Sogno di bambina* (Śpiąca dziewczynka), bezsprzecznie najlepsza z jego rzeźb, gdzie udało się artyście sharmonizować umiejętnie formę z cichym sentymentem. Przereklamowany we Włoszech stanowczo Adolfo Wildt, okazał się i tym razem, zarówno w biuście Papieża Piusa XI-go, jak i w Św. Franciszku, oschłym i zimnym manierystą. P. Trubeckoj wystawił biusty Mussoliniego i Pucciniego, ale nie zmienił się na jotę; Alfredo Biagini doskonale w linji skomponował małpę *Cercopiteco rosso,* Libero Andreotti dał dość obojętny portret dziewczyny, Michele Guerrisi nieźle formowany akt kobiecy, Romano Romanelli wysoki reljef, dobrze skomponowany w prostokącie p. t. *Romolo,* Giovanni Prini, bronz p. t.: *Arabesco di danzatrice,* Carlo Lorenzetti dwa wizerunki chłopców — wilczków morskich; poza tem było jeszcze rzeźb sporo, ale godnych uwagi bardzo mało.

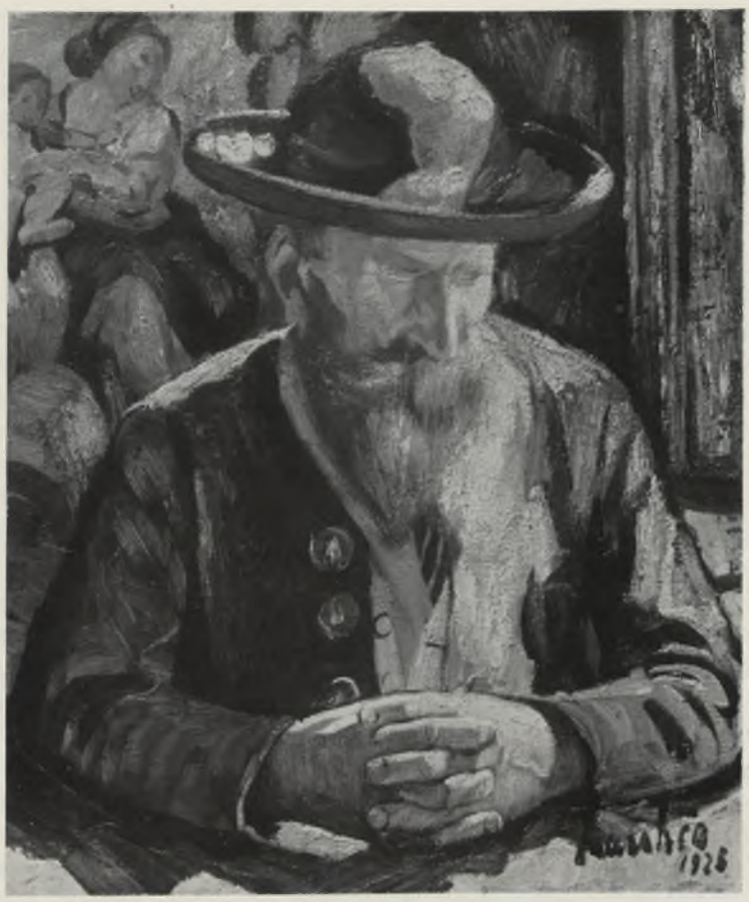
Trudno jednak byłoby pominąć milczeniem salę, gdzie mieści się duży projekt pomnika na cześć poległych włoskich piechurów, oraz cały szereg jego fragmentów w bronzie i w gipsie, prócz kilku innych rzeźb. Autorem jest Eugenio Baroni, a pomnik zwie się: *Monumento al Fante* (pomnik piechura) i miałby być zbudowany na jednem z tych wzgórz, gdzie najbardziej krwawe toczyły się walki podczas ostatniej wojny.

Kulminacyjny punkt pomnika to olbrzymia grupa p. t. *„Zwycięstwo".* Pod nią, w sklepionem wnętrzu, znajduje się kaplica z ołtarzem. W lewo i w prawo sięgają daleko dwa długie, wąskie skrzydła: to odpowiednio stylizowane, nakryte okopy. Przeznaczeniem ich w pomniku jest pomieścić trumny żołnierzy z różnych pobojowisk, ustawione szeregiem, w bojowym »żołnierskim ordynku«. Na przedłużeniu ku przodowi części środkowej, gdzie mieści się kaplica, między dwiema kolumnami, nakrytemi olbrzymią płytą kamienną, stoi *„Vedetta",* strażnik: strażnik grobowca i pokoju. Wymienione dotąd części stanowią fronton pomnika, zwrócony ku Adrjatykowi. Ze strony przeciwnej, przez cały łagodny stok wzgórza, prowadzą do centralnej części pomnika ogromne schody kamienne, podzielone na cztery kondygnacje szerokiemi przerywającemi je platformami. Schody te znaczą symbolicznie drogę do zwycięstwa, a na poszczególnych platformach ustawione są grupy z bronzu, uzmysławiające główne etapy tej drogi.

Etap pierwszy: *Apel;* piechur żegna błogosławiącą go matkę i skierowuje swe kroki w dal, ku wytkniętemu celowi — zwycięstwu. Etap drugi: *Pochód;* obarczony żołnierskim rynsztunkiem piechur podąża w górę, z oczami, utkwionemi w daleki cel, a towarzyszy mu w drodze duch jego matki. Etap trzeci: *Upadek;* ranny żołnierz pada, podnosi go duch matki. Etap czwarty: *Chleb;* żołnierz dźwignąwszy się na nowo, postępuje dalej naprzód i nie tracąc z oka swo-

jego celu, dzieli się chlebem z wygłodniałem dzieckiem. Etap piąty: *„Zwycięstwo"*; wspomniana już wyżej grupa, wieńcząca szczyt pomnikowej kaplicy. — Tłum żołnierzy, zdobywających w heroicznej furji szczyt wzgórza; grupa ta robi wrażenie ogromnego płomienia, zwróconego podmuchem wiatru w jedną stronę, w stronę wroga. Jak gdyby wzgórze płonęło!

Na krańcach obu wydłużonych skrzydeł są ustawione dwie grupy, dwie stacje, czyli etapy, z kolei etap szósty i siódmy. Etap szósty: *Ranni*; jeden bez ręki, wskazuje przed siebie kikutem; drugi oślepły, mówi coś do pierwszego, a matka miękką dłonią koi jego serce. Etap siódmy: *Po powrocie*; para wołów w jarzmie zaprzężona do pługa, wraz z prowadzącym je człowiekiem; cała grupa zwrócona ku centralnej części pomnika. Etap ósmy i ostatni: *Vedetta*; uzbrojony piechur stoi u wejścia, na straży grobowca bohaterów i na straży osiągniętego, zwycięskiego pokoju.



UGO ZACCHEO — MIESZKANIEC ALP (ol)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

Całość, widziana z pewnej odległości, wygląda jak niezmiernie wielki i jasny krzyż, położony na wzgórzu; była to właśnie intencja artysty. Że zaś wierzchołek, szczyt tego krzyża, jest zdala mało widoczny, bo transsept (tj. belka poprzeczna) bardzo długi, pomnik ten przypomina też żywo swoją formą konstrukcję samolotu. Dodaje mu to cech aktualności.

Samo wyliczenie poszczególnych składowych elementów tego pomnika, wraz z owemi ośmioma stacjami — etapami, starczy za barwny opis ideowej jego zawartości: pomysłu, natchnienia i uczuć twórcy monumentu, Eug. Baroni'ego. Idea tego pomnika jest tak szczytnie piękna, tak zarazem tkliwa i rzewna, że nikt zapewne nie zdziwi się słowom znakomitego angielskiego malarza, Franka Brangwyna, który powiedział na widok projektu E. Baroni'ego: »Jeśli to dzieło zostanie wykonane, będzie to najbardziej dostojny i najszlachetniejszy pomnik całego świata i wszystkich epok«! Rzecz zdumiewa w istocie ogromem uczuciowej skali, napięciem patrjotycznego sentymentu, gigantycznością zamierzeń.

Inaczej jest jednak, jeśli idzie nie o motyw, o treść tej kompozycji, ale o jej plastyczną formę. Z tego stanowiska rzecz sądząc, jako dzieło rzeźbiarza, trzeba pomnik uznać za płód poroniony. Główny zarzut, jaki się nasuwa, jest zasadniczej natury: brak ścisłego związku między architekturą pomnika a poszczególnemi grupami rzeźb w bronzie. Grupy te, zwłaszcza cztery pierwsze *(Apel, Pochód, Upadek, Chleb)*, są wprawdzie uzmysłowieniem idei artysty, łączą się nawet ideowo ze sobą, ale w pomniku samym, jeśli o zagadnienie formy idzie, są zbędnym

przydatkiem. Ustawione na platformach schodów, pomimo figur 2½ metrowej wysokości, robią te figury wrażenie czegoś minjaturowego i przypadkowego zarazem. Pomnik w odpowiednie rocznice i t. d. miałby być odwiedzany przez wielotysięczne tłumy; grupy te, rozstawione właśnie na osi schodów, uniemożliwiają normalny pochód tłumu po monumentalnych schodach. Przy ogarnianiu całości pomnika, z oddali, jednym rzutem oka, grupy te (zresztą doskonałe, jak świadczą wystawione szkice i fragmenty) nie odgrywają właściwie żadnej roli, omal, że się ich wcale nie zauważa, chyba jako niespokojne i drażniące przerwy w wydłużonej niezmiernie linji schodów. Istnienie tych grup nie jest niczem ani po rzeźbiarsku, ani też, co ważniejsza, architektonicznie, uzasadnione; można, je t. j. cztery grupy pierwsze, usunąć zupełnie, a pomnik nic na tem nie straci, przeciwnie, zyska może nawet na spokojnej, monumentalnej linji, prowadzącej łagodnie wzwyż, ku wierzchołkowi grobowcowej kaplicy, ku grupie *Zwycięstwa.*

W konsekwencji — rzeźbiarz unicestwił tu właściwie sam siebie: chciał dać architektoniczną oprawę dla swych rzeźb, a stworzył projekt architektoniczny (kosztowny, niepraktyczny i mało realny), gdzie rzeźby byłyby właściwie zbędnym przydatkiem.

*Monumento al Fante* Baroni'ego ma pewną wspólność ze znanym u nas projektem *Pochodu na Wawel* Wacława Szymanowskiego, tylko, że ciekawszy jest od niego pod względem architektonicznym, a również przewyższa *Pochód* sumą uczucia, potęgą natchnienia. Idea jednak raczej literacka, aniżeli czysto plastyczna, nakazująca zestawić obok siebie w przestrzeni to, co następuje po sobie w czasie, zaciężyła zarówno na obu projektach; zaciężyła i pomściła się na nich.

Grafika włoska reprezentowana jest na wystawie wcale licznie. Bogactwo motywów dość wielkie, pomysłowość kompozycyjna natomiast, wyrażająca się w odrębnych sposobach ujęcia, z punktu widzenia czystej formy graficznej, jest dość ograniczona. Poziom wykonania technicznego, w zgodzie z istotą danej gałęzi sztuk graficznych — naogół wysoki. Nowoczesność ujęcia, środków wypowiadania się, występuje na jaw niezbyt wyraźnie i silnie. Tradycyjność, powtarzanie wypróbowanych i dobrze już znanych efektów graficznych przeważa.

Akwaforty wystawił Dante Broglio, Carlo Casanova (malowniczy widok Werony), Paolo Mezzanotte; ryciny wykonane suchą igłą: Anselmo Bucci (8 rycin do I-szej Księgi R. Kiplinga), Felice Vellani Antonio Carbonatti; Ubaldo Magnavacca zdumiewa ogromem wymiarów swej akwatinty, przedstawiającej *Portale maggiore della Catedrale di Modena* (około 1 m² powierzchni!), zarówno jak Maria Cecilia Monteverde ogromnym formatem swego drzeworytu *(Case sull'Arno).* Gemma Pero wybija się na pierwszy plan swemi drzeworytami, gdzie linje wydobyte są z czarnego tła, a ekonomja środków i lapidarność bardzo jest wymowna. Litografij niewiele — najlepsze Ettora Di Giorgio. Pozatem: Giulio Cisari robi drzeworyty o wijących się grubych linjach (dwutonowe, kolor czarny i sepjowy), przypominające jak gdyby rysunki tuszem na pergaminie, Romeo Costetti ryje w drzewie maski o Goyowskiej ekspresji; Anna Beatrice d'Anna wystawiła dwa dobre drzeworyty, Federico Cusin rysunki piórkiem, wzorowane na dawnych rycinach, Alberto Martini rysunki kolorowe, a Luigi Brunello rysowane sceny z życia św. Franciszka z Assyżu. Wspomniany już wyżej Ercole Sibellato, z swą kolekcją 40 sangwinowych rysunków należy raczej do malarstwa, nie do grafiki.

*

Jak poprzednio, tak i ostatnia wenecka *Biennale* stanowiła przedewszystkiem zbiorowy przegląd starszej i współczesnej sztuki włoskiej i to od końca XVII-go wieku (Gasp. Landi), poprzez cały wiek XIX, aż po dzień dzisiejszy (futuryści). Już z tego względu należało więc zająć się tym działem wystawy w sposób bardziej wyczerpujący. Należało to również uczynić dla zadokumentowania, że sztuka włoska, specjalnie w Polsce, jak zresztą przeważnie wszędzie za granicą, nazbyt mało znana, jest bardzo żywotna, że życie artystyczne Włoch nowoczesnych pulsuje bardzo silnem tętnem pomimo krytycznego momentu dezorjentacji i chaosu, jakie cechują całą

dzisiejszą sztukę światową — nie tylko nie słabnie, lecz wzmaga się ustawicznie.

Impresjonizm przeżył się, bo zaprzestał stawiania sobie coraz to nowych zadań i problemów, a zaczął powtarzać wciąż w kółko stare, dawno już przez najstarszych mistrzów rozwiązane. Ekspresjonizm ortodoksyjny, który drogą »bezprzedmiotowości« chciał wyrazić całą treść duszy ludzkiej, zbankrutował i nie wyraził właściwie nic. Abstrakcjonizm, występujący pod różnemi modnemi etykietami, doprowadza swoich zwolenników do absurdu: oddala ich od twórczości plastycznej, zbliża do dyletancko pojmowanej techniki i mechaniki, każąc im zerwać z całym światem konkretnych wyobrażeń, a wierzyć w czystą »konstrukcję dla konstrukcji«. Sztuka światowa, w tych warunkach, przestała być funkcją społeczną, nie może zdobyć się na nowy i własny współczesny styl, gdyż ten jest produktem zbiorowości, ożywionej jednym duchem. Stąd chaos, nawrót do sztuki pierwotnej, murzyńskiej i wschodniej, do nie tak dawno przezwyciężonego klasycyzmu i t. d. Cały ten stan rzeczy, scharakteryzowany już we wstępie do niniejszego sprawozdania, cechuje tedy zarówno sztukę światową, jak i poszczególnych narodów, a zatem i Włoch.

ANSHELM SCHULTZBERG — W ŚNIEGU (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

## SZTUKA ZAGRANICZNA

W porównaniu z działem sztuki włoskiej, sekcje zagraniczne, pod względem ilościowym zwłaszcza, przedstawiały się i na XV-ej *Biennale* z natury rzeczy dość ubogo. Podczas gdy Włosi wystawili z górą 1000 dzieł sztuki, udział państw innych przedstawia się cyfrowo w ten sposób: Belgja 193, Niemcy 180, Anglja 176, Węgry 124 ⟨bez sztuki dekoracyjnej⟩, Francja 122, Szwajcarja 118, Hiszpanja 103, Czecho-Słowacja 79, Szwecja 70. Holandja 56, Polska 45, ⟨+76 dzieł H. Glicensteina, jeśli go zaliczać do artystów polskich⟩, Austrja 32. Wiadomo, że kryterjum wartości jakiejkolwiek wystawy artystycznej nie zasadza się na bezwzględnej ilości nagromadzonych eksponatów, wartość międzynarodowej wystawy tem jest raczej większa, im więcej dzieł wystawowych przypada na jednego artystę. Jeżeli na jakiejś wystawie zebrano np. tysiąc dzieł tysiąca różnych artystów ⟨t. j. po jednem każdego autora⟩, to będzie to istny jarmark, na którym nikt się nie zorjentuje, żadnego z tych artystów bliżej nie pozna, a jeśliby zebrać również tysiąc dzieł, ale tylko dziesięciu artystów ⟨t. j. po 100 dzieł od każdego⟩, wystawa taka mieć będzie ogromne znaczenie, nawet dla nauki, bo da wyjątkową okazję bliższego zapoznania się z tymi twórcami. Chodzi tylko o to, ażeby ci wybrańcy, dopuszczeni do wystawy, byli naprawdę rzetelnymi twórcami, a nie przeżuwaczami cudzych form i pomysłów, ażeby dzieła ich naprawdę reprezentowały twórczość danego narodu.

Bądź jak bądź, zebrany na tej wystawie szczuplejszy materjał sztuki zagranicznej, czasem dość pośledniego gatunku, pozwala na krótsze załatwienie się z tym działem.

Dział polski, zorganizowany przez prof. Wł. Jarockiego, obejmuje dzieła 11 członków Tow. Artystów Polskich »Sztuka«, oraz 3 zaproszonych członków »Rytmu«. Umiejętność doboru dzieł poszczególnych artystów zasadza się przedewszystkiem na tem, że dzieła te stoją na poważnym artystycznym poziomie, a następnie, iż bardzo dobrze charakteryzują autorów.

A. Kędzierski np. reprezentowany jest wprawdzie przez dwa tylko obrazy, ale jeden z nich to *Chłopi Polescy*, istne arcydzieło akwarelowego malarstwa. T. Axentowicz nadesłał subtelny w fakturze portret kobiecy, oraz ponętny akt kobiecy, widziany z tyłu, który też zaraz znalazł nabywcę. Obrazy W. Weissa należą do głównych »gwoździ« nie tylko tego działu, ale całej wogóle weneckiej wystawy. Jest ich sześć, zbyteczna je tutaj bliżej charakteryzować dla polskiego czytelnika; jest i *Witryna Salonu Mód*, dobrze u nas znana, obraz dla mnie osobiście o tyle mniej cenny, że pomimo mistrzowskiego sposobu sharmonizowania papuzich słodkich kolorów, stanowi niejako olbrzymią ilustrację jednego momentu, jakgdyby migawkowe zdjęcie błahej sceny, oglądanej przez szybę z ulicy. Przewyższają go też wszystkie inne obrazy, figury modelek, na barwnych tłach, o świecącej zdala karnacji ciała.

J. Mehoffer budzi na wystawie duże bardzo zainteresowanie obcych swym *Portretem Marszałka Piłsudskiego*. Jest poza tem jego *Wenus i Amor* (akwarela), obraz p. t. *Wiek Złoty* (zakupiony).

F. Pautsch reprezentowany jest wprost świetnie, jakkolwiek nie mógł wystawić żadnej z swych większych kompozycyj, a dał tylko *Martwą Naturę, Ryby, Starego Leśnika w Karpatach* o Cézanne'owskim charakterze, *Handlarkę Ryb* i pełny wyrazu *Portret art. dram. Brydzińskiego* (z r. 1922), obraz, który wedle wyrażenia*) jednego z włoskich krytyków »przynosi prawdziwy zaszczyt polskiej sztuce«.

K. Sichulski przykuwa uwagę widzów swą monumentalną kompozycją p. t. *Pokłon Trzech Króli* (tryptyk, karton do mozaiki), o dużej sile dostojnego wyrazu; jest to jedno z dzieł o największej skali zamierzeń na obecnej wystawie. Wł. Jarocki nadaje ogromnie wiele odrębnego, rodzimego charakteru polskiej sali swemi barwnemi obrazami z Karpat (jeden z nich zakupiony przez *Banca Commerciale Italiana*). Ignacy Pieńkowski dał trzy pejzaże, *Wnętrze pokoju* i *Martwą Naturę*, rzeczy silne w kolorze, St. Czajkowski, St. Filipkiewicz i St. Kamocki bardzo dobrze zaprezentowali polską szkołę pejzażu. T. Pruszkowskiego *Człowiek w Masce* i doskonały *Uśmiech*, dwie akwarele Wł. Skoczylasa *(W Polu* i *Widok Miasteczka)* i dwa charakterystyczne, szlachetne w linji obrazy L. Śleńdzińskiego, dopełniały całości polskiego działu, który, stwierdzić należy objektywnie, należał do najlepszych na całej wystawie. Występy sztuki polskiej w Wenecji są rzeczą ze wszech miar konieczną i nawet ze względów czysto politycznych są bezsprzecznie wskazane.

Półokrągłą salkę przy sali polskiej zajęły utwory Henryka Glicensteina, zebrane tam w ilości 76 sztuk: biusty, statuy, płaskorzeźby, ryciny wykonane suchą igłą, dwie akwarele i liczne rysunki. *Più pittore che scultore* — wyraził się o nim jeden z krytyków włoskich; zupełnie słusznie. Biust d'Annunzia, z przyczepionym do głowy wieńcem laurowym, budził na wystawie wiele niesmaku; nie dlatego, jakoby niebył wart d'Annunzio takiego wieńca, tylko dlatego, że pomysł taki niebyłby wart prawdziwego artysty... Z biustów najlepszy był: *Beppe Ciardi* (w bronzie) i *św. Piotr* (w drzewie). *Sfinks* miał wprawione oczy z opalu, jak żywe!... Statua *św. Franciszka* przedstawiała ogolonego mężczyznę o wybitnie semickim typie, z baranem na ręku — nie wszystkim mogła trafić do przekonania.

Sala szwedzka, sąsiadująca z polską, wypadła bardzo nikło. Dwa słabe obrazy Anny Boberg zwiastują zmierzch tego talentu. Do najlepszych rzeczy w tym dziale można zali-

*) Guido Marta pisze o tym portrecie w *Bibliografica* (Catania, luglio 1926): *Un bella testa vigorosa e piena di carattere, che fa davvero onore all'arte polacca.* Ten sam krytyk podnosi wartość obrazów W. Weissa i pejzażu St. Kamockiego.

czyć dwa obrazy G. Ad Fjaestada, *Portret Gen. Weygand'a* pędzla B. Östermana, pięć mistrzowskich, ale nie wnoszących nic nowego, prac Bruno Liljeforsa, niektóre utwory C. Wilhelmsona i D. Vallina.

W sali austrjackiej najcenniejszem niewątpliwie dziełem sztuki był smukły akt chłopca, wyrzeźbiony w jednym kawałku drzewa przez Fr. Barwiga. Odrębnym charakterem, silnie ekspresjonistycznym, wyróżniały się obrazy zmarłego już Egona Schiele'go, zwłaszcza *Dziewczyna* (o ciekawych zestawieniach tonów żółtych z czerwonemi), oraz *portret żony artysty*. Pozatem duże trzy prace, Al. Hänisch'a i J. Epsteina — oto wszystko.

PIOTR BEZRODNY — MOTYW Z WENECJI (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

W salach 40—41 zebrano kilkadziesiąt obrazów i rzeźb różnych pozawłoskich artystów. Określenie: »Polonia« znajdujemy w katalogu przy dwu nazwiskach: L. Kamira i Al. Kohout'a (?). L. Kamir nie spisał się, wystawiając okropny w kolorze obraz p. t. *In vacanza* a *Primel*. Z malarzy rosyjskich zasługiwali na uwagę: P. Besrodny, B. Grigoriew, S. Finkelstein, D. Stiepanow i zawsze, zawsze jeszcze taki sam F. Maljawin.

Czecho-Słowacja zdobyła się świeżo na własny pawilon w Wenecji. Komitet, składający się z ośmiu osób, organizował tę wystawę, ale zorganizował tak licho, tak dziwnie, że pawilon ten należał do najmniej ciekawych; smutne skutki kompromisowości wieloosobowych komitetów! Niezłe malowidła wystawił M. Benka, O. Bubenicek, F. Kausek O. Konicek, O. Nejedly, L. Ondrusova-Melkova, V. Rabas, Ch. Radnitz-Schrötter, M. Svabinsky, R. Schrötter i V. Sedlacek; A. Prohazka zaś bawi się swoistą »metaloplastyką«, operując metalicznym połyskiem złota i srebra, oddając np. półplastycznie papierosy na powierzchni obrazu. W dziale rzeźb, prócz J. Stursy, L. Benes i J. Lauda.

Węgierski dział zorganizowała węgierska Gen. Rada Sztuk P. Stąd też jego oficjalny bardzo charakter, stąd szczytowo nudne i bezduszne portrety B. Karlovszky'ego, bezmyślnie naturalistyczne (jakże cudownie skopjowane wszystkie ordery!), jakby na porcelanie malowane, nadają ton temu pawilonowi. Są tam jednak i lepsze rzeczy, jak zwłaszcza obrazy Oskara Glatza, R. Bourghardta (jeden z jego obrazów zakupiła Galerja Narodowa *New South Wales* w Australji), lub subtelne akwarele D. Csanky'ego, ale Karlovszky wiedzie prym, bo zajmuje honorowe miejsce.

Holandja, prócz grafiki (doskonałe ryciny suchą igłą L. Schelfhouta), wystawiła tylko 33 obrazy; wśród nich jednak pięć Vinc. Van Gogh'a (1853—1890): *Autoportret* z 1888 r. i cztery pejzaże. Obok tego: Nicolas Joep (tęgi artysta, zbyt słabo reprezentowany), Isaac Israëls, E. Leyden i G. W. van Blaaderen pejzażyści, surowy w kolorycie, pełen wyrazu Pieter van der Hem i chaotyczny, oszalały w dziwnym zestroju barw J. Sluyters.

Wystawę belgijską organizował prof. Fierens-Gevart, to też tem trudniej pojąć, skąd i po co, obok rzeźb George Minne'a i obrazów malarzy ze szkoły Laethem-Saint-Martin,

znalazła się tam duża kolekcja (około 50 sztuk) dzieł Fel. Ropsa (1833—1898), który dziś już jest doprawdy, poza kilkoma litografjami, ogromnie mało zajmujący, oraz kolekcja (ponad 20 sztuk) kolorowych rysunków A. Rassenfosse'a, który swoją banalną i zdawkową formę powtarza i chce nas przekonać, że ciało młodej i dobrze zbudowanej kobiety, przytem eleganckiej i z lekka zalotnej, to ponętna rzecz? Zwłaszcza, że poza tem, w tym właśnie belgijskim pawilonie, może najwięcej znać piętno sztuki najmłodszej, może najlepiej odzwierciedla się ferment, panujący w sztuce współczesnej.

George Minne, dziś już 60-letni artysta, nie przestał być modernistą w plastyce — świadczy o tem dowodnie 25 wystawionych rzeźb. Ma swój styl odrębny, wrogi pogodnemu klasycyzmowi formy, styl neo-gotycki, uduchowiony i jest typowym dla ludzi północy poszukiwaczem absolutu. Pracując nad swym *Monument à Rodenbach* w Laethem-Saint-Martin, stworzył tam z czasem całą kolonję artystyczną, stał się odrodzicielem malarstwa, twórcą nowej szkoły, nazwanej od imienia tej wsi. Konstrukcja, kompozycja, wyraz psychiczny, nie zaś impresyjne opracowywanie wybranych motywów z natury, stały się hasłem tej grupy, do której należy G. van den Woestyne, A. Servaes, C. Permeke, F. van den Berghe, G. de Smet, J. Praeter i i., reprezentowani na ostatniej wystawie. Jest też kilka mistrzowskich płócien »maga z Ostendy«, James Ensora, zawsze w swej malarskiej sztuce młodego i żywotnego.

IVAN MESTROVIC — Św. FRANCISZEK (gips)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

Anglja zachowuje naogół *splendid isolation* wobec poszukiwań nowej formy w sztuce. Sekcja jej ma wszelkie pozory Salonu o bardzo oficjalnym charakterze, gdzie niema żadnych śmielszych »wybryków«, gdzie ogólny poziom jest wcale wysoki, jednolity i znakomite zresztą portrety żyją przeważnie tradycjami XVIII w., a przejawiający się tu i ówdzie, w niektórych portretach i kompozycjach figuralnych, t. zw. neoklasycyzm, jest starej daty, zakonserwowany dobrze w angielskich uczelniach, sięga on jeszcze przedimpresjonistycznej doby. Sir John Lavery jest reprezentowany przez trzy obrazy, wśród nich *Portret Matki z Córką*, skomponowany wyraźnie na modłę XVIII-go wieku. Sir William Orpen, którego portrety sta-

nową chlubę sekcji angielskiej, wystawił też *Autoportret*, żywo przypominający *Autoportret* Christana Seybolda z paryskiego Louvre'u. Soczystym kolorytem i silniejszą charakterystyką wyróżnia się Roger Fry, a klasyczną linją aktu Mark Gertler. Komponowane pejzaże dał Edgar Hereford, Pat Hope-Nelson, H. Eric Kennington, Allan Walton i Paul Nash, który japonizuje nieco swe morskie widoki. Anglicy wystawili ponadto pokaźny dział akwarel (Elliott Seabrooke, Wilson P. Steer, Edward Wadsworth — najlepsi), grafik (akwaforty Franka Brangwyna, drzeworyty Erica Gill'a ii.), a wśród czterech rzeźb *Zuzannę* Franka Dobsona.

SANTIAGO BONOME TACZKARZ (drzewo)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

Niemiecka sekcja, zorganizowana przez prof. L. Graula, miała być zapewne wedle jego intencji czemś w rodzaju przekroju współczesnego życia artystycznego w Niemczech; w rzeczywistości, przy całym swym objektywiźmie w reprezentowaniu poszczególnych kierunków, jest ona chaotycznem zbiorowiskiem. Wszak wystarczy zestawić takich artystów, jak dawny realistyczny Wilhelm Leibl, jak symbolizujący po staremu Franz von Stuck, jak znakomici zresztą impresjoniści: Max Slevogt, Lovis Corinth, Max Liebermann i idący jego śladami Hugo Vogel, jak mniej znakomity naśladowca Fritza von Uhde Ludwig Dettmann, jak Bernard Pankok i zapóźniony Emil Orlik — z szeregiem rzeczywiście wybitnych przedstawicieli niemieckiej sztuki w całym tego słowa znaczeniu współczesnej, ażeby wyrobić sobie obraz panującego na wystawie chaosu, pomieszania niezgodnych z sobą elementów. Zwłaszcza, że ci młodzi, jak Willy Jaeckel, Franz Nager, Oskar Kokoschka i inni, przemawiają do widza z dużą siłą i ogromnie odskakują od przedstawicieli starego pokolenia. Znów kompromis zemścił się i na tej sekcji! Wśród rzeźbiarzy byli m. i.: Georg Kolbe, pierwszy wśród wszystkich reprezentowanych na wystawie tego działu, E. Scharff, A. Lange, E. Barlach (porcelana drezdeńska), K. Albiker, był też i Fr. von Stuck z dwiema rzeźbami: *Monna Vanna* i *Fryne*.

Szwajcarja poświęciła honorową ścianę dziesięciu obrazom Arnolda Boecklina (1827—1901) i uczyniła źle; najpierw bowiem zawcześnie jest jeszcze wogóle na retrospektywne pokazy dobrze pamiętnych dzieł Boecklina, a powtóre, było ich zbyt mało. *Wyspa Umarłych* (1883), jedna z wielu, nie może dziś przemówić do nikogo ani swą symboliczną treścią, ani też — dla dzisiejszych oczu — nieznośną wprost formą. Tem mniej — *Zaraza* (1898), czy *Cisza Morska* (1887). Najlepsze z tych płócien, które »nie wyszły z mody«, to portret chłopca z 1892 r.

Poza Boecklinem, spora garstka artystów współczesnych, zasilających się przeważnie Paryżem. Paul Barth okazał się tęgim post-impresjonistą zwłaszcza w swym *Pejzażu z Algieru*, Alice Bailly nieco »futuryzuje«, zdobywając się na ciekawą ekspresję, Ernest Morgenthaler kroczy śladami H. Matisse'a, Edouard Vallet przypomina potrosze F. Hodlera, ale miał pozatem na wystawie pierwszej jakości akwaforty. Wogóle grafika szwajcarska przewyższała swą wartością malarstwo. Takie np. drzeworyty H. Bischoffa, E. P. Virbert'a, René Francillon'a, dzięki czysto formalnym walorom tkwią długo w pamięci.

W pawilonie hiszpańskim, poza trzema charakterystycznemi rzeźbami Santiago Bonome'a, króluje zmarły już Joaquin Sorolla y Bastida kolekcją 22 dużych olejnych obrazów, stanowiących szkice dekoracyjne. Nad wszystkiemi innemi dziełami sztuki, wystawionemi w tym pawilonie, można łatwo przejść do porządku dziennego.

Obrazy Sorolli cechuje ogromny rozmach, niezwykła siła charakterystyki zarówno hiszpańskiego pejzażu, jak i ściśle związanego z nim hiszpańskiego ludu. Obrazy jego, pomimo pewnych cech szlachetnego naturalizmu, posiadają swój odrębny, specyficzny styl, dużą przytem siłę wyrazu, a niema w nich nic dosłownie z zimnej i oschłej dekoracyjności, choć pojęte były przez artystę jako *Panneaux Décoratifs*. Świeżość i bezpośredniość, etnograficzny, lokalny koloryt, dodaje im niezmiernie wiele prawdziwego uroku; rzucone są na płótno z pasją szczerego, *pur sang* malarza.

Sekcję francuską zorganizował w tym roku najpopularniejszy chyba człowiek w Wenecji, żywa tradycja wszystkich weneckich międzynarodowych wystaw, zasłużony wielce ich sekretarz generalny, a sztuki polskiej dawny i serdeczny przyjaciel, Vittorio Pica.* Zadanie miał niezmiernie trudne i ogromnie odpowiedzialne: jak, licząc się z ogólnym charakterem weneckiej *Biennale*, odźwierciedlić na ścianach jednego pawilonu współczesną sztukę francuską, powiedzmy paryską?

Co to jest Paryż współczesny: czy ten z wielkich oficjalnych Salonów, czy ten najgłośniej reklamowany w celach merkantylnych zwłaszcza przez kunsthaendlerów, który uchodzi za *l'art vivant* doby dzisiejszej, a wystawia chyba u Niezależnych, najczęściej zaś w prywatnych salonach sztuki, czy wreszcie najbardziej skrajne odłamy »post-kubistów«, propagowane przez *L'Esprit Nouveau* i w pismach Le Corbusier'a, Ozenfant'a, Jeanneret'a etc.?

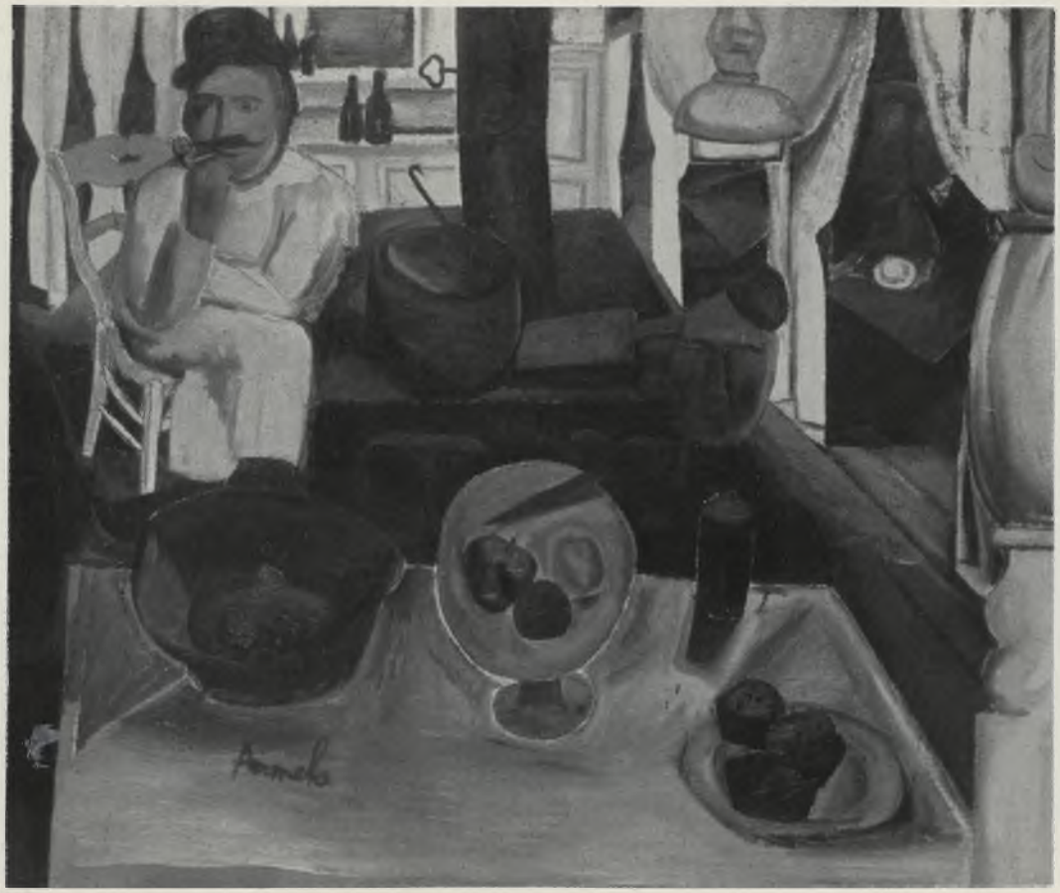
V. Pica, nieroszcząc sobie najwidoczniej żadnych pretensyj do tego, ażeby zebrać na wystawie wszystkie najgłośniejsze dziś w Paryżu nazwiska — co byłoby zarówno bezcelowe, jak niemożliwe — zebrał bardzo ciekawą i cenną pod względem artystycznym kolekcję dzieł, z pośród najwybitniejszych twórców dnia dzisiejszego i wczorajszego. Był tedy Jacques Em. Blanche, E. Degas, P. Bonnard, H. Le Sidaner, H. Lebasque, Ch. Guerin, H. Martin, P. Signac (cykl akwarel), M. Denis i — co prawda lichy — Lucien Simon, ale był też H. Matisse (jeden obraz i około 10 litografij), M. Vlaminck, M. Utrillo, Alb. Marquet (15 obrazów), A. Dérain, R. Dufy i kilku innych, reprezentujących rzeczywiście malarstwo francuskie, a nie jego rozbieżne zresztą teorje. Ponadto dwa marmury A. Bartholomé'go, siedm znakomitych bronzów J. Bernard'a, a w dziale grafiki m. i. *Kwiatki św. Franciszka*, sześć konturowych drzeworytów Emila Bernard'a — oto obraz rzeczywiście zajmującej całości.

Pokaz ten dostarczał wiele sposobności do sprostowania lub przynajmniej sprawdzenia różnych sądów, cieszących się w świecie niezłym obiegiem, o niektórych z wymienionych powyżej malarzach.

Cóż stąd n. p., że M. Utrillo, za którego obrazy płaci się dziś w Paryżu po kilkadziesiąt tysięcy franków, nie schodzi ani z kart francuskich czasopism, ani z ust paryskich kunsthaendlerów? Kilka obrazów, jak n. p. *Rue de Beaulieu, Place du Tertre*, albo *Place des Abbesses*, dowodzą, iż Utrillo ma talent i umie o widokach Paryża powiedzieć po malarsku coś od siebie. Przeważna natomiast liczba jego obrazów jest raczej owocem maniery i pozy, często suchej, bezdusznej, a nawet nudnej. Nic im nie pomogą dowcipy, w rodzaju tego, jaki

* Vittorio Pica już w r. 1897 ogłosił książkę p. t.: *L'Arte Mondiale a Venezia* (Napoli, Luigi Pierro, Editore, 1897), która stanowi obszerne — na 316 str. — syntetycznie opracowane sprawozdanie z II-giej weneckiej *Biennale*. Pozatem wydał V. Pica cały szereg prac z dziedziny literatury współczesnej, oraz m. i.: *Arte Aristocratica* (L. Pierro ed.), *L'arte dell' estremo Oriente* (L. Roux e Co., ed), *Benozzo Gozzoli, Pagine Critiche, I. Fratelli Goncourt* etc. Dobrą swoją organizację, światową renomę, zawdzięczają weneckie wystawy głównie znawstwu i umiłowaniu sztuki, energji i prawdziwie artystycznej pasji Vittoria Pico. Sztuka polska i poszczególni polscy artyści zawdzięczają jego wysoce życzliwemu wobec nich stanowisku niejeden piękny sukces, jeszcze w przedwojennych czasach, w okresie naszej niewoli. Niechajże Polska nigdy mu tego nie zapomni!

VALENTIN DE ZUBIAURRE WIEŚNIACY Z SEGOWJI (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).



CONSTANT PERMEKE PRZY STOLE (ol.)
(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

zauważyć można na widoku p. t.: *Moulin de la Galette* (z 1922 r.); na malowanej tablicy, jest tam wypisane pędzelkiem ogłoszenie tej treści: *Fabrique de Tableaux authetiques* (tak!) / *Spécialités de Paysage* / *Couleurs en tous Genres* / *chez* / *Maurice Utrillo, V.* / *12, Rue Cortot* / *Paris 18 Arr.-t* / — *Se méfier des contrefaçons.*

Czyż to takie pomysłowe, lub zabawne?

Za to, taki Albert Marquet, a zwłaszcza Maurice Vlaminck tyle mają na swej malarskiej palecie szczerej i rzetelnej artystycznej pasji, tyle niepowszedniej treści, tyle odrębnej poezji, w tak interesującej i własnej wypowiadającej się formie, że nie zaszkodzi im ani żadne na wystawie sąsiedztwo, ani nadmiar, czy też brak zupełny kunsthaendlerskiego rozgłosu. Dzieła ich są to istotnie niefałszowane i »autentyczne« produkty prawdziwie francuskiej sztuki.

* * *

Jak żaden jeszcze międzynarodowy kongres uczonych nie doprowadził nigdy do obwieszczenia światu nowej prawdy naukowej, któraby była rezultatem obrad tego kongresu, tak też analogicznie zupełnie, żadna wenecka *Biennale* nie dała — bo dać nie mogła — jakiejś nowej i wielkiej artystycznej rewelacji. W światowem jednak życiu artystycznem, każda wenecka wystawa odgrywa o tyle niezmiernie doniosłą rolę, że jest ona niejako konieczną rekapitulacją najrozmaitszych usiłowań i zamierzeń, zwłaszcza w dziedzinie malarstwa, grafiki i rzeźby, gdyż inne działy traktowane są zazwyczaj podrzędnie, po macoszemu.

Każda nowa wystawa w Wenecji — to nowe i wnikliwe spojrzenie wstecz, na przebieżoną już drogę powolnego w swej ewolucji artystycznego postępu, czy raczej przeobrażania się, to kolejne uświadamianie sobie przebytych już etapów tej drogi a zarazem pośrednio wyjątkowa wprost sposobność do orjentacji w zgiełkliwym chaosie dnia dzisiejszego, wśród tylu sprzecznych z sobą haseł i kierunków.

MIECZYSŁAW TRETER

JOAQUIN SOROLLA — MOTYW Z HISZPANJI

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BRZEZIE

= Miasto Brzezie, w pow. rybnickim na Śląsku, rozporządzając zresztą nader skromnemi środkami, potrafiło zdobyć się na ufundowanie pomnika Bolesława Chrobrego. Odsłonięcie pomnika odbędzie się 30 października b. r. O pomniku tym informuje *Kurjer Poznański* (Nr. 442) w następujący sposób:

Postanowiono postawić pomnik nad samą dzisiejszą zachodnią granicą Polski, nad Odrą, pod Piastowskim Raciborzem, na wyzwolonej części Ziemi Raciborskiej, należącej dziś do powiatu rybnickiego. Na wzgórzu pod Brzeziem, z którego roztacza się piękny widok na całą nizinę górnej Odry aż po Sudety, tam, gdzie niedaleko Odra z Olzą tworzą trójkąt trzech państw: Polski, Czechosłowacji i Niemiec, stoi granitowa »Wieża Bismarcka«, postawiona przez Niemców w roku 1913, dla zadokumentowania ich siły zaborczej.

Na tej to wieży, na której widniała płaskorzeźba »Żelaznego Kanclerza«, umieszczony zostanie bronzowy wizerunek Bolesława Chrobrego, tego »Lwa Słowiańskiego«, który bronił bohatersko zachodnich granic Słowiańszczyzny, umacniając ją do późniejszej wielowiekowej walki z naporem germańskim.

Płaskorzeźba przedstawiać będzie popiersie Chrobrego z historycznym szczerbcem w ręku, położonym na sercu do przysięgi. Wzrok Króla skierowany będzie na zachód, ku Odrze! — Pod płaskorzeźbą umieszczony zostanie napis: »Bolesławowi Chrobremu — Lud Piastowski — 1926«.

Na dole we wieży urządzona zostanie kaplica poświęcona św. Stanisławowi Kostce, chorążemu Wojsk Polskich z pod Chocima, patronowi młodzieży polskiej, którego 200-rocznicę kanonizacji obchodził w tym roku Kościół katolicki, osobliwie w Polsce.

Komitet Wykonawczy poczynił już wstępne kroki do budowy pomnika, którego odsłonięcie nastąpi 30 października b. r. Uroczystość ta będzie połączona z ćwiczeniami oddziałów przysposobienia wojskowego Związku Powstańców Śląskich.

Płaskorzeźba według projektu artysty-rzeźbiarza Wincentego Chorembalskiego, twórcy podobnej płaskorzeźby Kościuszki w Katowicach, wykonana zostanie w odlewni p. Mandery w Mikołowie.

Kaplica urządzona zostanie według projektu artysty-malarza Stanisława Ligonia.

## BYDGOSZCZ

= Protest przeciw zamknięciu Muzeum. Idąc za powszechnym, dziwnym jakimś owczym pędem w kierunku likwidacji kultury, magistrat postanowił zlikwidować niedawno zorganizowane Muzeum. Wobec tego wystosowano do niego następujący protest:

»Do Magistratu miasta Bydgoszczy!

W związku z zamierzoną przez Radę miejską miasta Bydgoszczy w dniu 9 lipca r. 1926 częściową likwidacją bydgoskiego Muzeum miejskiego, my niżej podpisani artyści wielkopolscy, przeciw likwidacji tej, jako też przeciw usunięciu dyrektora Muzeum dra Tadeusza Dobrowolskiego protestujemy z następujących powodów:

1. Z inicjatywy dra Dobrowolskiego współdziałaliśmy w miarę możności przy zakładaniu galerji sztuki współczesnej w Muzeum drogą deponowania i ofiarowywania swych prac Muzeum miejskiemu, nie w tym celu, żeby Muzeum likwidować i inicjatora tych poczynań usuwać.

2. Muzeum miejskie w Bydgoszczy, jako placówka kulturalna (jedyna tego rodzaju) na kresach zachodnich państwa, ma do spełnienia doniosłą rolę propagowania polskiej kultury artystycznej. Utrzymanie tej placówki w Bydgoszczy jest tem bardziej konieczne, że, jak świadczy o tem choćby wymieniona uchwała Rady miejskiej, społeczeństwo tamtejsze pod względem kulturalnym wykazuje brak jakiegokolwiek wyrobienia.

3. Rozumie się samo przez się, że na czele instytucji muzealnej musi stać wykwalifikowany historyk sztuki i muzeolog, gdyż pod kierunkiem dyletantów ani powiększenie zbiorów nie może odbywać się w sposób racjonalny, ani perjodyczne wystawy nie mogą stać na wysokości zadania, wobec czego muzea karmiąc społeczeństwo lichą strawą, zamiast je kształcić, wyświadczają mu szkodę«.

Podpisali: Wielkopolski Związek Artystów Plastyków w Poznaniu, Grono profesorów Państw. Szkoły sztuki zdobniczej w Poznaniu, Grupa Artystów Plastyków »Swit«, Grupa Artystów Wielkopolskich »Plastyka«, Koło architektów w Poznaniu, Stow. Artystów Wielkopolskich Związek Publicystów Artystycznych.

## GRUDZIĄDZ

= Pomorska Szkoła Sztuk Pięknych w Grudziądzu rozpoczęła z dniem 1-go października piąty rok swojej działalności pedagogicznej. Rozszerzony w nowym roku szkolnym program, przewiduje podział pracy na trzy działy: malarstwa i rysunku, rzeźby (modelowanie), i sztuki stosowanej.

= W Salach Muzeum Miejskiego otwarto wystawę obrazów, m. in. St. Bagieńskiego, B. Kowalewskiego, Nowickiej, Przesłańskiego, Trzcińskiego i L. Winterowskiego.

## KARTUZY

= Muzeum w Kartuzach. Od r. 1920 istnieje w Kartuzach muzeum lokalne, założone przez Wydział powiatowy. Mieści się ono przy ul. Cmentarnej, w t. z. Starym Szpitalu. Zbiór liczy w ogóle 107 przedmiotów, należących przeważnie do prehistorji. Są to urny z uchami, z których jedna t. z. twarzowa, posiada kolczyki t. j. bronzowe pierścienie z paciorkami szklanemi i drewnianemi a ozdobiona jest ornamentem rytym. Urny są niezbyt uszkodzone. Dalej są między innemi dwa pierścienie z bronzu, zdobne ornamentem linijnym, toporki, młotki, obrobione kamienie i rogi łosie oraz jelenie. Ciekawe są dwie rzeźby z wieku XIII podobno, wykonane w tutejszym klasztorze Kartuzów. Jest też czepiec haftowany złotem z r. 1840, kaszubski biały kafel z niebieskimi kwiatami, zegar, sieci, żarna, dzban kaszubski i in. Przedmioty te, zgromadzone między r. 1894 a 1922, pochodzą wyłącznie z powiatów kościerskiego i kartuskiego. Muzeum nie ma, niestety, własnego lokalu, lecz zbiory mieszczą się w sali bibljotecznej, połączonej z czytelnią.

## KRAKÓW

= W salach T-wa Sztuk pięknych otwartą została wystawa prac szkolnych Państwowej Szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie, na której zgromadzono zarówno eksponaty wysłane rok temu na wystawę dekoracyjną w Paryżu 1925 r., jak i późniejszy dorobek szkoły. Z uznaniem należy podkreślić chęć zapoznania ogółu szerokiej publiczności z działalnością szkoły: w ten sposób mamy sposobność przekonać się o stale idącym naprzód rozwoju szkoły, mimo, że nie wszystko, co umieszczono na wystawie, zasługuje na pochwałę. Już po pobieżnem przeglądnięciu wystawy nasuwa się uwaga, że pokazano za dużo, że wystawa o wiele lepsze zrobiłaby wrażenie, gdyby była mniejszą, gdyby nie pokazano pewnej ilości prac, które są niedociągnięte do poziomu.

Z całej wystawy wyróżnia się przedewszystkiem ceramika, zarówno kompozycją formy jak i malowanej dekoracji; stoi ona na wysokim poziomie i przynosi zaszczyt szkole. Po ceramice najlepiej przedstawia się dział rzeźby dekoracyjnej, tudzież dział tkanin, batików i kilimów, choć te ostatnie w zestawieniach kolorów nie mają ani prymitywnej, pełnej charakteru, surowości sztuki ludowej, ani harmonji wyrafinowanej kultury. Spokojny i dyskretny dział p. Homolacza okazuje dobre wyniki w zdobnictwie książkowem i dekoracji w żelazie wykonanej. W dziale malarstwa dekoracyjnego wystawione prace są nierównomierne. Jednakże zajmujące, szeroko ujęte dekoracyjne freski i niektóre projekty dekoracyjne pozwalają nam zapominać o pracach, które przypominają nam czasy z przed 25 lat, kiedy nasza sztuka dekoracyjna, oparta o wzory wiedeńskie, szukała dopiero dróg wiodących do samodzielnej, narodowej sztuki. Dzisiaj okres ten powinien należeć już do historji.

Dużo również zastrzeżeń nasuwa się na myśl przy oglądaniu prac graficznych, rysunków i studjów z natury.

Dział architektury i wnętrz wiele pozostawia do życzenia, a wystawiony pokój sypialny wywołuje wprost zdziwienie.

Naturalnie, krytyka ta nie wyklucza naszego uznania dla wytężonej pracy, z jaką profesorowie w trudnych warunkach, w jakich się szkoła znajduje, starają się uzyskać możliwie najwyższy poziom artystyczny.

= W jednej z bocznych sal gmachu Tow. Sztuk pięknych otworzono równocześnie wystawę opraw książkowych, wykonanych w słynnej pracowni p. R. Jahody w Krakowie. Pod względem technicznym wykonane bez zarzutu, nie dorównują pod względem artystycznym majsterskim oprawom, któremi znana ta firma introligatorska zdobyła sobie wyjątkowe w Polsce stanowisko. Starannie wydany katalog tej wystawy zawiera »Aforyzmy o książce« Przecława Smolika.

= W kronice poprzedniego zeszytu Sztuk pięknych podaliśmy nieścisłą informację dotyczącą mianowania kustoszem Wawelu p. dra M. Morelowskiego. Dr. M. Morelowski został mianowany *kustoszem zbiorów państwowych na Wawelu* a nie *kustoszem Zamku na Wawelu*, a co zatem idzie, do zakresu jego działania należy konserwacja i pomnażanie zbiorów ruchomych, przeznaczonych do dekoracji sal zamkowych, a nie dozór nad gmachami historycznymi, ich konserwacją i urządzaniem wnętrz, co należy obecnie do zakresu działania Kierownika Odbudowy Wawelu, prof. dr. A. Szyszki Bohusza. W przyszłości, po ukończeniu prac restauracyjnych, przewidziane jest mianowanie kustosza Zamku na Wawelu, które to stanowisko obejmie zapewne jeden z architektów, specjalistów w konserwacji zabytków.

## ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki pod dyrekcją Marjana Dienstl-Dąbrowy otwarto bardzo ciekawą wystawę, na którą złożyły się głównie cenne dzieła sztuki, stanowiące własność Salonu Sztuki A. Gutnajera w Warszawie. W wystawie tej są reprezentowani: T. Ajdukiewicz, Matejko, Siemiradzki, Al. Gierymski, Orłowski, Chełmoński, Brandt, A. Wierusz-Kowalski, Wł. Czachórski, B. Szańkowski, Wyczółkowski, Malczewski, W. Kossak, Fałat, Gerson, Mehoffer, H. Weyssenhoff, Grottger, Kozakiewicz, Pawliszak, Lentz i i.

## LUBLIN

= Na wystawie obrazów lubelskiego oddziału Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie, otwartej w połowie września b. r., zebrano dzieła H. Weyssenhoffa i St. Masłowskiego oraz Grubińskiego, Jasińskiego, Lindemana, Piotrowicza, Wróblewskiego.

= W dniu 3-go października otworzono w lokalu Zachęty nową wystawę, a mianowicie kolekcję akwarel Aleksandra Manna.

## LWÓW

= Wystawa fotografij krajobrazowych została zorganizowana na Targach Wschodnich staraniem Wojewódzkiej Komisji Turystycznej dla propagandy turystyki w Polsce. Obejmowała ona pięć działów: zdjęcia zabytków sztuki i budowli, zdjęcia widokowe miast, miejscowości, typowych dworków, chat i t. p., zdjęcia typów i ubiorów ludowych, zdjęcia zdrojowisk i uzdrowisk, wreszcie widoki krajobrazu i przyrody. W liczbie nadesłanych około tysiąca fotografij wyróżniały się fotografje oddziału sztuki i kultury na województwo lwowskie, tarnopolskie i stanisławowskie, sporządzone przez konserwatora Dr. Józefa Piotrowskiego, oraz znane zdjęcia J. Bułhaka z Wilna. Sąd konkursowy przyznał wystawcom ogółem 24 nagrody.

= Panorama racławicka. Sekcja finansowa rady miejskiej uchwaliła kwotę potrzebną na naprawę budynku panoramy racławickiej i postanowiła wezwać do składania ofert na roboty rekonstrukcyjne.

= W salach Twa Sztuk pięknych otworzoną została wystawa prac paryskich p. Radnickiego, stypendysty Krakowskiej Akademji Sztuk pięknych, tudzież ogólna wystawa, dość chaotyczna i o niskim poziomie.

## OPATÓW

= Słynna Kolegjata opatowska, cenny zabytek naszej architektury romańskiej w XII wieku, wymaga natychmiastowych zabiegów konserwatorskich i pieczołowitej opieki nad przechowanemi tam dziełami sztuki. Jedna z wież zarysowała się poważnie. Rząd powinien natychmiast znaleść odpowiednie fundusze na konieczne roboty konserwatorskie, któreby zabezpieczyły ten zabytek przed zniszczeniem.

## POZNAŃ

= W Stowarzyszeniu artystów wystawiono prace: Fałata (szkic do *Berezyny*), Kossaka, Sichulskiego, Pautscha (kolekcja prac z dawniejszych czasów), Stachiewicza, Wyczółkowskiego (grafika), Żmurki, Pawliszaka, Br. Bartla, Graczyńskiego, Ballaziniego, Nowickiego, Żyberk-Platera, Mazurkiewicza, Daniela, rzeźby F. Szmyta i R. Alznera.

= W dniu 3 października otwarto w Tow. Przyjaciół Sztuk P. nową wystawę, a na niej utwory: Władysława Ślewińskiego, Wojciecha Kossaka, Al. Augustynowicza, Bałyckiego, Dziurzyńskiej-Rosińskiej, Hannytkiewicza, Pajzderskiej i Vogtówny z Berlina.

= Poznańska Szkoła Sztuk Pięknych. W Poznaniu powstaje pod tą nazwą prywatna szkoła sztuki, mająca pracować pod kierunkiem znanego artysty-malarza pana Adama Hannytkiewicza. Kursy obejmą rysunek, malarstwo i rzeźbę; wszystkie te działy będą prowadzone przez znanych poznańskich artystów. Poza tem będą się odbywały wykłady nauk pomocniczych, jak historja sztuki, perspektywa, anatomja i t. d.

= Wielkopolskie muzeum wojskowe. Jak informuje *Kurjer Poznański*, podczas ostatnich tygodni dokonano w wielkopolskiem Muzeum Wojskowem szeregu zmian w rozmieszczeniu zbiorów i poszczególnych przedmiotów muzealnych. Przedewszystkiem dyrekcja Muzeum zreorganizowała dział łączności wojskowej, umieszczono w lepszem świetle kolekcje pamiątek historycznych Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Poszczególne eksponaty tego zbioru porozwieszano na ścianach, niektóre ulokowano w gablotkach. W dziale tym zwracają uwagę pancerze napierśne i kolczugi, przyłbice rycerskie, hełmy hussarji polskiej, kosy z czasów powstania Kościuszkowskiego i z r.

1848, halabardy, czekany, koncerze i inna broń, dalej kolekcja strzemion i ostróg z w. XVI—XVII, oraz pamiątki osobiste po dawnych wodzach polskich. W sali pierwszego piętra urządzono duży dział broni białej. Na pierwszem miejscu ulokowano w porządku chronologicznym broń polską, a więc: pałasze z XVII w., karabele, szable z czasów konfederacji Barskiej, broń białą z czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, broń powstańczą, oraz szable współczesne. Na sąsiednich ścianach rozwieszono broń białą: francuską, niemiecką, austrjacką, rosyjską i wschodnią. Prócz tego wystawiono pokaźną kolekcję bagnetów do broni palnej.

TRUSKAWIEC

= Jak donosi *Słowo Polskie*, w Truskawcu znajduje się w kościele interesujący obraz z XVIII wieku, prawdopodobnie pochodzenia weneckiego, przedstawiający Zwiastowanie N. P. M. Malowidło jest sporej wielkości (1,40 na 3,50 m). Obraz ten — pisze *Słowo Polskie* — został usunięty na chór i użyty do zasłonięcia okna. Płótno, na którem przed dwustu laty wykonano malowidło, jest zbyt rzadkie i osłabione, aby mogło znieść ryzykowny eksperyment, na który go lekkomyślnie narażono. Oświetlane z odwrotnej strony bezpośredniemi promieniami słońca, poddane ogrzewaniu i przewiewowi, już dziś w wielu miejscach ażurowe, zetli się ono i rozpadnie w ciągu lat paru. Przed samym obrazem wisi rzemień do dzwonu na sygnaturce, przez co zniszczenie i od przodu jest jeszcze pewniej zagwarantowane. Zatem obraz powinien wrócić w ramy i na ścianę kościoła, albo być przekazany muzeum diecezjalnemu, jako depozyt.

WARSZAWA

= Departament Sztuki ma być jakoby zreorganizowany i zredukowany do roli wydziału w Dep. Nauki i Szkół Wyższych. Notuje tę pogłoskę ze zdumieniem *Głos Prawdy* w Nr. 80, w osobnym artykule p. t.: »Piąte koło u wozu!?« Otóż, czego jak czego, ale czegoś podobnego nikt chyba nie spodziewał się po obecnym rządzie, na którego czele stoi jednostka o tak wysokiej kulturze umysłowej, jak prof. dr K. Bartel, były dziekan wydziału architektury w Politechnice lwowskiej. Teraz zwłaszcza, po zmianie gabinetu, kiedy prof. K. Bartel jest nietylko wice-premjerem, ale i kierownikiem min. W. R. i O. P., tem mniej wierzymy, ażeby tego rodzaju »sanacja i reorganizacja« państwowego urzędu, powołanego do czuwania nad całym kompleksem życia artystycznego w Polsce odrodzonej, do prowadzenia państwowej artystycznej polityki, mogła znaleźć w nim rzecznika i wykonawcę.

Byłoby to doprawdy istne horrendum, nawet z prestige'owo-państwowego punktu widzenia, byłoby to poniżenie Polski w oczach kulturalnych narodów całego świata. Przecież i tak pod względem muzealnictwa np. — jak to stwierdził m. i. prof. dr. J. Czekanowski w osobnem studjum — »Polska stoi na ostatniem miejscu w Europie... Warszawa nie może równać się nawet ze stolicami do niedawna drobnych i biednych, przez analfabetów zamieszkałych państw bałkańskich!...« Wszystkie dziedziny administracji sztuk pięknych leżą w Polsce odłogiem, gdyż organizacja właściwych urzędów była wadliwa, a środki, przyznawane w budżecie na popieranie sztuki, były dotąd zawsze wprost humorystycznie niskie.

Znaleźć się powinien nareszcie ktoś w rządzie, któryby przed powzięciem niefortunnego pomysłu niszczenia tego, co było i co jest — a co pod niejednym względem okazywało się niedostatecznem — rozejrzał się należycie po Europie i poinformował odpowiednio, jak ten »państwowo-artystyczny« problem rozwiązano gdzieindziej, w państwach kulturalnych, nawet nieraz mniej zasobnych, niż Polska. Istota problemu zasadza się na tem, jak urząd taki powinien być zorganizowany, ażeby mógł owocnie i normalnie rozwijać swą pożyteczną dla państwa i narodu działalność, oraz jakiemi powinien rozporządzać kredytami, w procentowym stosunku do całości budżetu, ażeby ta działalność była i celowa i racjonalna i skuteczna.

Przytaczamy poniżej zasadniczy wątek nader słusznych wywodów, zawartych w cytowanym na wstępie artykule:

» To, co praktykowano już za rządów ministra Grabskiego, potajemnie, a mianowicie zabieranie z budżetu departamentu sztuki połowy preliminowanych sum na potrzeby szkół wyższych, to będzie teraz niezmiernie uproszczone, gdyż kredyty na sztukę znajdą się w jednym i tym samym departamencie, będą przeto mogły być bez skrupułów i sprzeciwu przelewane na inne cele. Skoro potrzeby szkół wyższych i nauki nie są zaspokajane dostatecznie, będzie rzeczą normalną, iż ciężar gatunkowy tych spraw przytłoczy i przydusi ostatecznie wszelką opiekę i pomoc dla sztuki. Kiedy w r. 1922 kasowano ministerstwo sztuki i kultury, mówiono, że Departament Sztuki połączony z wielkiem i zasobnem ministerstwem, będzie miał większy prestige i większy budżet, niż wyszydzane ministerstwo Kultury i Sztuki. Teraz powtarza się ta sama historja z departamentem przemienianym podobno na wydział i przyczepianym do departamentu szkół wyższych, gdzie może być tylko wyrostkiem robaczkowym, oczekującym radykalnej i ostatniej już operacji. Departament Sztuki kasuje się dlatego, że ma nędzny budżet (wynoszący zaledwie 0.6 proc. budżetu całego ministerstwa), a nędzny budżet ma dlatego, że jest departamentem sztuki.

Gdzie jak gdzie, ale właśnie w Polsce należy się sztuce większa niż gdzieindziej pomoc i wdzięczność, gdyż sztuka u nas, w okresie niewoli, sumiennie i ponad zwykłą miarę narodowi się zasłużyła i do ostatniego potu nad nim i dla niego pracowała. Tymczasem odbiera się jej nawet jaką taką widoczną dla ogółu oznakę jej ważności w życiu narodowem, skoro minimalna autonomja związana z ustrojem departamentu sztuki już kłuje w oczy. Inaczej jest na zachodzie. W Belgji istnieje Ministère de l'Instruction publique et de Beaux Arts, w Niemczech — Ministerium für Volksbildung, Wissenschaft und Kunst, w Italji wspaniale rozbudowana Direzione Generale delle Belle Arti. Państwa te wysuwają w samych już tytułach urzędów znaczenie sztuki, u nas zaś, dla celów pozornie oszczędnościowo-organizacyjnych, unika się nawet samego słowa.

Jak nikłe są sumy wydawane przez Polskę na sztukę, niech służą cyfry poniżej podane, zaczerpnięte rozmyślnie tylko z budżetów państw małych i niezasobnych, aby uniknąć zarzutu, iż porównywanie z państwami bogatemi nie wytrzymuje krytyki, tembardziej, że niektóre z nich jak Italja i Francja czerpią znaczne pośrednie i bezpośrednie dochody ze sztuki.

Sumy w złotych. Rok 1925.

| | Polska | Czechosłowacja | Finlandja |
|---|---|---|---|
| teatry . . . . . | 380.000 | 1,412.000 | 638.000 |
| literatura . . . . . | 50.000 | 437.000 | 75.000 |
| zakup dzieł sztuki . . . | 30.000 | 86.000 | 22.000 |

Polska wydaje więc na teatry prawie czterokrotnie mniej, a na literaturę dziewięciokrotnie mniej niż Czechosłowacja, mniej niż dwumiljonowa Finlandja! Przed wojną sama Austrja (bez Węgier), posiadająca wówczas tyle ludności co obecna Polska, wydawała na sztukę, nie licząc muzeów, zbiorów i teatrów dworskich, 3 i pół miljona koron, co z uwagi na ówczesną siłę kupna korony trzeba obliczać na 10 miljonów złotych. Austrja nie była przecież państwem ani bogatem ani rozrzutnem, lecz zrozumiała, że wydatki na sztukę nie są nieprodukcyjne, gdyż produkcja w tej jak i w każdej innej dziedzinie musi, w ogólnym bilansie, przyno-

się dochód i że takiego dochodu żadne państwo pozbawiać się nie może. Tego jednak w Polsce nie rozumieją i zrozumieć nie chcą. Wytwórczość literacka, muzyczna, plastyczna, to dochód realny, to kapitał, który często po wiekach jeszcze rentuje, jak rentuje chociażby Kraków dzięki swoim zabytkom sztuki, jak rentują całe Włochy, jak rentuje literatura francuska lub muzyka niemiecka. Komasacja departamentu sztuki z jakimkolwiek innym departamentem, niepotrzebna organizacyjnie, pod względem oszczędnościowym nie da żadnych lub prawie żadnych wyników, natomiast sprawy sztuki będą z natury rzeczy spychane i niepewne. Sądzimy, że należałoby reorganizację zacząć od wprost przeciwnego końca. Zamiast mieszania spraw sztuki w jednym garnku z nauczaniem i nauką, należałoby raczej wzmocnić departament sztuki budżetowo i organizacyjnie«.

Tyle *Głos Prawdy*.

Należałoby, żeby raz nareszcie przedstawiciele wszystkich gałęzi sztuki zabrali głos, solidarnie i energicznie, w tej sprawie. Dokądże właściwie poniewierać się będzie sztukę i kulturę w zjednoczonem i wolnem państwie polskiem?

= Zamek kr. Poza częstemi stosunkowo artykułami p. Ad. Wolmara w *Kurjerze Warszawskim*, reklamującemi wytrwale działalność p. K. Skórewicza w Zamku kr., prasa stołeczna nader rzadko zajmuje się tym zabytkowym objektem, prowadzonemi tam robotami, oryginalną gospodarką i t. d.

Wydawany od niedawna nowy dziennik p. t.: *ABC* (Nr. 2) odstąpił od tej reguły i zamieścił w tej sprawie wywiad, z którego dowiadujemy się różnych miłych rzeczy. Tak np. oświadcza kierownik robót konserwatorskich, a raczej »rekonstrukcyjnych«:

»W badaniach naszych zdołaliśmy zupełnie ściśle ustalić, do jakiej epoki odnosi się każda część zamku i prace nasze będą szły w tym kierunku, aby każdej z poszczególnych części przywrócić jej dawny charakter«.

Ale na tem jeszcze nie koniec:

»Wstrętne moskiewskie koszary zostaną zniesione, przez co od strony Wisły otrzymamy wspaniale się reprezentujący fronton, który monumentalnemi schodami i arkadą ponad ulicą Bugaj, łączyć się będzie z dolnym parkiem.

W parku umieścimy basen, przystań dla yachtów prezydenta, kanałem połączony z Wisłą. Nad kanałem przerzucimy most, aby nie psuć arterji komunikacyjnej, jaką tworzy bulwar. Z lewej strony frontonu zostanie dobudowane nowe skrzydło pałacowe, potraktowane tarasowo. Istnieje projekt, aby w skrzydle tem, zbudowanem dla osiągnięcia symetrji, urządzić mieszkanie Prezydenta Rzeczypospolitej.

Od strony placu Zamkowego, który nachyla się w stronę Zamku i w ten sposób obniża całą figurę, przekopiemy fosę, która wydobędzie na wierzch wszystkie walory tej wspaniałej budowli«.

Możemy snuć ten piękny projekt jeszcze dalej: a do tej fosy będziemy wpuszczać wodę, która z czasem podmyje fundamenty zamkowe, wtedy będziemy ją wypompowywać, z taką umiejętnością i szybkością, jak przed rokiem w Łazienkach kr. Skoro zaś fosa bez wody nie miałaby racji bytu, będziemy w tej wodzie hodowali złote rybki. Czy tak?

Rany Boskie! toż to dopiero będzie dziwowisko, gdy za lat 10 do 15, jak dowiadujemy się z dalszego ciągu wywiadu, uda się p. Skórewiczowi kosztem około 12 miljonów złotych (tak!) myśl swą urzeczywistnić, t. zn. w tym ogromnym historycznym gmachu — który z »maleńkiego początkowo zameczka myśliwskiego książąt Mazowieckich z czasem stał się olbrzymią rezydencją królewską« — dosłownie: »każdej z poszczególnych części przywrócić jej dawny charakter!« Wtedy zaprawdę Warszawa stanie się głównem środowiskiem ruchu turystycznego. Z najodleglejszych zakątków świata zaczną do nas napływać turyści, ażeby podziwiać takie architektoniczne *curiosum*.

= Nowoczesna konserwacja. Pod tytułem »Ćwiczenia praktyczne z geometrji wykreślnej na Zamku kr. w Warszawie« ukazał się krótki artykulik, podpisany *L. N.*, w Nr. 833 *Myśli Niepodległej*, w którym czytamy m. i.:

»Zamek królewski, znany z wytrzymałości w tym kierunku, przetrwał na sobie jedenastoletnie harce kierownika robót konserwatorskich, p. K. Skórewicza. Niestety, dla wykonania doświadczenia wybrano za poradą owego »harcerza« znowu t. zw. Salę malinową, do której p. Skórewicz ma szczególne nabożeństwo. Tutaj za monarchistycznych prądów umieścił w wieńcach laurowych herby członków Rady Rejencyjnej. Teraz poświęcił dla celów doświadczalnych znajdujący się tam plafon Bacciarellego, przedstawiający rozkwit sztuki, nauki i przemysłu. Doświadczenie polega na tem, że powierzchnia plafonu, poddana naciskowi z góry, pęka, tworząc rysy, wskazujące swym kształtem kierunek linij, tworzących powierzchnię prostokreślną. W tym celu p. Skórewicz nagromadził stosy materjałów budowlanych ponad plafonem w ilości niezbędnej do jego wygięcia. Oczekiwane rysy wystąpiły, jak można sądzić w przewidzianych przez p. Skórewicza miejscach, niszcząc obraz, ale stwierdzając jednocześnie żelazne kanony wiedzy ścisłej. Dla uwidocznienia postępu pęknięć na malowidle ponaklejano specjalne paski papieru«.

Nowy ten przykład nieliczenia się kierownika robót w Zamku kr. z powierzonemi tam dziełami sztuki, któremi winien zaopiekować się nieco energiczniej konserwator warszawski, skoro istniejąca w Zamku kr. Dyrekcja Zbiorów Państw. uczynić tego nie śmie, czy nie umie — zasługuje na dotkliwe napiętnowanie. Tego rodzaju prowadzenie robót, które przeszło już w osławiony w Warszawie system, nietylko niszczy stan naszego posiadania w zakresie zabytków artystycznych, ale jest też karygodnym sposobem marnotrawienia grosza publicznego.

Redakcja *Myśli Niepodległej* dodała od siebie do wyżej cytowanego artykułu tej treści przypisek:

»O niszczycielskich narowach p. Kazimierza Skórewicza pisaliśmy wielokrotnie. Po utworzeniu »rządu pracy« specjalną uwagę temu jedynemu w swoim rodzaju »konserwatorowi« poświęcił *Głos Prawdy*, żądając jego usunięcia w imię kardynalnych zasad »sanacji moralnej«. Ale p. Skórewicz umiał zjednać sobie względy niektórych pp. senatorów, mających wobec niego długi wdzięczności jeszcze z dawniejszych, belwederskich czasów, wobec czego nietylko pozostał na stanowisku, ale broi dalej w tempie zdwojonem«.

= Zachęta W sobotę, dnia 2-go października otwarto w Zachęcie szereg nowych wystaw, a mianowicie: Kazimierza Sichulskiego (36 kartonów dekoracyjnych i szkiców architektonicznych, oraz 36 obrazów sztalugowych), grupy artystów wielkopolskich »Plastyka« (Bocheński, Dołżycki, Dziurzyńska-Rosińska, Hannytkiewicz, Jackowski, Lam, Mondral, Marcinkowski, Rożek, Samlicki, Walkowski), W. Nowiny-Przybylskiego (około 20 pejzaży i t. p.), Marjana Trzebińskiego (18 akwarel, widoków Perugii i Zamku w Orawie), oraz t. zw. »wystawę bieżącą« (około 70 obrazów najrozmaitszych malarzy, artystów i dyletantów).

= I Wystawa grupy artystycznej »Praesens« została otwarta w dolnych salach Zachęty w ostatnich dniach września. Wystawa ta, dość zresztą niewielka, obejmuje następujące działy: malarstwo (Borowiakowa, Kobro-Strzemińska, Podsadecki, Rafałowski, Stażewski, Strzemiński, Witkowski), rzeźba

(Kobro-Strzemińska), architektura makiety, plany i projekty: Sokołowska i Brukalski, Epstein, Lachert, Lachert i Szanajca, Malinowski, Siennicki, Syrkus i Oderfeld), projekty wnętrz (Epstein i Strzemiński, Kryński, Rafałowski, Stażewski, Syrkus, Rafałowski i Strzemiński), projekty dekoracyj teatralnych (Golus, Kobro, Kryński, A. i Z. Pronaszkowie, Rafałowski, Stażewski), grafika książkowa (Rafałowski, Stażewski, Strzemiński).

Otóż, jeżeli ktoś założy z góry, że wyklucza wszelkie elementy wyobrażeniowe, bo chce drogą abstrakcji przedstawić pewne stosunki, zachodzące między barwami, ich natężeniami i t. p., to jego utwory nie będą nigdy »obrazami« — nie są bowiem obrazem rzeczywistości, czy świata fantazji, która zasila się wyobrażeniami konkretnemi, a nie zna »abstraktów« — lecz chyba czemś w rodzaju próbek technicznych lub barwionych geometrycznych wykresów: mogą być też eksperymentem dydaktycznym, dla siebie samego, ale po co je wystawiać? nazywać je »obrazami« i konkurować w ten sposób — niewspółmiernie z malarstwem sztalugowem?

Pomijamy tu kwestję, że tych próbek i domowych eksperymentów tyle już narobiono, dawno i wszędzie, tyle ich zreprodukowano, że dalsze ich powtarzanie wydaje się rzeczą doprawdy bezcelową.

Bezcelowe są też »rzeźby«, choćby zwane »przestrzennemi«, jeśli są czemś w rodzaju bezużytecznych aparatów, zlepkiem różnych części instalacyjnych dzwonków elektrycznych etc. Lepiej już skonstruować aparat, który coś ilustruje (n. p. zasady fizyki) lub do czegoś służy. Rzeźba zaś polega pono na modelowaniu bryły i na nadawaniu jej pewnej zdecydowanej formy.

Te dwa tedy działy istnieją chyba na wystawie *pour épater les bourgeois*. Jest to szkodliwe o tyle, że kopie jeszcze większą przepaść między np. zwolennikami sztuki, uznawanej przez Zachętę, a przedstawicielami wszelkich nowych i celowych w sztuce poczynań. »Patrzcie — powie niejeden — coby się stało z Zachętą, gdybyśmy dopuścili do udziału w pracach i wystawach naszej instytucji (starej i zasłużonej, oczywiście!) całą opozycyjną grupę artystów!«. To też użyczenie dwu sal przez zarząd Zachęty na taką właśnie wystawę, jest dowodem niezwykłej wprost mądrości politycznej, znajomości psychologji całych rzesz »miłośników«...

Co do pozostałych działów, które nie robią wrażenia niefrasobliwej i bezcelowej zabawki czy tylko niezbyt pomysłowego »epatowania«, ale są produktem wyraźnych pewnych usiłowań i zamierzeń, to znać w nich określoną myśl, liczenie się z nowoczesnemi zasadami technicznej (choć zazwyczaj poza-artystycznej) konstrukcji, znać w mniejszym lub większym stopniu element twórczy. Rzeczy te, mające swój wewnętrzny sens i określoną rację bytu, mogą też znaleźć praktyczne zastosowanie, co istotnie odpowiada intencjom ich twórców. Niektóre bowiem malowidła mogłyby też znaleźć swe zastosowanie, np. do dekoracji tkanin, do papierów introligatorskich, ale to nie leży w intencji teoretyzujących ich autorów.

= W kamienicy Baryczków otwarta jest wystawa »Wschód Polski«, gdzie zebrano bardzo ciekawą kolekcję cennych makat i tkanin wschodnich, oraz dywanów. Wystawiono też jeden namiot turecki z pod Wiednia.

= Mieszkanie i jego kultura. Pod takiem hasłem zorganizowano z końcem sierpnia wystawę, która doprawdy urągała zarówno nowoczesnym pojęciom o estetyce mieszkania, jak i w ogóle kulturze. Wystawę, bardzo reklamowaną, napiętnowały też odpowiednio poważniejsze głosy krytyki warszawskiej.

Odezwali się również architekci i wydali enuncjację tej treści:

»Prezydjum Stowarzyszenia architektów polskich uważa, że: zagadnienia kultury mieszkaniowej są dzisiaj przedmiotem niezwykle troskliwych badań specjalistów całego świata. Mieszkanie, jako zasadniczy element problematu urbanistycznego, może być i jest studjowane z rozmaitych punktów widzenia: inżynierskiego, ekonomicznego, sanitarnego, społecznego lub artystycznego. W każdym z tych wypadków uznane za problemat epoki szczególnej wagi. Nigdzie już dzisiaj nie traktuje się tego po dyletancku. Wyjątek stanowi Warszawa. W sierpniu urządzono w Dolinie Szwajcarskiej wystawę pod hasłem: »Mieszkanie i jego kultura«. Należy stwierdzić, że wystawa ta była krokiem wstecz wobec tego, czego w Polsce dokonano. Zorganizowana z pominięciem dotychczasowego dorobku artystycznego i naukowego, daje mylne świadectwo o poziomie polskiej nauki i sztuki. Prezydjum Stowarzyszenia architektów polskich wyraża przekonanie, że szersze warstwy społeczeństwa powstrzymają się od wyciągania ujemnych wniosków i o istotnych kwalifikacjach naszych fachowców, oraz nadzieję, że podobne eksperymenty więcej się niepowtórzą«.

= Konkurs na rozplanowanie Placu Saskiego. W uzupełnieniu wiadomości, podanej na str. 509 rocznika II-go *Sztuk P.* informujemy, że wyznaczono trzy nagrody 6.000, 5.000 i 4.000 złotych. W skład sądu konkursowego wchodzą: Dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie Bronisław Gembarzewski (?), prof. Politechniki Warszawskiej Antoni Ponikowski, dyrektor departamentu sztuki Jan Skotnicki, od Tow. Op. n. Z. P. prof. Karol Jankowski, prof. Marjan Lalewicz, od Koła Architektów w Warszawie — inż. arch. G. Trzciński, od Tow. Urbanistów w Warszawie — inż. Roman Feliński, od miasta st. Warszawy — inż. Zygmunt Słomiński. Można być doskonałym kolekcjonerem, oraz znawcą historji wojskowości w Polsce, nie mieć zaś wyobrażenia o zasadach nowoczesnej urbanistyki, która nie jest rzeczą łatwą. Stąd wniosek, że obecność dyrektora m. Muzeum Narodowego w sądzie konkursowym jest zupełnie zbyteczna. Są w Polsce znakomici urbaniści, możnaby im przeto użyczyć śmiało jeszcze jednego miejsca w jury. Wszak to sprawy czysto fachowej, gdzie dyletantyzm jest rzeczą zgubną.

= Konkurs graficzny. Dyrekcja Polskiego Monopolu Tytoniowego ogłosiła w dniu 17 września b. r. konkurs na wykonanie projektów etykiet na pudełka do cygar. Ogółem konkurs obejmuje 18 kompletów etykiet (po 5 odmian) dla 18 nazw cygar. Etykiety mają być barwne, przyczem barwa złota jest obowiązkowa. Pod względem technicznym projektowane etykiety winny nadawać się do reprodukcji (tłoczenia) na papierze kredowym (satynce) w krajowych zakładach graficznych. Projekty etykiet zostaną poddane ocenie jury, w którego skład wejdą: delegat Min. W. R. i O. P. (Dep. Sztuki), Związku Polskich Artystów Grafików, Szkoły Sztuk P. w Warszawie i dwu delegatów Dyrekcji P. Monopolu Tytoniowego. Za prace odznaczone przez jury wypłacone będą trzy nagrody, a mianowicie w kwocie 1.500 zł., 1.000 zł. i 500 zł. Ostateczny termin składania prac: 2-go listopada b. r., godz. 12-a w południe. Bliższych objaśnień udziela Dyrekcja P. M. T. w Warszawie (pokój Nr. 30).

= Budowa gmachu muzealnego w Warszawie, jak niejednokrotnie czytelników o tem informowaliśmy, przechodziła już najrozmaisze perypetje od czasu ogłoszenia konkursu, postulaty muzeologiczne sformułowane były w dyletancki i humorystyczny sposób, wynik konkursu tedy nikogo nie zadowolnił, choć przyniósł 45 projektów. Obecnie zadecydowano, że gmach muzealny ma powstać według projektu arch. Tadeusza Tołwińskiego, który Szczęsny Rutkowski tak charakteryzuje: »Główny korpus cofnięty daleko od ulicy, cztery

wysunięte równoległe skrzydła, tworzą trzy obszerne podwórza. Podwórze środkowe, wejściowe, otwarte, podwórza boczne zamknięte sztachetami, pomieszczą eksponaty odporne na zmiany atmosferyczne. Trudno z szematycznych rysunków przewidzieć efekt architektoniczny całości. Gra mas przestrzennych, światło, barwy ścian i dachów, decydują o wrażeniu. Obawiam się jednak, że wygląd zewnętrzny przyszłego muzeum będzie zbyt surowy. Gmach reprezentacyjny, monumentalny, nie może wyglądać ubogo. Proste linje dachów proszą się o rzeźby, gładkie fryzy o sgrafitto albo fresk. Zresztą może się mylę. Może gmach dostatecznie wzbogacą tarasy, drzewa, projektowany obok pomnik Kościuszki. Muzeum będzie bezwątpienia wygodne, jasne. Oby jak najprędzej stanęło«.

= Dzieło Matejki. Jak informuje *N. Kurjer Polski*, Jana Matejki wspaniały portret »Dziewczyna z kanarkiem« czekał w »Domu Sztuki« półtora roku na nabywcę, wreszcie został sprzedany za śmiesznie niską cenę 1.000 dolarów. »Obraz ten mógłby być ozdobą pierwszych galerji świata, Louvru, National Galery i należy żałować, że nasze Muzeum Narodowe nie skorzystało z tak wyjątkowej okazji. Wydatkuje ono setki tysięcy złotych na kupno pamiątek po Sasach,— koron (srebrnych, pozłacanych), płaszczów koronacyjnych, namiotów zbrakowanych, jako mało interesujących artystycznie, przez muzea dzezdeńskie. Przy obecnych cenach obrazów polskich, za pieniądze te można było znakomicie uzupełnić, słabo w Muzeum Narodowym reprezentowany, dział naszej sztuki«.

= Półwiecze Muzeum Przemysłu i Rolnictwa (1875 —1925) obchodzono uroczyście w gmachu muzealnym, w dniu 2-go października.

= W lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy (przy ul. Marszałkowskiej 69) otwarto w dniu 3-go października nową wystawę prac członków.

= Na ostatniem posiedzeniu Rady opiekuńczej Szkoły Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona (ul. Składowa nr. 2), żegnano ustępującego dyrektora Piusa Welońskiego i postanowiono zaprosić na jej kierownika poprzedniego dyrektora Felicjana Słupskiego. Rada zatwierdziła przedstawionych przez dyrektora Słupskiego profesorów pp. Adama Grabowskiego, Edwarda Okunia, Gustawa Pilatti'ego, Felicjana Słupskiego i Stanisława Zawadzkiego. Dla udostępnienia nauki młodzieży mniej zamożnej, Rada opiekuńcza postanowiła obniżyć wpis szkolny.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### AMSTERDAM

— Ku uczczeniu 25-letniej rocznicy wstąpienia na tron królowej Wilhelminy, naród holenderski postanowił ofiarować królowej portret księżniczki Julianny. Piękny pomysł, godny narodu, w którym zachowały się wielkie tradycje świetnego malarstwa.

Z początku chciano portret zamówić u Tooropa, gdy jednak sędziwy artysta nie podjął się tego zadania, poruczono wykonanie portretu jednemu z najsławniejszych holenderskich grafików, Van Konijnenburg, który wykonał go w akwaforcie. Jest to popiersie młodej dziewczyny, bardzo prosto pomyślane, z pewną analogją na postacie z obrazów Ingres'a.

### DREZNO

= W uzupełnieniu uwag naszych o »polskim dziale« na międzynarodowej wystawie drezdeńskiej, nie zawadzi może dodać, jak ten »dział« przedstawia się w oficjalnym katalogu (Internationale Kunst—Ausstellung Dresden 1926, Juni-September. Jahresschau Deutscher Arbeit. Amtlicher Führer und Katalog durch die Ausstellung).

Otóż na str. 54-ej znajdujemy: *Polen*, a w dziale tym figurują nazwiska: Iser (2 obrazy), Kisling Moïse (3 obrazy) i Zak Eugène (1 obraz). To wszystko. Ale reprezentowana jest też polska rzeźba, na str. 124-ej, w rubryce *Polen* czytamy: Kogan Moissey (3 rzeźby) i Zadkin Ossip (1 rzeźba). Tak! Najwybitniejsi współcześni polscy rzeźbiarze, to: Kogan i Zadkin! Taka rzecz ośmiesza boleśnie, oczywiście nie polską sztukę, ale — Komitet drezdeńskiej wystawy...

Warto zaznaczyć dla porównania, że do niektórych innych krajów komitetowi było jakoś grubo łatwiej dotrzeć, niż do Polski. Tak np. Danja i Finlandja miały po 20 dzieł sztuki na tej wystawie, dzieł swoich artystów, nie »podarowanych«, jak to się z nami stało; Hiszpanja miała na wystawie 21 dzieł, Węgry 15, Czecho-Słowacja 28, a Rosja — 50 obrazów i 3 rzeźby.

### PARYŻ

= Tadeusz Cieślewski syn i p. Cieślewska wystąpili z wystawą swych utworów (grafika, akwarele i gwasze, projekty batików) *Au Sacre du Printemps*.

= Wystawa pośmiertna bardzo cenionego przed 30 laty w paryskim dystyngowanym świecie portrecisty pięknych kobiet *Antonio de la Gandara* została otwartą w końcu czerwca w Salonie »A la palette francaise« (152 Boul. Haussmana), pod patronatem wybitnych osobistości z arystokracji francuskiej. Między innemi wystawiono portret »Dame en vert«, który swego czasu, przed laty 35, zrobił duże wrażenie i od razu postawił artystę w rzędzie najbardziej poszukiwanych portrecistów wybitnych dam.

= Francuskie muzea narodowe, t. j. państwowe, przyniosły w r. 1925 ogółem 3,535.019 fr. i 75 cent. dochodu. Same wstępy do muzeów przyniosły 3,492.411 fr. i 75 cent. (Louvre: 741.955, Versailles: 460.853, Panthéon: 376.550). Dochodów, uzyskanych tą drogą nie przelewa się do rubryki dochodów kancelarji cywilnej Prezydenta — jak to robi się w Polsce! — lecz przeznacza się na konserwację zabytków i na zasiłki dla muzeów. Słuszna zasada dobre wydaje owoce.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Eugenio Baroni: *Il Monumento al Fante*. Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia, MCMXXVI. Tekst (8 str.) i XXXVIII tablic. — Cena 10 l. it.

W książce tej opisuje znany rzeźbiarz włoski Eugenio Baroni swój projekt pomnika na cześć włoskiego piechura. Projekt ten, w gipsie (oraz niektóre rzeźby i ich fragmenty w bronzie), jest wystawiony na obecnej, XV-ej weneckiej Biennale. B. Mussolini kazał go nabyć dla zbiorów państwowych i umieścić w Palazzo Venezia w Rzymie. Reprodukcje całego projektu, oraz części poszczególnych głów i t. d. wykonane są niezwykle starannie.

= Ph. de Las Cases: *L'Art Rustique en France. La Bretagne*. Paris, Albin Michel.

= Pierre Gusman: *Venise*. Collection: Les Villes d'Art célèbres. (Paris, H. Laurens éd.) — Cena w kart. opr. 25 fr.

= Gaspard Maillol: *Les petites églises de la guerre*. 17 gravures préfacées par Paul Sentenac. (A l'Enseigne du Pégase) — Cena: 200 fr.

= Hans Haug: Le Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Collection: Mémoranda. (H. Laurens) — Cena 5 fr.

= Charles Vignier: Les Problèmes d'archéologie et d'esthétique posés par l'Exposition d'art oriental de mai 1925. 700 illustrations (A l'Enseigne du Pégase). — Cena w subskrypcji: 800 fr.

= René Schneider: L'Art Français 18 siècle, Collection: Les Patries de l'Art. Avec 58 gravures (H. Laurens). — Cena w kart. opr.: 27 fr.

= Wspomnienia St. Witkiewicza z czasów studjów monachijskich streścił Władysław Orkan w swych »Listach ze Wsi«, w Nr. 324 *Kurjera Poznańskiego.*

= Nieznany szkic J. Matejki do *Bitwy pod Grunwaldem,* wykonany ołówkiem i akwarelą, reprodukował *Swiatowid* w Nr. 38. Szkic ten, własność p. Józefy Geppert, ofiarowany został świeżo do zbiorów Domu Matejki w Krakowie. W notatce pod ryciną podano rok 1881 jako rok powstania tego szkicu. Tymczasem na reprodukcji widać najwyraźniej datę: 1861.

= Krótką charakterystykę obrazów Ignacego Pinkasa i pięć reprodukcyj z jego dzieł podał *Swiatowid* w Nr. 38.

= Ks. Szczęsny Dettloff, profesor uniwersytetu poznańskiego, zamieścił w Nr. 382 *Kurjera Poznańskiego* artykuł, poświęcony działalności artystycznej słynnego w czasach Władysława II architekta, nazwiskiem Benedykt Ried (Rieth lub Ryed von Piastine).

= Artyści polscy na wystawie w Caën. Artykulik E. Woronieckiego o »Polakach na wystawie międzyaljanckiej dawnych kombatantów w Caën« (w Nr. 34 *Swiata)* ilustrowano reprodukcjami z prac Mrożewskiego, A. Malickiego, Cz. Mystkowskiego i ks. Koźmińskiego. Dłuższą korespondencję o tej wystawie zamieściła *Polska Zbrojna* w Nr. 239.

= Correggio i Tycjan Jak informuje prasa rosyjska, Ad. Venturi miał rozpoznać w jednym z portretów, przechowywanych w petersburskim Ermitażu, utwór Correggia. Ponadto A. Venturi miał potwierdzić odkrycie prof. Lifhardta z przed lat kilku, że znajdująca się w pałacu Gatczyńskim »Ucieczka do Egiptu« jest autentycznem i najwcześniejszem dziełem Tycjana.

= Nieznany portret Dantego. *Bolletino d'Arte,* komunikuje, że na jednym z fresków kościoła z Assyżu odkryto nieznany dotychczas portret Dantego z lat młodzieńczych. Portret ten wykazuje wielkie podobieństwo z portretem, odkrytym w 1840 r. w kaplicy Bragello we Florencji. Historycy sztuki przypuszczają, że był wykonany przez Giotta lub jednego z jego uczniów na początku wieku czternastego.

= Le Messager Polonais, zamieszczając w Nr. 220 osobny dłuższy fejleton, podpisany *Xip,* a poświęcony treści zeszytu 10—11 *Sztuk Pięknych,* wyrażają też następujące życzenie:

*Nous aimerions peut-être voir dans cette publication qui donne une excellente idée de l'art polonais, un coin réservé aux textes français, anglais et italien, ce qui permettrait aux lecteurs étrangers de s'orienter dans le riche assemblage de materiaux artistiques qu'elle présente.*

Życzeniu temu możnaby niewątpliwie, z dużym pożytkiem dla propagandy sztuki polskiej, uczynić zadość, gdyby przynajmniej wszystkie polskie placówki zagraniczne abonowały stale nasze pismo. Dla kilku przygodnych czytelników, tekstu w językach obcych zamieszczać niepodobna.

= W *Illustrowanym Kurjerze Tygodniowym »Swiatowid«,* w zeszycie 27 z 3 lipca b. r. jest pod całostronnicową reprodukcją z obrazu zamieszczone następujące objaśnienie:

»Na wielkie święto narodowe Stanów Zjednoczonych Ameryki półn., któremu w środku numeru poświęcamy szereg ilustracyj, podajemy tutaj kopję obrazu nieznanego malarza amerykańskiego, przedstawiającego ten moment bitwy pod West Point (1781), w którym Washington (na koniu) dziękuje Tadeuszowi Kościuszce za obronę tej fortecy«.

O tym samym obrazie mówi jeszcze raz reklamowa notatka p. t. »Najnowszy numer Światowida«, umieszczona w *Illustr. Kurjerze Codziennym* (Nr. 182, z 5 lipca b. r.). Notatka ta jest następującej treści:

»Obie wielkie rocznice, które Polska wraz z całym światem cywilizowanym w tych dniach uroczyście obchodzi, znalazły swoje odzwierciedlenie w ostatnim numerze »Swiatowida«. Szereg doskonale dobranych illustracyj przypomina naprzód 150-lecie ogłoszenia niepodległości Stanów Zjednoczonych, a na czele numeru reprodukcja obrazu nieznanego amerykańskiego malarza, przedstawiającego Washingtona, dziękującego Tadeuszowi Kościuszce za pomoc w tych walkach, jest stwierdzeniem tradycyjnej przyjaźni pomiędzy Polską a Stanami Zjednoczonymi«.

Otóż do wiadomości Szan. Redakcji *Swiatowida* jakoteż i *Illustr. Kurjera Codziennego* podajemy, że obraz ten, w obu powyżej zacytowanych notatkach wymieniony, nie jest obrazem nieznanego (jak twierdzi autor notatki) artysty amerykańskiego, ale dziełem ś. p. Zygmunta Ajdukiewicza, obrazem IV-tym z cyklu (XII-tu) Kościuszkowskiego, za który artysta otrzymał w Wiedniu r. 1891 złoty medal. Cały ten cykl został też dobrze i okazale wydany w albumie w r. 1892 przez firmę Franciszek Bondy w Wiedniu i opatrzony wstępem historycznym, pióra Alfreda Szczepańskiego. Sądzimy, że dobrzeby było tę mimowolną krzywdę, która spotkała polskiego artystę, naprawić przez umieszczenie w *Swiatowidzie* odpowiedniej notatki.

= Echa weneckiej wystawy. W artykule p. t. »Propaganda polska za granicą«, pomieszczonym w Nr. 258 *Kurjera Warszawskiego,* pisze pan Jan Pietrzycki również o »Polakach na międzynarodowej wystawie sztuki w Wenecji« i zauważa m. i.:

»To też i nie dziw, że wielkie państwa europejskie posiadają na wystawie weneckiej własne pawilony. Nie posiada jednak pawilonu Polska, a posiadać mogła. Sprawy nie dopilnowano, pawilon zajęli skwapliwie (i nic w tem dziwnego!) Czesi!

Musi więc Polska zadowolić się rolą skromniejszą wystawiania dzieł w salach pawilonu zbiorowego. W tym roku otrzymała dwie sale (!?). Jedna jest w dziale tak zwanych wystaw »indywidualnych«, gdzie każda poszczególna świetlica poświęcona jest najcharakterystyczniejszym dziełom jednego tylko artysty, dając w przybliżeniu obraz całokształtu jego twórczości.

Taką właśnie salę otrzymał zamieszkały w Rzymie rzeźbiarz polski, Henryk Glicenstein, indywidualność silna, zakuwająca śmiałe pomysły w formy zdecydowane, mocne pod względem techniki.

Poza tem w sali zbiorowej, nad której wejściem widnieje napis: *Polonia,* spotykamy obrazy członków krakowskiej grupy artystycznej »Sztuka«. Dlaczego tylko (?) tej grupy, dlaczego sala polska nie ma dać przeglądu całej naszej współczesnej twórczości artystycznej?. Przyczyn nie znam. Na poprzedniej wystawie w Wenecji było tosamo (!?)

Przyznać jednak należy, że »Sztuka« krakowska. grupująca szereg artystów wybitnych, godnie świadczy (jakkolwiek jednostronnie) o wartości dorobku artystycznego, a kierujący działem polskim prof. Władysław Jarocki zwraca baczną uwagę na całokształt działu, z którego ma się wywieść przeświadczenie o narodowej odrębności polskiej produkcji i obfitej gamie tonów, jaką twórczość nasza rozporządza. To też dział polski należy bezwarunkowo do najlepszych«.

P. Pietrzycki, wkraczając w obcą sobie dziedzinę, popełnia cały szereg błędów:

1. Czesi wcale Polsce nie zajęli pawilonu, lecz zbudowali sobie sami, własnym kosztem, pawilon własny i to w bieżącym dopiero roku.

2. Polska nie otrzymała dwu sal, tylko jedną, gdyż p. Glicenstein wystarał się o małą, przyległą do polskiej, salkę bezpośrednio u komitetu wystawy.

3 Charakterystyka prac. H. Glicensteina jest z gruntu fałszywa. Jest właśnie wręcz naodwrót, a nie tak, jak twierdzi p. Pietrzycki.

4. Tow. Artystów Polskich »Sztuka« bierze udział w wystawie, bo otrzymało zaproszenie od komitetu wystawy i dołożyło wszelkich starań, ażeby udział ten mógł się urzeczywistnić. Na czternastu artystów, jest trzech członków »Rytmu«, zaproszonych przez Tow. »Sztuka«. Na czternastu artystów jest z Krakowa tylko siedmiu, a czterech z Warszawy, jeden z Wilna i jeden ze Lwowa.

5. Na poprzedniej wystawie weneckiej nie było »to samo«, bo w XIV-ej weneckiej Biennale Polska wcale udziału nie brała! A na XIII-ej także nie, więc i wtedy nie mogło być »to samo!«

Czy p. Pietrzycki potrafiłby zastanowić się nad tem, co to znaczy w praktyce postulat, ażeby sala polska (jedna, jedyna) dawała przegląd całej naszej współczesnej twórczości artystycznej? Poza tem, czy p. Pietrzycki widział już kiedy w swem życiu taką salę, choćby poświęconą sztuce zagranicznej? Jeśli zaś p. Pietrzycki utożsamia »produkcję« z artystyczną »twórczością«, to tembardziej, ilu zdaniem jego wystawców należałoby w tej polskiej sali zebrać, ażeby dać przegląd całej naszej twórczości (która obejmuje oczywiście nietylko malarstwo, ale i rzeźbę, grafikę, sztukę stosowaną?). Czy p. Pietrzycki wie, że jeśli — nawet i jego zdaniem — »dział polski należy bezwarunkowo do najlepszych« to jedynie dlatego, że wystawiono w nim 45 obrazów, a nie więcej? Zdaje się, że nie wie...

Wyjaśnienie to służyć może zarazem i panu *B. R.*, który w Nr. 222 *Czasu* wyraża zdziwienie z powodu »dość zamkniętego koła artystów« w dziale polskim.

*B. R.* porusza też sprawę polskiego pawilonu w tych słowach:

»Przy tej sposobności wszakże podkreślić trzeba raz jeszcze sprawę zasadniczą, t. j. brak polskiego pawilonu, któryby zapewnił odpowiednie miejsce reprezentantom wszelkich kierunków naszej sztuki, dziś istotnie nie łatwe do znalezienia w niewielkiej, udzielonej w gościnę sali. Koszta nie mogą tu być przeszkodą, gdyż propaganda nasza za granicą wydaje bodaj, że znaczniejsze sumy na różne przedsięwzięcia niewątpliwie mniejszej doniosłości i korzyści. Dobrowolna rezygnacja z możności stałego prezentowania sztuki polskiej opinji obcej jest na dalszą metę naprawdę nie do pomyślenia«.

## VARIA

= Na aukcji zbiorów Pierre Decourcelle, która się odbyła w Paryżu w końcu czerwca uzyskano m. i. następujące ceny: Daumier *Le fiseur*: 100.000 fr. Toulouse Lautrec, La femme au noeud rose: 63.000 fr.; Renoir *Portret Claude Monet'a:* 225.000 fr.; Utrillo *l'Eglise Saint-Severin* 50.000 fr. i t. d.

= W galerji Georges petit w Paryżu odbyła się w maju publiczna sprzedaż obrazów i mebli ze zbiorów Warneck i Dufasta, na której uzyskano następujące ceny: Franz Hals *Portret Th. Schrevelins*: 300.000 fr.; Van Dyck Portret *Jana van der Wouven* (en grisaille: 185.000 fr. (Ten portret kupiony został w r. 1897 na aukcji barona Pichon za cenę 560 fr.); Rembrandt *Portret syna Rembrandta, Tytusa*: 620.000 fr.; Rembrandt *Portret artysty śmiejącego się*: 260.000 fr.; Rubens *Enlèvement d'Hippodamie* (szkic): 110.000 fr.; (kupiony w r. 1898, na aukcji w Antwerpii za 1.350 fr.; Bonnington *Na Adrjatyku* (kupiony do Louvre'u) 170.000 fr.; Rommey *Portret Margarety Morton Pitt i jej córki*: 450.000 fr.; Ingres *Portret pana Carré:* 126.000 fr.; Fragonard *Sacrifice de la Rose:* 200.000 fr.; Quentin de la Tour *Portret Mme Rouilee de l'Estang,* pastel: 1,000.000 fr.; (kupiony w r. 1920 na aukcji Bardac za 365.000 fr.; figurował w Salonie 1738 r). Wspaniały gobelin z Beauvais z cyklu *Les Fêtes italiennes*, według Boucher, a mian. *L'operateur* albo *La Curiosité* za 1,655.000 fr.

Najbardziej senzacyjną cenę uzyskano za sztych Debucourt'a *Les deux baisers* (2e état avant la lettre: 510.000 fr.!

Sztych ten kupiony został swego czasu za 150.000 fr. Jest to najwyższa cena, jaką wogóle uzyskano na sprzedaży publicznej za sztych

Jeśli mowa o cenach za obrazy, to interesować będą może naszych czytelników ceny za obrazy współczesne, uzyskane na sprzedaży wiosennej tego roku. I tak w Paryżu zapłacono za duży obraz Matisse'a *Portret trzech dziewczynek:* 59.000 fr.; Derain'a *Martwa natura:* 14.500 fr., Modigliani, o którym się teraz tyle mówi i pisze w Paryżu (vide »Sztuki piękne« Nr. 8, kronika, Salon niezależnych), *Dziewczynka:* 72.000 fr. Utrillo *Pejzaż:* 32.000 fr.; Ciekawe dla Utrilla jest to, że obraz Monet'a *Westminster* kosztował nie wiele więcej, bo 43.000 fr.

Ceny za niemieckie obrazy są znacznie niższe. I tak dnia 11 maja we Frankfurcie nad Menem na sprzedaży kolekcji Maxa Fesslera, która była słynną tem, że posiadała dużą ilość obrazów Hansa Thomy, zapłacono za dwa najlepsze jego obrazy z tej kolekcji, pejzaże, cenę 12.700 i 11.400 mk. Feuerbach *Bei Kupferin:* 18.000 mk.; Liebermana *Portret własny:* 5.500 mk. *Ogród Wannsee:* 2.600 mk.

= Tadeusz Rybkowski, prof. Państw. Szkoły Przemysłowej we Lwowie, ur. w Kielcach, 1848 r., zmarł w 77-ym roku życia. Dłuższe artykuły poświęcone działalności artystycznej zmarłego malarza m. i. w *Czasie* z dnia 20 września (J. Dob.), w Nr. 261 *Kurjera Warszawskiego* (H. Piątkowski) i w Nr. 257 *Warszawianki* (M. Treter). Wychowanek wiedeńskiej akademji Sztuk pięknych, uczeń Wurzingera, a potem Löfflera i Makarta, zdobył sobie znaczne nazwisko we Wiedniu. Od r. 1893 przebywał ś. p. Rybkowski stale we Lwowie, gdzie objął stanowisko nauczyciela malarstwa dekoracyjnego w tamtejszej szkole przemysłowej. Niestety na tem stanowisku zdziałał bardzo mało, nominacja ta była jedną z pomyłek, gdyż ś. p. Rybkowski nie miał nic wspólnego z malarstwem dekoracyjnem. Typowy przedstawiciel genre'u monachijsko-wiedeńskiego, umilał swe obrazki szczerym sentymentem polskim i nadawał im sympatyczny nastrój staroświeczczyzny i szczerej naiwności, który pozwolił im ostać się i zjednywał im licznych zwolenników mimo olbrzymich ewolucyj, jakim uległa sztuka w ostatnich kilkudziesiątkach lat.

Rybkowski, który stykał się jeszcze we Wiedniu z Rodakowskim, znał niemal wszystkich naszych malarzy, których działalność przypada po r. 1870 i umiał o nich interesująco opowiadać. Przygotował też do druku swoje pamiętniki, z których wyjątki ukazywały się w *Słowie polskiem*.

Obdarzony dużą kulturą i przemiłym, niefrasobliwym charakterem, był powszechnie lubianym i poszukiwanym towarzyszem.

Cześć jego pamięci!

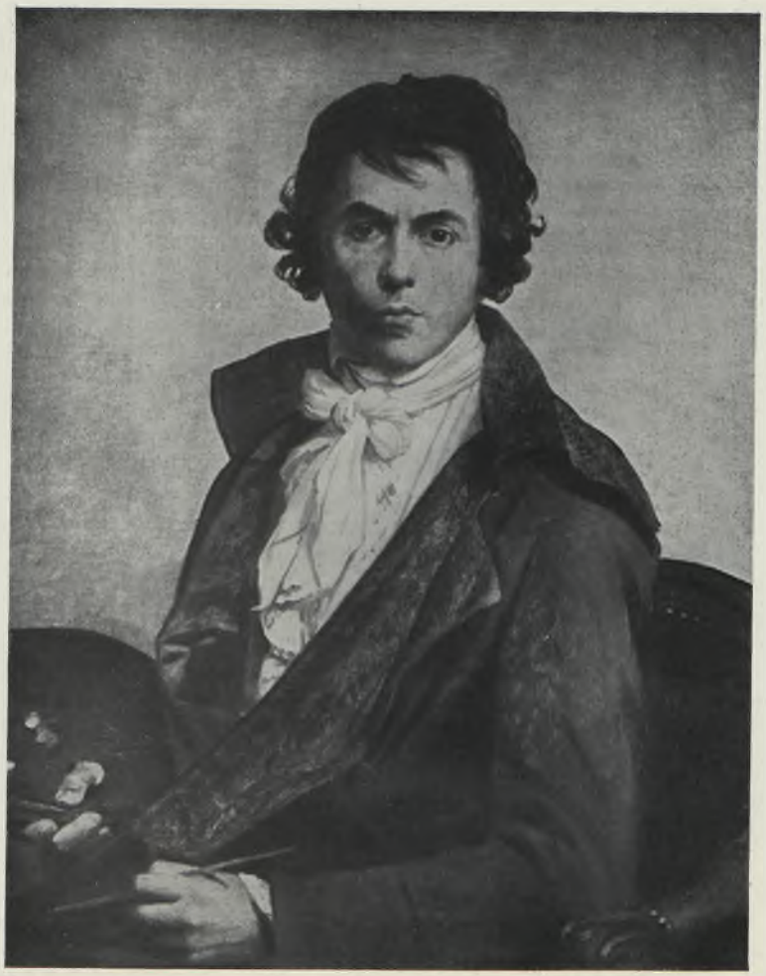
## ERRATA.

Notatka o otwarciu w Tow. przyjac. Sztuk pięknych wystawy prac Pieniążka, Turka i t. d., umieszczona na str. 505. II Rocz. »Sztuk pięknych«, powinna być umieszczoną w rubryce »Kraków«, gdzie ta wystawa się odbyła, a nie w rubryce »Lwów«.

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

K. SICHULSKI

MATKA BOSKA ZIELNA
(Karton do dekoracji ściennej, (temp., 1924)



LOUIS DAVID

PORTRET WŁASNY (ol., 1794)
(namalowany podczas uwięzienia artysty
w Hôtel des Fermes)

(Louvre)

# LOUIS DAVID (1748—1825).

## I

Podobnie jak Rafael, jak Tycjan i Rubens, należał David do tych nielicznych między artystami wybrańców, którzy w młodych jeszcze latach osiągnąwszy najwyższe szczyty sławy, wyniesieni zostali przez współczesnych do królewskiej prawdziwie godności w dziedzinie sztuki. Żaden przytem z tych władców, koronowanych wawrzynowym wieńcem, nie sprawował swych rządów z takim despotyzmem, jak ten syn Rewolucji, który jako deputowany Konwencji Narodowej i członek Komitetu Bezpieczeństwa Publicznego, sam wotował był niegdyś śmierć »tyrana«.

Nie zdołały zachwiać tej władzy ani niefortunne występy na arenie politycznej, ani nienawistne a nieustające zabiegi zazdrosnych kolegów, ani nawet banicja, która na dziewięć ostatnich lat życia oddaliła artystę od stolicy sztuki: z brukselskiego swego wygnania kierował potężny starzec w dalszym ciągu »szkołą klasyczną«, która znacznie nawet przeżyła swego twórcę, walcząc nieustępliwie w obronie jego haseł aż do roku 1867, to jest do dnia, kiedy zszedł do grobu ostatni jej wielki przedstawiciel, Jan Dominik Ingres; późniejsze bowiem pokolenia akademików nie wchodzą już w rachubę.

Sam Delacroix, najgroźniejszy przeciwnik tak podówczas zwanej »szkoły«, notuje w swym dzienniku pod datą 22 lutego roku 1860, mówiąc o Davidzie: »Pod niektórymi względami panuje on dotychczas jeszcze, i pomimo pewnych pozornych zmian w smaku tego, co stanowi dzisiejszą szkołę, widocznem jest, że wszystko jeszcze pochodzi od niego i od jego zasad«.

Zasady te przetrwały nawet tak im obcy okres impresjonizmu, znajdując podówczas odbicie w sztuce Puvis de Chavannes'a; dzisiejszy wreszcie, bardzo silny prąd neoklasyczny, pomimo swego oddalenia od grecko-rzymskiej koncepcji Davida, uważany być jednak musi za ostatnią falę tej burzy, którą na spokojnem dotychczas morzu sztuki rozpętał autor Horacjuszów.

Nie tylko jednak prąd klasyczny ze skłonnością do archaizacji, płynący nieprzerwanie poprzez sztukę wieku XIX-go i XX-go, początkiem swym sięga twórczości tego mistrza; również kierunki: romantyczny i naturalistyczny, byłyby nie do pomyślenia w tej formie, którą przybrały, gdyby jednym z ich punktów wyjścia nie była reakcja przeciwko klasycznemu akademizmowi bezpośrednich lub pośrednich jego uczniów i następców.

Indywidualność Davida, do dzisiaj działająca z za grobu jeszcze, wywierała za życia wpływ tak olbrzymi, że cała współczesna mu epoka artystyczna podciągana bywa częstokroć pod miano klasycyzmu. Nazwa ta, przynajmniej w zastosowaniu do ówczesnego malarstwa, jest jednak nieuzasadniona. Obok klasycznego Davida tworzył przecież w tym samym ściśle czasie na wskroś romantyczny Goya (1746—1828), wywodzący się w prostej linji ze sztuki barokowej, a stanowiący w zestawieniu z mistrzem francuskim wartość conajmniej współmierną; zasadnicze również dla rozwoju sztuki znaczenie posiada ówczesna szkoła angielska, ściśle związana z romantyzmem i barokiem. Nie ulega nawet wątpliwości, że wpływ Goyi, oraz pejzażystów angielskich na dalsze losy malarstwa był conajmniej równie silny, a przytem bardziej ożywczy, niż wpływ Davida.

Jeżeli pomimo to wielkość francuskiego mistrza działała na współczesnych tak oślepiająco, że w jowiszowych blaskach jego gwiazdy, otoczonej rojem satelitów, zdawały się przygasać wszystkie inne światła na horyzoncie sztuki, to objaw ten musiał mieć swoje przyczyny.

Za główną z tych przyczyn uważany jest zazwyczaj domniemany pewnik, że klasycyzm Davida, »sławiący surową cnotę antyczną«, odbijał w sobie dokładnie nastroje duchowe ludzkości w epoce Wielkiej Rewolucji i Napoleona. Pogląd ten po głębszem przemyśleniu wydać się jednak musi niestety jednym z tych komunałów, których moc przekonywująca polega na tem głównie, że są z pokolenia w pokolenie bezkrytycznie i na wiarę powtarzane.

Przedewszystkiem tedy pamiętać należy, że urzędowy malarz Rewolucji i Napoleona cieszył się już za ancien régime'u opinją wzorowej prawomyślności zarówno u dworu, jak i w Akademji; że tak Brutus, jak Horacjusze i Sokrates powstali na zamówienie królewskie, i jeżeli pierwszy z tych obrazów treścią swoją obudził nawet pewne wątpliwości w umyśle pana d'Angiviller, to w każdym razie dwa pozostałe przyjęte były najprzychylniej zarówno przez Ludwika XVI, jak i przez jego otoczenie.

Nie należy zapominać i o tem również, że autor Brutusa i Leonidasa był jednocześnie twórcą Parysa i Heleny, Amora i Psyche, Wenery i Marsa, dzieł, pozostających w sferze boucherowskich tematów mitologiczno-erotycznych i że pierwszy z tych obrazów, malowany na zamówienie hr. d' Artois, powstał w roku 1788, bezpośrednio po Horacjuszach i Sokratesie, w przededniu Wielkiej Rewolucji i w czasie, kiedy sława autora była jeszcze in statu nascendi.

Wspomnieć należy i o tem, że właśnie na czas Rewolucji i Cesarstwa porzuca David prawie całkowicie tematy klasyczne, przekładając ponad nie odtworzenie wielkiej rzeczywistości.

Wreszcie jeżeli zgodzimy się nawet, że owa wizja świata antycznego i jego surowej cnoty, wskrzeszona przez wielkiego klasyka w Belizarjuszu, Horacjuszach, Brutusie, Sokratesie na łożu śmierci, była odpowiednikiem artystycznym pewnych ideałów, marzeń i złudzeń, przewijających się poprzez duchowość owej epoki, to w każdym razie nie wyczerpywała ich ona w drobnej nawet części. Trudno istotnie pojąć, dlaczego owe lata rozpasanych namiętności, krwi i szaleństwa, lata światoburczych przewrotów, bezgranicznego bohaterstwa i wojennego szału, wyraz swój znajdować miały właśnie w najbardziej zrównoważonej i wyrozumowanej, najchłodniejszej i najspokojniejszej formie artystycznej, jaką zna sztuka. I dlaczego Wielkiej Rewolucji odpowiadać miała koniecznie sztuka klasyczna, zaś rewolucja z lat 1846—1848 odpowiednik swój znajdowała pono właśnie w najbardziej wybujałym romantyzmie.

To też rzeczą jest niewątpliwą, że pomimo racjonalizmu i kultu rozumu romantyczny Goya ze swemi Okropnościami wojny, z irracjonalizmem swych Snów i Kaprysów był conajmniej w równej mierze wyrazicielem duchowości ówczesnej, jak klasyczny

LOUIS DAVID „LES AMOUR DE PARIS ET D'HÉLÈNE" (ol. 1788)
(Louvre)

David. I gdybyśmy chcieli szukać przyczyn tej wszechogarniającej a tak szybko zdobytej sławy, to obok genjalnego talentu, obok przekonywającego zawsze realizmu, obok osobistych cech potężnego i władczego charakteru, obok przynależności do narodu, na który zwrócone były podonczas oczy całego świata, wymienić musielibyśmy przedewszystkiem tę decydującą okoliczność, że David zjawiał się w chwili, kiedy wszystko dawno już przygotowane było na przyjęcie jego sztuki, że ów styl klasyczny, którego stał się w malarstwie wyrazicielem, istniał już podówczas od dawna w innych dziedzinach, mianowicie w architekturze i dekoracji. Zresztą nawet i w malarstwie od dłuższego już czasu czynione były próby zastosowania się do ogólnie panującego smaku, a nazwiska Rafaela Mengsa, Angeliki Kaufmann, Pompea Battoniego cieszyły się wszechświatową sławą.

W przeciwieństwie tedy do prekursora — Goyi, nie był David bynajmniej inicjatorem, ale spełnicielem tego, co już przed nim oddawna przeczuwali i przygotowywali inni. Sądzę, że ta właśnie okoliczność tryumf jego uczyniła tak łatwym.

I oto zadziwiającym biegiem rzeczy, sztuka, dostosowana w formie do ostatniego ze stylów »królewskich«, uznana przez dwór wersalski i przez królewską Akademję, stała się sztuką rewolucyjną i początkiem przewrotu artystycznego, trwającego aż po dzień dzisiejszy. W jaki sposób dopełniło się to przewrócenie wartości, postaram się wykazać w dalszym ciągu niniejszej pracy, stwierdzając tylko na razie, że zjawiska artystyczne są, jak z tego choćby widać, fenomenem zbyt złożonym, by można było klasyfikować je według martwych formuł, stwarzanych zresztą z reguły a posteriori.

## II

Artysta, który miał z czasem dokonać tak potężnego w sztuce przewrotu, urodził się w Paryżu 30 sierpnia roku 1748, jako potomek zamożnej rodziny kupieckiej, zdawna osiadłej

LOUIS DAVID M-SIEUR PÉCOUL (ol.)

(Louvre)

w stolicy. Ojciec jego, który pierwszy opuścił ladę, zginął w pojedynku w roku 1757. Wychowaniem jedynego syna zajęła się matka, oraz dwaj wujowie, z których jeden, nazwiskiem Buron, był majstrem murarskim, czyli właściwie przedsiębiorcą budowlanym, drugi zaś, Desmaisons, należał do Akademji architektury. Ponieważ dzięki takim stanowiskom wujów młodociany David zdawał się mieć otwartą przed sobą drogę, jako architekt, przeto opiekunowie myśleli początkowo o takiej właśnie dla siostrzeńca karjerze; kiedy jednakże chłopiec okazywać zaczął uzdolnienia i zamiłowania malarskie, rodzina nie usiłowała stawiać oporu i młody David bez zwykłych w tym wypadku walk i przeszkód wstąpił na drogę, która w krótkim czasie doprowadzić go miała do wszechświatowej sławy, najwyższych zaszczytów i wcale pokaźnej fortuny.

Karjera jego artystyczna była wogóle stosunkowo spokojna i łatwa. Początkowo wspomagany przez rodzinę, następnie pensjonowany przez rząd, wreszcie zamożnie ożeniony, mógł młody artysta wszystkie siły wytężyć ku rozwojowi talentu. Jego zrównoważona i przemyślana twórczość raz tylko jeden, podczas Wielkiej Rewolucji, przerwana została przez występy na arenie politycznej; krótka ta, ale niefortunna działalność jedynie dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności nie skończyła się gilotyną.

Podanie głosi, że artysta, który z czasem zadać miał sztuce rokokowej cios śmiertelny,

LOUIS DAVID M-ME PÉCOUL (ol.)

(Louvre)

pierwsze rady i wskazówki w zakresie malarstwa otrzymał od starego rokokowego majstra, Bouchera, mającego być jakoby bratem ciotecznym jego matki. Fakty te przytacza w życiorysie Davida również rodzony jego wnuk, Jules David, który w sprawach rodzinnych swego przodka powinien być przecież dobrze poinformowany. Krytycyzm naszych czasów z taką pasją rozwiewający legendy, podał jednak w wątpliwość zarówno pokrewieństwo pomiędzy przedstawicielami dwóch wrogich sobie szkół, jak ich stosunki pedagogiczne. Z dowodów, przytoczonych przez Jala w jego Dictionnaire critique wynikać się zdaje, że starzejący się i gorzkniejący »malarz gracji«, do którego skierowany został David, jako do największej naówczas sławy, odmówił przyjęcia nowego ucznia, kierując go do Viena, który cieszył się opinją malarza chłodnego, ale uczonego i umiejącego rozwijać młode talenty.

Przyjęte jest ogólne mniemanie, że ta przypadkowa zmiana kierownika silnie zaważyła na dalszem kształtowaniu się sztuki Davida. Dawna tradycja akademicka, przesadzająca nieco znaczenie szkoły, widzi nawet w Davidzie poprostu kontynuatora sztuki Viena, który miał być jakoby twórcą klasycyzmu malarskiego we Francji. Tradycja ta, z niewiadomych zresztą powodów podtrzymywana przez samego Davida, jest o tyle błędna, że Joseph Vien (1716—1809) nie był bynajmniej tak zdecydowanym klasykiem, jak się to naogół przypuszcza. Sumienny ten, ale słabego talentu malarz należał raczej do owych tak podówczas licznych eklektyków,

którzy czując konieczność zerwania z manierą rokokową, szukali oparcia w studjowaniu wielkich szkół przeszłości, przerzucając się od poprawności szkoły bolońskiej do potężnej modelacji mistrzów hiszpańsko-neapolitańskich, to znowu czerpiąc z krynicy przeczystych form antycznych. W każdym razie obok Priama u Achillesa, obrazu o założeniu nawskroś klasycystycznem, i Sprzedawczyni amorków, utrzymanej w »stylu pompejańskim« znamy w twórczości Viena dzieła takie, jak Św. German i Św. Wincenty, dosyć wyraźnie nawiązujący do sztuki Carraccich, lub jak Śpiący Pustelnik, zdradzający bliskie pokrewieństwo z naturalizmem Ribery, ale gdzie niemożliwością byłoby dopatrzeć się choćby najlżejszego związku z antykiem. Należy jednak pamiętać, że sam David przeszedł również przez ten eklektyzm, zanim znalazł swą wizję klasyczną; że w poszukiwaniu tej wizji Vien był mu w Rzymie przewodnikiem i doradcą, i że wspomnienie pewnych dzieł mistrza mogło Davidowi ułatwić drogę.

Przyszły autor Horacjuszów daleki jest zresztą w tym szkolnym okresie swej karjery od wszelkich reformatorskich zapędów; sztuka jego jest w tym czasie najzupełniej i najlojalniej wierna ideałom panującego stylu rokokowego, a marzenia nie sięgają poza urzędową pochwałę mistrzów, wiodącą do Prix de Rome, czyli do rządowego stypendjum na studja we Włoszech. Marzeniom tym nie prędko niestety sądzone jest się ziścić. Pierwsza próba, podjęta w roku 1771, kończy się powodzeniem połowicznem: Suvée otrzymuje nagrodę pierwszą, David zaś — dopiero drugą. Rok następny przynosi cięższe jeszcze rozczarowanie: pomimo podziału nagród, David nie zostaje odznaczony. Ta nieudana doprowadza chorobliwie ambitnego młodzieńca do tak głębokiej rozpaczy, że postanawia kres położyć życiu, w którem nie może zatryumfować nad współzawodnikami: David zamyka się w swoim pokoju i postanawia umrzeć z głodu. Odstępuje od desperackiego zamiaru jedynie pod wpływem perswazji przyjaciół i w roku następnym czyni ponowną próbę. Ostateczne zwycięstwo nie następuje jednak i tym również razem: artysta otrzymuje tylko nagrodę Caylusa za studjum głowy, przedstawiające Boleść; prix de Rome przypada w udziale Peyronowi. Czwarty dopiero występ, w roku 1774, kończy się tryumfem: David osiąga wreszcie upragnioną nagrodę za Antiocha i Stratonikę.

O dążnościach Davida w owej epoce pouczają nas dwa zachowane dotychczas obrazy, za które przysądzona mu była nagroda. Louvre posiada mianowicie jego Walkę Minerwy z Marsem, pochodzącą z roku 1771, za którą przypadło artyście drugie odznaczenie, zaś w Szkole Sztuk Pięknych przechowuje się jego Antiochus, który przyniósł mu wreszcie tak długo oczekiwane, ostateczne zwycięstwo. Jak to było powiedziane, dzieła te nie wykazują bynajmniej zamiarów wyjścia poza ową formę, właściwą sztuce rokokowej, w której tradycje baroku łączą się z wymaganiami »płynnego rysunku, łatwego i wyrazistego pendzla, pikantnego kolorytu i świeżych karnacji, odtworzonych śmiałą fakturą«. W takich bowiem mniej więcej słowach ówczesna gwara malarska zamykała ideał sztuki. Zbroja Marsa i jego hełm, zdobny wytwornym pióropuszem z piór strusich; kokieteryjnie teatralny gest Minerwy i jej rozkoszny rydwan; różowe nagości mitologiczne, spływające z poza kulisowych obłoków; rozwiana draperja przed niewidzialną architekturą — wszystkie te komunały sztuki rokokowej układają się z kunsztowną swobodą po przekątnej obrazu, tworząc ową pozorną asymetrję, tak miłą szkole Bouchera. Miły i lekki koloryt, lśniący ostatnimi odblaskami Rubensa, dopełnia wdzięcznej całości. Trudno w obrazie tym dopatrzeć się jakichkolwiek cech, znamionujących Horacjuszów, lub Sabinki. Jeżeli zaś w Antiochu pewne szczegóły architektury zdradzają wrażliwość na czystą formę klasyczną, to zdaje się ona wynikać raczej z owej sumienności, która cechowała Davida przez życie całe i która w tym wypadku wyraziła się dbałością o szczegół archeologiczny. Wiadomo w każdym razie, że przyszły naśladowca płaskorzeźb rzymskich ociągał się długo z wyjazdem do Włoch, że zdecydował się na podróż wtenczas dopiero, kiedy Vien, mianowany w tym czasie dyrektorem Akademji francuskiej w Rzymie, przyrzekł mu towarzyszyć, i że przed wyjazdem przysięgał wierność tradycjom »szkoły francuskiej«, oraz nieufność względem zimnych wzorów klasycznych.

Takie stanowisko młodego stypendysty nie było podówczas wyjątkiem. Francuska Akademja w Rzymie ustanowiona była w roku 1666, w czasie, kiedy Włochy uchodziły we Francji za ojczyznę artystyczną świata, a nowy styl sztuki francuskiej kształtował się z połączenia między szkołą rzymską i bolońską, a sztuką Rubensa. Wiek XVIII przychylał się jednak we Francji co raz wyraźniej w stronę flamandzkiego mistrza, a tradycje klasyczne stawały się z biegiem czasu nudną manją pedantów akademickich, rodzajem łaciny malarskiej, życiowo bezużytecznej, ale którą trzeba było znać po to jedynie, żeby dostać się do Akademji. To też jakkolwiek każdy z mistrzów rokoka, pretendujący do zaszczytów akademickich, miał na

LOUIS DAVID M-ME SÉRIZIAT (ol., 1795)
(Louvre)

sumieniu swoją maszynę mitologiczną, stanowiącą w tym wypadku rodzaj karty wstępu, jakkolwiek niefrasobliwy Fragonard zmuszony był w tym celu popełnić swego Korezusa i Kaliroe, zaś swawolny Boucher — Ewilmerodacha, jednakże sceptyczny malarz gracji, żegnając na wyjezdnem swych wychowańców, uwieńczonych nagrodą rzymską, zwykł był uprzedzać ich o tem, że najzgubniejszą pomyłką byłoby dla nich poważne traktowanie owych banialuków klasycznych, które uważać należy poprostu za konwencjonalne przepisy dobrego wychowania malarskiego, nie obowiązującego poza Akademją.

Taki był nastrój śród przodujących malarzy francuskich w chwili, kiedy David w towarzystwie Viena opuszczał stolicę. Chardin i Grezue, C. J. Vernet i Hubert Robert pozostawali zjawiskami oderwanemi. W takim nastroju w roku 1775 przekroczył artysta Alpy.

Nastrój ten wydać się musi tem dziwniejszy, że na całym poza Francją świecie zaznaczała się już podówczas dosyć wyraźnie skłonność do poszukiwania ideałów malarskich poważniejszych, niż »łatwy pendzel« i »pikantny koloryt«, że nieskończone warjanty na temat kompozycji piramidalnej, zręcznie watowanej draperją, stawały się coraz trudniejsze do zniesienia i że w samej również Francji, jak to było powiedziane, figlarny styl rokokowy, z którego wywodziło się to malarstwo, od połowy wieku XVIII-go zaczynał należeć do przeszłości, w architekturze i zdobnictwie coraz bardziej ustępując miejsca spokojnym formom klasycznym.

Znane są powszechnie przyczyny społeczne, przytaczane tradycyjnie dla wyjaśnienia tego nawrotu ku klasycyzmowi. Przypominanie ich tutaj byłoby zbyteczne tem bardziej, że należą do rzędu owych argumentów a posteriori, które niczego właściwie nie tłómaczą. Co się tyczy przyczyn artystycznych, które nas tu wyłącznie obchodzą, to za pierwszą z nich uznać należy naturalną reakcję po nadmiernych komplikacjach rokoka, za drugą zaś i decydującą — odkrycie Pompei i Herkulanum, które dla łaknącego nowych wzorów zdobnictwa stały się teraz kopalnią bogatszą nierównie, niż odkryta kilkanaście lat wcześniej sztuka Dalekiego Wschodu, i które artystów i znawców pociągnęły ku poważnym studjom nad sztuką klasyczną, do tego czasu znaną dosyć powierzchownie i wielbioną raczej na wiarę. Od połowy wieku XVIII ukazywać się zaczynają prace, stanowiące podstawę i początek dzisiejszej naszej wiedzy o sztuce antycznej; pierwszy tom Caylusa »Recueuil d'antiquités« wychodzi w roku 1752. Od tegoż mniej więcej czasu architektura i tak z nią blisko związane zdobnictwo skłaniać się poczynają coraz wyraźniej ku klasycyzmowi, który w chwili wstępowania na tron Ludwika XVI, to znaczy w roku 1774, jest już stylem, wszechwładnie we Francji panującym, jakkolwiek nadaje mu się często imię ostatniego króla Francji z bożej łaski.

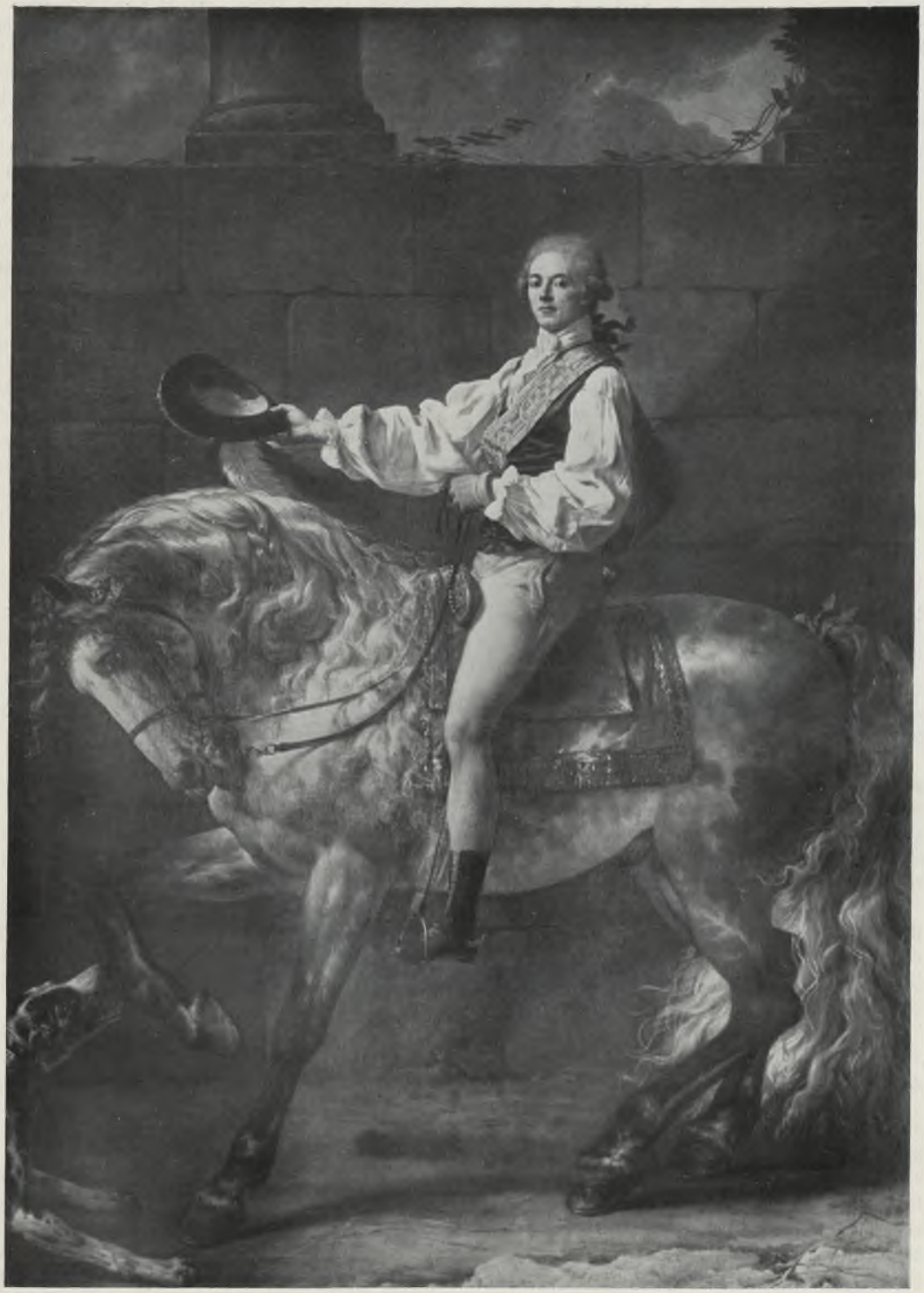
Reakcja przeciwko sztuce rokoka, przybierająca tak wyraźny charakter klasycystyczny w architekturze, meblarstwie, zdobnictwie, a nawet w rzeźbie ‹Bouchardon i Falconet›, reakcja ta przejawiała się w malarstwie ówczesnem o wiele mniej logicznie i konsekwentnie. Tłómaczy się to, jak sądzę, tem, że sztuka antyczna w tej właśnie dziedzinie nie dostarczała artystom dostatecznych wzorów, których zapas, poza Weselem aldobrandyńskiem, składał się podówczas zaledwie z kilku znanych fresków pompejańskich. Wiemy przecież, że zasadniczą pomyłką przyszłej szkoły Davida stać się miało naśladowanie w malarstwie obcych mu organicznie wzorów rzeźbiarskich.

To też pomijając tak zwaną »szkołę francuską«, w pełni okresu klasycystycznego kontynuującą typ rokokowy, dopatrzeć się możemy trzech kierunków w malarstwie ówczesnem, usiłujących wyjść poza tę anachroniczną już podówczas formułę. Pierwszy z nich, najbardziej może rozpowszechniony, hołduje niezdecydowanemu eklektyzmowi, nie tworząc zresztą dzieł wybitniejszych. Drugi stara się nawrócić ku poważnym wzorom pełnego baroku, wydając artystów takich, jak Reynolds, Goya, Chardin, po części Guardi i Hubert Robert, jak wreszcie dosyć podówczas liczni rembrantyści z Dietrichem na czele. Kierunek wreszcie trzeci, najsilniej archaizujący, a idący równolegle do zmian, które zaszły w innych dziedzinach sztuki, stara się stworzyć styl klasyczny w malarstwie. Do kierunku tego zaliczyć wypada Rafaela Mengsa, Angelikę Kaufmann, Pompea Battoniego, Józefa Viena i innych. Twórcy owi natrafiają jednak na wzmiankowaną już przeszkodę zasadniczą, polegającą na braku wzorów antycznych w tej dziedzinie sztuki; wszyscy też z tego powodu szukając natchnienia w rzeźbie klasycznej, łączą z tą dążnością wyraźny dosyć eklektyzm, dający oparcie malarskiej stronie ich prac.

## III

Śród takich nastrojów, panujących w sztuce, przybywa do Włoch dwudziestoośmioletni David. Jak łatwo się domyśleć, wszystkie owe prądy, nurtujące w malarstwie ówczesnem, wywierają wpływ na wrażliwą duszę młodzieńca. Za radą tedy Viena i Quatremère de Quincy kopjuje David w rysunku antyczne płaskorzeźby, zarazem jednak wykonywa liczne rysunki krajobrazowe tuszem, w których trudno nie dopatrzeć się wpływów tak podówczas modnego pre-romantyka, Huberta Roberta; usiłuje wreszcie przyswoić sobie koloryt i modelację mistrzów bolońskich, których »czarno-brunatna maniera« ściąga na niego nawet krytykę francuskich akademików, hołdujących jasnemu kolorytowi epoki rokokowej. Poprzez ten eklektyzm przebija się jednak to, co jest najpotężniejszą zaletą indywidualną przyszłego wodza klasyków: jego jasny, szczery, bezkompromisowy realizm. Mając przed sobą naturę, zapomina David o wszystkich teorjach, o płaskorzeźbach z łuku Trajana i o bolończykach. Z tej właśnie bezpośredniej, szczerej obserwacji powstało pierwsze dzieło Davida, które zwróciło nań uwagę, mianowicie — Portret konny Stanisława Potockiego, naszkicowany w Neapolu z natury w roku 1779 i wykończony w roku 1781. Z wyjątkiem pewnych, bardzo zresztą słabych reminiscencyj rokokowych, przejawiających się w ujęciu rozwianej grzywy końskiej i ogona, jest to dzieło wolne właściwie od wszelkiej maniery stylistycznej. Otwiera ono ową serję potężnie realistycznych portretów Davida, które jako wartość bezwzględna stanowią najświetniejszą część jego spadku artystycznego.

Obok Portretu Potockiego wykończył David w tymże roku 1781 inny jeszcze obraz, rozpoczęty we Włoszech, mianowicie — Belizarjusza. Obie prace przedstawione zostały Akademji, która na ich zasadzie przyznała niezwłocznie Davidovi tytuł agrée, umo-



LOUIS DAVID

PORTRET STANISŁAWA KOSTKI HR. POTOCKIEGO (1752—1821),
Prezydenta Senatu, Ministra Oświaty w Księstwie Warszawskiem (ol., 1781)
(Wł. Xawery hr. Branicki, Wilanów)

żliwiając w ten sposób tryumfalny udział w Salonie tegoż roku. W ten sposób bez walk i trudu, bez zwykłych na początku niepowodzeń rozpoczęła się ta najświetniejsza karjera malarska, jaką znały dzieje nowoczesne.

Jak Potocki na koniu posiada już wszystkie zalety realistyczne przyszłego świetnego portrecisty, podobnie Belizarjusz zawiera w zalążku całą ową teorję klasyczną, która uczynić miała Davida wodzem nowej i zwycięskiej szkoły. Widzimy w tym obrazie, jak zwolna odrzuca David poszczególne wpływy swego dotychczasowego eklektyzmu, ze wszystkich jego pierwiastków rozwijając tylko kult antyku. Wyraziście występująca architektura tła z pretensją do ścisłości archeologicznej; surowa prostota kompozycji, unikająca rokokowych przecięć, emfatycznych draperji i kunsztownie piramidalnego układu; ciało, modelowane, jak rzeźba kamienna; przyćmiony koloryt, utrzymany w barwach lokalnych i całkowicie podporządkowany rysunkowi, wreszcie osobliwa powaga ujęcia uczuciowego—wszystko to świadczy o zupełnem już ukształtowaniu się dążności, stanowiących podstawę sztuki Davida. Pewne trwające jeszcze reminiscencje rzymskiego baroku stwarzają mimowolne, jak się zdaje, pokrewieństwo z malarstwem Poussina, wprowadzając to dzieło w linję tradycyjną sztuki francuskiej.

To ostateczne znalezienie drogi nie przyszło Davidowi, jak wiadomo, bez ciężkich walk i przełomów duchowych, o których dowiadujemy się między innemi z korespondencji Viena z panem d'Angiviller. Wierność raz przyjętym zasadom była przecież jedną z cech najbardziej znamiennych jego prostolinijnego charakteru; nie łatwo więc przyszło mu zaprzeć się ideałów artystycznych owej »szkoły francuskiej«, którym ślubował przed opuszczeniem Paryża. Pojąwszy jednak powierzchowność tych ideałów i postanowiwszy szukać nowej drogi, nie mógł David zakończyć swych poszukiwań inaczej, niż to widzimy w Belizarjuszu. Wpłynęła na to przedewszystkiem umysłowość artysty—pozytywna, logiczna, zrównoważona i przez to znajdująca w klasycyzmie swój odpowiednik, następnie zaś — Rzym.

Z owych kilku kierunków, znamionujących reakcję przeciwko malarstwu rokokowemu, a o których była mowa powyżej, kierunek klasycystyczny ześrodkowywał się niemal całkowicie w Wiecznem Mieście. Tu studjowali antyk rodacy Davida, Vien i Quatremère de Quincy; tutaj malował Mengs i teoretyzował Winckelmann; tutaj spotykały się umysły wytworne, natchnione kultem starożytności: Hamilton, Visconti, d' Azara i tylu innych. W takiem otoczeniu nie mógł David szukać innych dróg odnowienia artystycznego, niż te, które odsłania przed nami Belizarjusz.

Z tem wszystkiem ówczesny klasycyzm Davida nie wykracza jeszcze podówczas poza normy, na które pisaliby się chętnie zarówno Battoni, jak i Mengs i które nie groziły bynajmniej owym przewrotem, mimowoli sprzęgającym imię Davida z Wielką Rewolucją. Namiętnie krańcowy temperament Davida nie znosił jednak pół-dróg i pół-środków. Raz stanąwszy na stanowisku klasycznem, wyprowadził zeń artysta najdalej sięgające wnioski, na jakie pozwalało malarstwo, a nawet i takie, które zdawały się wykraczać poza przyrodzone jego granice.

Jak to było powiedziane, w braku wystarczających wzorów antycznych z dziedziny malarstwa klasycyzujący archaiści ówcześni zwracali się po naukę do mistrzów wczesnego baroku włoskiego. Radykalny i krańcowy David poradził sobie w tym wypadku inaczej, odrzucając poprostu całą wogóle tradycję malarską i czyniąc z tej sztuki rodzaj kolorowanej płaskorzeźby. W tym właśnie radykalizmie tkwi przewrotowość jego działalności.

Następnym na nowej drodze etapem była Andromacha, opłakująca Hektora, która w r. 1784 zdobyła autorowi tytuł akademika i płynące stąd przywileje. W roku 1785 wystawił David Horacjuszów. Było to najskrajniejsze dotychczas wcielenie jego teorji.

Gładka faktura i dokładna modelacja, przypominająca raczej polichromowany marmur, niż żywe formy; profilowo ustawione postaci ojca i trzech braci; równoległość trzech figur młodzieńczych; układ w linjach pionowych, rozbity na trzy odrębne grupy; jednostajne i nagie tło architektoniczne, podzielone na trzy grupy kolumnami doryckiemi—cała ta wyrozumowana geometrja trójdziałowej kompozycji, ujęta w węzeł trzech mieczów w ręku ojca, była w porównaniu z komplikacjami układu rokokowego rzeczą równie nową, jak nowym był ów nastrój bezwzględnej surowości w czasie panującego dokoła manierycznego wdzięku i jak nowem było szczere i proste studjum form ludzkich po kokieteryjnie wygiętych pozach, przyjętych w ówczesnem malarstwie.

Tryumf Horacjuszów był olbrzymi — i łatwo zrozumiały. Było to pierwsze całkowicie udane dzieło malarskie w panującym już oddawna stylu klasycznym. Jego szczerość i realizm czyniły całą otaczającą produkcję zbiorem sztuczności. Obraz ten zawierał przytem tak niezbędny podówczas pierwiastek teatralności, z tem tylko, że był to monumentalny teatr tragiczny Corneille'a — po afektacjach Lamotte'a i Pirona.

LOUIS DAVID M-SIEUR SÉRIZIAT (ol., 1795)
(Louvre)

Z tem wszystkiem cała dotychczasowa twórczość Davida wraz z wystawioną w roku 1787 Śmiercią Sokratesa przeciwstawiała się jedynie t. zw. malarstwu historycznemu, czyniąc je naraz czemś zupełnie sztucznem i przestarzałem; nie miała ona punktów styczności z czarująco erotyczną, wdzięcznie dekoracyjną sztuką rówieśników i następców Bouchera, stanowiącą właściwy wykwit rokoka. Wyzwaniem, rzuconem i temu również zachwycającemu rodzajowi, był wystawiony w r. 1879 obraz Parys i Helena. Wyzwanie to dotyczyło niestety nietylko wad, ale i ogromnych zalet tej sztuki, która w odtworzeniu światła, przestrzeni, powietrza torowała niejako drogę impresjonizmowi, a której niezrównana biegłość techniczna była królewskim spadkiem wielkich epok artystycznych.

Stając do zapasów z tą sztuką zmysłowego czaru, porusza tedy David po raz pierwszy w swej działałalności temat erotyczny; idzie nawet w swej śmiałości dalej od rokokowych swych poprzedników, ukazując ciało męskie całkowicie nagie, tak wybrany i ujęty temat przybiera jednak dzięki klasycznej swej powadze charakter głęboko moralny, tak obcy zachwy-

LOUIS DAVID M-ME CHALGRIN (ol.)
(Louvre)

cającym zmysłowościom Bouchera lub Lemoine'a. David nadaje przytem obu postaciom cechy idealnego piękna, wzorowane na antyku. Ta właśnie idealizacja jest wyraźnem już zmierzeniem się z poprzednikami w dziedzinie sztuki erotycznej. David stwarza tu nowy typ piękności, który zatriumfować ma odtąd nad łatwym wdziękiem pulchnych i różowych rokokowych nagości. Podobnież przeczysta, na kameach wzorowana kompozycja klasycystyczna, którą tak przedziwnie wiąże segment marmurowej posadzki, kładzie koniec cudnej improwizacji rokokowych przecięć, zawikłań i rozwiewności. W tym znaczeniu był Parys i Helena najkrańcowszym wyrazem teorji klasycystycznych Davida i początkiem zupełnego przewrotu. Wraz z ukazaniem się tego obrazu urywała się ostatecznie nić trzywiekowej wielkiej tradycji malarskiej, poprzez Watteau, Rubensa, Veronesa, Tintoretta sięgająca Giorgiona i Tycjana.

## IV

Urywała się ona zresztą i z innych jeszcze powodów.

Salon roku 1789 rozpoczął się śród zmienionych nieco warunków politycznych: otwarcie nastąpiło już po wzięciu Bastylji, a podczas wystawy młodzi artyści trzymali straż w mundurach gwardji narodowej. W salonie tym obok Parysa i Heleny wystawił David swego Brutusa. Obraz ten, powstały zarówno jak poprzedni na zamówienie dworu, uznany został

LOUIS DAVID ORFEUSZ (ol.)

(Wł. Adama hr. Zamoyskiego, Kraków *)

w tych warunkach za manifest malarski rozpoczynającego się, nowego porządku rzeczy, a jego autor wyniesiony biegiem wypadków na stanowisko urzędowego malarza Rewolucji.

Jak wiadomo, artysta dał się unieść porywającemu go mimo woli prądowi z tą namiętną krańcowością, która cechowała wszystkie jego życiowe i artystyczne czyny. Poświęcił on Rewolucji cały swój genjusz, całą duszę, cały zapas niespożytej energji. Trzyletnia jego karjera polityczna, podczas której, jako członek Komitetu Oświecenia Publicznego, miał możność oddać nie jedną ważną usługę zagrożonemu życiu artystycznemu, zakończyła się w sposób niewesoły. Jako gorący wielbiciel i osobisty przyjaciel Robespierre'a, uniknął artysta gilotyny dzięki temu wyłącznie, że w pamiętny dzień 9 Thermidora przypadkowo, lub może przewidując katastrofę nie zjawił się w Zgromadzeniu Narodowem. Skończyło się wszystko na dwukrotnem więzieniu, trwającem z krótką przerwą od 2-go sierpnia 1794 do 3-go sierpnia roku następnego. W więzieniu właśnie powstał słynny Autoportret z Louvre'u, oraz pomysł Sabinek. Oprócz oskarżeń natury politycznej zarzucono Davidowi, że sprawował w dziedzinie sztuki rządy »tyrańskie« i że prześladował kolegów.

Piastując istotnie w czasie swej działalności politycznej władzę w dziedzinie sztuki prawdziwie dyktatorską, organizując słynne obchody i uroczystości republikańskie, reformując Szkołę francuską w Rzymie, zwalczając nieubłaganie Akademję i tworząc zawiązek dzisiejszego muzeum Louvre'u, jednocześnie zaś przewodnicząc klubowi Jakobinów, a nieco później — konwencji, David znajduje czas również i na malarstwo, którego charakter ulega jednak teraz dosyć

*) Publikowany po raz pierwszy.

LOUIS DAVID M-ME RÉCAMIER (szczegół, ok., 1800)
(Louvre)

zasadniczemu przeobrażeniu. Patos wydarzeń historycznych odrywa go od abstrakcyjnych tematów klasycznych, zwracając ku rzeczywistości. W roku 1791 powstaje projekt rysunkowy olbrzymiej kompozycji, przedstawiającej Przysięgę w sali gry w piłkę, której nie udało się artyście dokończyć w rozmiarach naturalnych. Jest to pierwszy z szeregu owych monumentalnych obrazów reprezentacyjnych, o których będzie mowa przy rozpatrywaniu działalności artysty, jako urzędowego malarza cesarstwa. W roku 1793 i następnym tworzy David trzy obrazy, sławiące martyrologję republikańską, mianowicie: Śmierć Lepelletiera, Śmierć Marata i Śmierć Bara. Pierwszy z tych obrazów, znany nam dziś już tylko z nadzwyczajnie rzadkiego sztychu, powstał pod bezpośredniem wrażeniem rzeczywistości. Członek Konwencji, Lepelletier de Saint-Fargeau, został zamordowany 20 stycznia 1793. Podczas manifestacyjnego pogrzebu, urządzonego przy współudziale Davida, nagi trup zamordowanego, złożony na łożu, wystawiony został na widok publiczny pośrodku placu Vendôme. Uderzony tym patetycznym widokiem, rzucił David myśl uwiecznienia go w rzeźbie. Ponieważ pomysł nie został wykonany, postanowił artysta odtworzyć potężny obraz pendzlem, dodawszy drobne akcesorja alegoryczne. W ten sposób zrodziło się pierwsze jego dzieło ku chwale Rewolucji.

W podobnych okolicznościach powstała Śmierć Marata, jedno z najgłębiej przejmujących dzieł malarskich, jakie stworzyła sztuka nowoczesna; utwór porywającego natchnienia, w którem żyje wszystek patos tej krwawej i nadludzko wielkiej epoki. Na tle jednostajnej, ciemnej, nagiej ściany odrzyna się nagie ciało zamordowanego, zwisające z wanny, z ręką, trzymającą pióro i z listem Karoliny Corday w drugiej dłoni. Do najdalszych granic uproszczona kompozycja, sprowadzona niemal wyłącznie do zestawienia linji poziomych i pionowych; brak wszelkich zbędnych szczegółów i akcesorjów; ponury i nastroju pełny światłocień, wreszcie

LOUIS DAVID M-SIEUR ANTOINE MONGEZ Z ŻONĄ (ol.)

potężny wyraz głowy zamordowanego, wystylizowanej, a jednak nadzwyczajnie prawdziwej— wszystko to, podnosząc ten obraz do godności pierwszorzędnego arcydzieła, wykazuje, czem był David, kiedy porwany wielkością tematu, zapominał o swych wzorach klasycznych, zachowując z nich tylko niezamąconą prostotę i poczucie wielkości.

Trzeci obraz z tego cyklu, Śmierć Bara, trzynastoletniego dobosza, zamordowanego przez wandejczyków, przedstawia nagie, martwe ciało chłopięce z głową jasnowłosą, opartą o nagi mur. Wielkość znamionująca dwa poprzednio wzmiankowane obrazy, łączy się tu z czułością, na którą wielki klasyk nie często się zdobywał. We wszystkich trzech dziełach uderza nas cecha wspólna: przedziwny patos nagiego ciała męskiego.

## V

Z temi kompozycjami jednofigurowemi, sławiącemi w monumentalnych kształtach bohaterów rewolucji, wiąże się ideowo Napoleon na górze św. Bernarda, malowany przez wielkiego realistę całkowicie z pamięci i z tego prawdopodobnie powodu nierównie od poprzednich słabszy, a który przenosi nas w trzeci okres twórczości mistrza, poświęcony chwale wielkiego cesarza, którego potęgę duchową uwielbił z entuzjazmem wobec wielkich zjawisk, właściwym mu przez całe życie. Jak w okresie poprzednim, pozostaje tu artysta odtwórcą wielkiej rzeczywistości, zapominając o idealnym świecie starożytnym, którego wizję wskrzesić usiłuje w tych czasach dwa razy tylko: u zarania wielkiej epoki w Sabinkach (1799) i u jej zmierzchu w Leonidasie (1814). Oba te dzieła są poprostu dalszemi wcieleniami owej teorji klasycystycznej, która w Parysie i Helenie skrystalizowała się w sposób ostateczny, jako

transpozycja płaskorzeźby antycznej, pokolorowanej jednostajnie barwą lokalną z zupełnem odrzuceniem wszystkich możliwości faktury, zdobytych przez sztukę od czasów Giorgiona.

Owe dzieła o założeniach realistycznych, powstałe w ciągu piętnastolecia epopei napoleońskiej, podzielić się dadzą na dwa typy. Pierwszy stanowią olbrzymie obrazy reprezentacyjne, drugi — portrety. Drugi ten rodzaj, uprawiany przez Davida przeważnie jako bezpretensjonalna rozrywka artystyczna, ma z objektywnego punktu widzenia największą wartość w jego obfitym spadku malarskim. W portretach, powstałych około roku 1800, to znaczy w okresie najżarliwszego entuzjazmu klasycystycznego, usiłuje niekiedy David połączyć harmonijnie swój greko-rzymski ideał ze ścisłością realistyczną, osiągając niepospolity istotnie efekt estetyczny. Dzieła takie, jak Pani de Verninac (1799), lub słynna Pani Récamier (1800) są w swej krystalicznie czystej kompozycji i wyszukanej prostocie szczytem wytworności, połączonej z prawdą; natomiast w portretach wcześniejszych i późniejszych kompozycja staje się czasem umyślnie zaniedbana, wynikająca z przypadkowej, nieprzygotowanej pozy modela, jak gdyby dla skupienia całej uwagi widza na potędze realistycznego rysunku i na szczerości wyrazu psychologicznego, wolnego od wszelkiej afektacji. Tak ujęte są Portrety pani i pana Sériziat (1795), krewnych, u których szukał artysta schronienia podczas chwilowej wolności po pierwszem swem, półrocznem więzieniu; takim jest portret Piusa VI (1805), słynna *Pani de Tangry z córkami,* takim jest niedokończony portret Napoleona, najlepszy bezsprzecznie wizerunek boga wojny, obok dzieła Grosa. W utworach tych występują w całej pełni zasadnicze zalety osobiste tego potężnego talentu: szczerość i prostota w odczuciu natury, ścisłość i uczciwość rysownicza, jasność i logika koncepcji malarskiej, przedewszystkiem zaś poczucie wielkości, wolne od wszelkiej pozy i afektacji.

Wiele z tych cech zaciera się i paczy w kompozycjach Davida, gdzie artysta naginać się stara prostolinijne swe usposobienie do powziętych z góry teorji i gdzie częstokroć zastępuje sztucznością brak wyobraźni i uczuciowości. Dotyczy to jednak głównie kompozycji o założeniu klasycystycznem. Tam, gdzie podstawą jest rzeczywistość i obserwacja natury, przebija się poprzez wszystkie teorje temperament prawego realisty, podziwiany przez artystów tak nawet dalekich od teorji klasycystycznej, jak Géricault i Courbet. Ten ostatni nie jedną cenną naukę wyniósł ze studjów nad Koronacją Napoleona i Rozdaniem orłów.

Te dwie kompozycje, wraz z projektami dwóch innych, zamówionych przez Napoleona u »największego malarza współczesnego« ku uświetnieniu cesarstwa, stanowią w twórczości Davida grupę, do której zaliczyć wypada wcześniejszą, a niedokończoną Przysięgę w Sali Gry w Piłkę. Były to ostatnie wysiłki mistrza, zmierzające ku stworzeniu nowego, własnego stylu w różnorodnych działach tak zwanego malarstwa figuralnego. Były to mianowicie pierwsze obrazy reprezentacyjne w stylu klasycystycznym.

Praca nad temi olbrzymich rozmiarów dziełami nie należała do łatwych. Despotyczny monarcha kontrolował szczegółowo każdy drobiazg, często w ostatniej chwili nakazując zmieniać namalowane już i wykończone partje. Tak więc początkowo pragnął wielki kondotjer być uwiecznionym w chwili, kiedy chwyciwszy koronę z rąk kapłana, sam wkłada ją sobie na głowę; po pewnym czasie ten gest nadczłowieczej pychy zastąpiony został łagodnym ruchem dobrotliwego monarchy, koronującego klęczącą u swych stóp Józefinę. Kiedy indziej spostrzegłszy, że David przedstawił papieża z rękoma spoczywającemi na kolanach, boski parwenjusz zauważył gniewnie, że papież nie po to przyjechał z tak daleka, żeby nic nie robić. Poza Ojca św. zmienioną więc została na gest błogosławieństwa.

Śród tych zmian i poprawek mijał rok za rokiem. Kiedy nadeszła wreszcie chwila wykonania ostatecznego, zadanie okazało się ponad siły fizyczne starzejącego się mistrza. Obrazy malował więc pod nadzorem i według szkiców Davida pokorny, a mało uzdolniony jego uczeń, Rouget. Tem tłómaczy się wyjątkowo słaby koloryt tych dzieł, imponujących dziś głównie rozmiarami, kompozycją, w której ład klasyczny łączy się z prostotą ugrupowania, oraz niepowszednią siłą realistyczną poszczególnych postaci i akcesorjów.

Pomimo niezbyt miłej zależności od gustów despotycznego protektora, epoka cesarstwa jest najświetniejszym okresem w życiu Davida. Monarcha, rozmiłowany w atrybutach dworskiej tradycji, obdarza artystę herbem szlacheckim, gdzie na palecie, umieszczonej pod czapką kawalerską, widnieją dwie dłonie ojca Horacjusza z niezapomnianą wiązanką trzech mieczów. Odrzuciwszy w roku 1800 tytuł malarza państwowego, być może skutkiem smutnych doświadczeń z czasów dyktatury artystycznej za Rewolucji, przyjmuje jednak David w roku 1804 godność pierwszego malarza Cesarstwa, a porwany powrotnym atakiem żądzy władzy, zasypuje Napoleona memorjałami i projektami organizacyjnymi, pozostawianymi zresztą przez cesarza w dziedzinie pobożnych życzeń. Ze wszystkich stron świata przybywający uczniowie tworzą

LOUIS DAVID M-ME MOREL DE TANGRY Z CÓRKAMI (ol.)

dokoła despotycznego mistrza rodzaj gwardji przybocznej, posłusznej każdemu skinieniu. Poza dochodami nadwornego malarza samo wystawienie Sabinek przynosi autorowi ponad 72.000 franków z biletów wejścia. Damy na bohaterkach tego obrazu wzorują swe koafiury. David jest wyrocznią w dziedzinie piękna.

## VI

Wierny aż do końca imperatorowi, który od pierwszej chwili olśnił go swoją wielkością, podpisał David po jego powrocie z Elby t. zw. akty adycjonalne i skutkiem tego po ostatecznej katastrofie znalazł się w roku 1816 na liście proskrypcyjnej wraz z innymi »królobójcami«. W ten sposób rozpoczęła się ostatnia faza jego twórczości, przypadająca na okres wygnania brukselskiego. Ponieważ życie nie dawało już tematów do kompozycji bohaterskiej, jak za Rewolucji i Cesarstwa, przeto naturalnym biegiem rzeczy powrócił zgrzybiały mistrz do idealizacyj klasycznych swej młodości, tworząc Amora i Psyche, Telemaka i Eucharis, Marsa i Wenus. Obrazy te, namalowane pomiędzy 69 a 76 rokiem życia, nie zmieniając zasadniczo teorji klasycystycznych mistrza, świadczą swym żywszym i radośniejszym kolorytem, że niespożyty starzec nie pozostał obojętny na zalety flamandzkich romanistów, którzy byli ostatnią jego miłością artystyczną.

Tak upłynęło dziewięć lat banicji. Otoczony ogólną czcią, odwiedzany przez artystów całego świata, żądnych oddać hołd wielkiemu mistrzowi, zmarł David 29 grudnia 1825 w siedemdziesiątym ósmym roku życia, w 6 lat po wystawieniu Tratwy Meduzy Géricaulta, która była pierwszym manifestem reakcji romantycznej we Francji, i w rok po gwałtownej burzy, którą w świecie artystycznym wywołał Delacroix swą Rzezią w Chios. Ten zwrot artystyczny — równoważony zresztą przez działalność Ingres'a — o którym sędziwy twórca Horacjuszów wiedział ze stałych relacyj, przesyłanych mu przez wiernego do ostatniej chwili Grosa, nie mógł dlań być niespodzianką, ponieważ już w roku 1808 genialnie jasny jego umysł dokładnie przewidział i określił mającą nastąpić zmianę. Jest to jeden z licznych dowodów jego wyjątkowej pewności sądu, którą wykazał, wobec własnych nawet uczniów broniąc sztuki, djametralnie przeciwnej swym teorjom i przy całej bezwzględności dla przedstawicieli szkoły rokokowej umiejąc wyróżnić śród nich prawdziwe wartości, jak naprzykład Fragonarda, którego wraz z Prud'homem i Gérardem powołał do rewolucyjnej Komisji Sztuk Pięknych.

Takim był artysta, który w swej pasji wojowniczej zadawszy cios śmiertelny tradycjom baroku i postawiwszy na ich miejsce wątpliwy ideał klasycyzmu malarskiego, stał się w ten sposób sprawcą wszystkich gorączkowych, męczeńskich niekiedy poszukiwań, walk i zmagań, trwających w sztuce po dzień dzisiejszy.

I dlatego to imię jego na wieki związane pozostanie z dziełem Wielkiej Rewolucji, której był artystycznym odpowiednikiem.

WACŁAW HUSARSKI

KAZIMIERZ SICHULSKI SIEROTY (ol.)

(Wł. Muzeum Narodowego, Lwów)

# KAZIMIERZ SICHULSKI

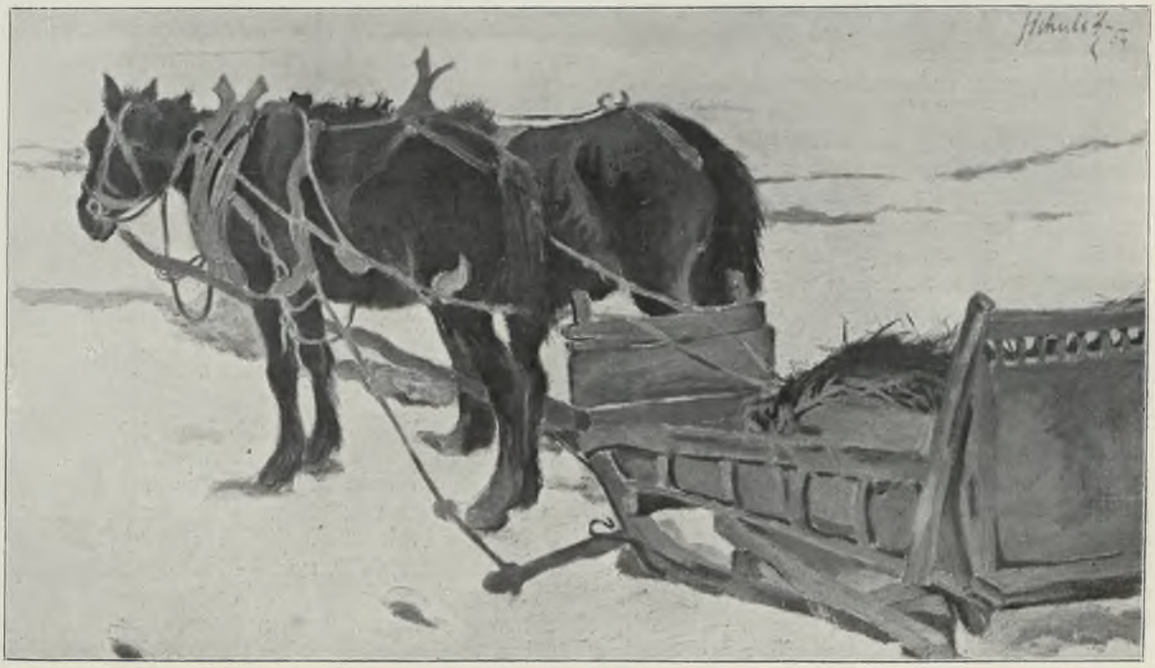
(Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie)

SICHULSKI wystawia swe dzieła od 1903 roku, a więc bez mała od lat dwudziestu pięciu. Obecna wystawa jego w warszawskiej Zachęcie mogłaby przeto śmiało uchodzić niemal za wystawę jubileuszową — gdyby nie to, że nie miała ona wcale retrospektywnego charakteru.

Z ośmdziesięciu i kilku wystawionych dzieł (w tej liczbie około 40 obrazów sztalugowych, malowanych olejno i temperą, a jeden jedyny tylko pastel), żadne nie reprezentuje pierwszych stadjów artystycznego rozwoju Sichulskiego jako malarza, żadne też nie jest tylko powtórzeniem dawno już przez tego artystę podejmowanych i na odrębny sposób rozwiązywanych zagadnień. Tu i ówdzie można było zauważyć wtórne echo analogicznych, opracowywanych już nieraz w przeszłości motywów — np. kilka barwnych scen rodzajowych z życia Huculszczyzny — ale motywy te stanowiły dla artysty niejako pretekst do stawiania sobie nowych problemów, związanych z malarską formą.

Zapewne, takie np. tematy, jak: *W Pofoniny*, jak *Powrót nowożeńców z cerkwi na Huculszczyźnie*, jak tryptyk olejny p. t.: *Slepiec* — nie są to bynajmniej tematy nowe, w dotychczasowej twórczości K. Sichulskiego niespotykane; tematy te znane są u niego z dawna, świeża jest natomiast artystyczna treść tych obrazów, które swoją fakturą, swoim stylem — pomimo zachowania i tutaj pewnych zasadniczych i specyficznych znamion sposobu artystycznego wypowiadania się Sichulskiego — w niczem prawie nie przypominają orgjastycznie wybuchowych, barbarzyńsko śmiałych i jaskrawych, zarówno w kolorycie jak w charakterystyce, płócien tego głośnego malarza, powstałych lat temu z górą dwadzieścia.

Kiedy w r. 1905 Sichulski wystąpił po raz pierwszy z większą kolekcją prac swoich w lwowskiem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, czołowy ówczesny krytyk Marjan Olszewski (zmarły we Lwowie w r. 1915, podczas inwazji rosyjskiej) poświęcił mu w *Słowie Polskiem* (Nr. 280 z 17 czerwca 1905 roku) osobny fejleton p. t.: »Nieokiełznany«. Było to doskonałe określenie artysty, charakteryzujące nader trafnie ową pierwszą fazę rozwojową Sichulskiego jako malarza. Nieokiełznane pod każdym względem były jego pierwsze prace. Barokowa, nie-



KAZIMIERZ SICHULSKI — SANKI (ol., 1904)

KAZIMIERZ SICHULSKI WIOSNA (karton do witrażu, temp.)

spokojna i kapryśna linja konturu, żywiołowy romantyczny pęd, zrywający wszelkie pęta sztuki klasycznej i akademickiej, oślepiająca orgja świecących barw, przytem niezwykły dar obserwacji i syntetycznego ujmowania kształtu i charakteru przedmiotów — oto były podówczas główne cechy obrazów Sichulskiego, zwłaszcza olejnych.

Liczne jego pastele wykazywały wcale wyraźne ślady pokrewieństwa z pastelowemi obrazami St. Wyspiańskiego, pokrewieństwa, nie zaś zapożyczania się. Zwrócił na to uwagę już wtedy M. Olszewski i w cytowanym powyżej artykule dał wyraz swemu przekonaniu w następujących słowach:

»Wyspiański, jak niewielu, oddaje materjał. U Wyspiańskiego, jak u niewielu, odrazu bije w oczy indywidualność formy: kontur gruby, nerwowe falowanie linji, dekoratywne płaszczyzny barwne, zmieniające się w tonie w obrębie jednego i tego samego koloru, dowolne akcentowanie formy, to tu, to tam, a gdzieindziej znów wcale nic; pojmowanie światłocienia jako rozłożenia barwnych plam rozmaitej intenzywności i jakości tych plam, jakby niepewność, nerwowość, dowolność: coś, co niezbadanie, tajemniczo dąży swojemi drogami i nie tłumaczy się, nie spowiada: czemu? nie uzasadnia, ale to uzasadnienie być musi — myśli wielu — tylko tak głębokie, tak trudne do zrozumienia! A potem: ta depresja, ta średniowieczna egzaltacja i przeduchowienie! To robi swoje.

»Wspiąć się na wyżyny tej wielkiej ekspresji, tego wielkiego przeduchowienia, uchwycić tak Psyche w twarzy!

»Lecz — czy to konieczne, by taka była geneza pasteli Sichulskiego, takie pochodzenie wprost od Wyspiańskiego. Ujrzawszy je, każdy przypuści. Ale czy nie możliwa tylko analogja? Analogja tak niezmiernie daleko posunięta, że jego huculi to nietylko poczet piastowskich postaci — tyle w nich godności, tyle odwieczności, jak na matejkowskim poczcie polskich królów ‹Matejko zrodził Wyspiańskiego›, to nietylko taki brak mięsa, kości, gleby jak u Wyspiańskiego, nietylko ta sama doskonałość w oddawaniu materjałów, tych kożuchów zwłaszcza, ten sam kontur, falowanie linji, dekoratywne płaszczyzny barwne w obrębie jednej i tej samej barwy, zmieniające się w tonie, dowolne akcentowanie formy to tu, to tam, pojmowanie światłocienia jako barwnych plam, tych plam, jakby niepewność, nerwowość — ale i kręta linja podpisu podobna, ale i przystrojenie sali na wzór bolesławowej świetlicy«.

Zestawiając Matejkę, Mehoffera i Wyspiańskiego z Sichulskim, jako tym, który zbliża

się do nich w sposobie widzenia i oddawania tego, co widzi, zalicza M. Olszewski Sichulskiego do kierunku, wyrosłego na Matejkowskiej tradycji; kierunek ten — »może to polski styl!« W ten sposób charakteryzował lwowski krytyk podłoże i znamiona sztuki Sichulskiego, biorąc najpierw pod uwagę jego pastele.

»Inne są olejne prace Sichulskiego — pisał M. Olszewski. Tu analogję trudno znaleźć, bo nieznane są olejne prace Wyspiańskiego. Innym jest tedy prawie zupełnie i wygląda bardziej niekrępowany. Szerokim pendzlem, falującym ruchem wiedzie po płótnie. Technika jego prowadzenia pendzla mówi o nieokiełznaniu, szalonym temperamencie, brawurze, nierobieniu sobie nic z niczego. Jest w nim siła, pewność, nonszalancja. Podobnie w doborze motywów: lubi duże kontrasty, ale nie jaskrawe, na liljowy śnieg rzuca czerwone plamy kożuchów, we wrotach stawia hucuła i z tyłu z poza niego rzuca silne światło słoneczne, przerywa łany śniegu ciemną żółcią ścieżki. Góry, śniegi i pierwotne, w kożuchy, czapki olbrzymie baranie otulone postacie — świeżość, czystość, górska przeźroczość powietrza. Temperament, ustrój czysto malarski. Tak, jak widzi wszystko na płaszczyźnie przed sobą — tak też i oddaje, powtarza barwne płaszczyzny, a modelacja postaci, perspektywa powietrza sama już przychodzi. On jej nie konstruuje. Wynika z tego może pewien brak ścisłości rysunkowej, któraby wysoką wartość obrazu jeszcze podniosła — ale jego forsa leży w czem innem: w brawurowem rzucaniu ustosunkowanych plam barwnych i w charakterze. Mniej refleksji, żadnej eksperymentalnej, żmudnej metody — a zato wyładowywanie nadmiaru siły, zato odczuwanie, wielka satysfakcja, rozkosz

KAZIMIERZ SICHULSKI HUCULI (ol., 1907)

w brawurze. I to jest w nim właśnie niezmiernie sympatyczne, pociągające, coś, co czyni z niego wartość w naszej sztuce. Tu Sichulski swobodnie maluje tak, jak jemu się podoba, a jego siła bezwątpienia wielu zniewoli, przekona. Żadnych granic swojej wolności nie stawia. Idzie za popędem. Wystawa jego jest obietnicą i jest niezmiernie ciekawe, jak się on rozwinie i czy w dalszej pracy uwzględni bardziej niż dotąd konstrukcję rysunkową, czy też nie. A zdaje mi się, że w twórczości swej powinien wkrótce przyjść do tego problemu i jakoś go rozwiązać«.

Z zagadnieniem rysunkowej, linijnej konstrukcji obrazu spotkał się Sichulski nieco później; musiał spotkać się z niem w chwili, kiedy pierwszy raz przystępował do tworzenia kompozycji t. zw. — ogólnie a niezupełnie słusznie — »dekoracyjnej«, do opracowywania projektów na witraż i mozaikę.

KAZIMIERZ SICHULSKI HUCUŁKA (pastel)

Wówczas, w pierwszej fazie swej malarskiej twórczości, dał się poznać głównie jako malarz barwnych scen z życia huculszczyzny i jako taki zasłynął nie tylko w Polsce, ale i zagranicą, na wystawach w gmachu wiedeńskiej »Secesji«, wiedeńskiego stowarzyszenia artystów pod nazwą »Hagenbund«, na wystawach międzynarodowych w Wenecji, oraz na innych wystawach zagranicznych, organizowanych przez Tow. Artystów Polskich »Sztuka«. W r. 1907 wystawił w Wenecji obraz p. t. *Sieroty* i zwrócił nim na siebie uwagę zagranicznej krytyki. Szereg pism obcych — m. i. medjolańska *L'Azione* w sprawozdaniu zatytułowanem: *Impressioni sulla VII-a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* — zajmował się tym obrazem, jedynym zresztą, jaki Sichulski wówczas w Wenecji wystawił, podnosząc jego walory.

Wspomniany już przezemnie powyżej dar artystycznej spostrzegawczości i syntetycznego traktowania kształtu przy dużej, wrodzonej pasji dosadnej charakterystyki, pozwolił Sichulskiemu stać się przedewszystkiem znakomitym rysownikiem-karykaturzystą; jako takiego przekażą go potomności różne pisma humorystyczne z *Chochołem* i niezapomnianem *Liberum Veto* na czele, ściany »Jamy Michalikowej« w Krakowie, setki kartonów, luźnych rysunków, kartki najrozmaitszych, specjalnie wydanych albumów, oraz całe cykle karykatur ze świata literacko-artystycznego, teatralnego, politycznego, wojskowego i dyplomatycznego.*) Były to jednak okruchy tylko wielkiego talentu, sypane hojną ręką artysty na żer szerokim tłumom inteligencji, które odnosiły się do nich zawsze z powszechnym aplauzem i entuzjazmem. Sichulski sam nie przywiązywał nigdy do nich właściwej wagi, artystyczne bowiem jego aspiracje sięgały od dawna i dalej i głębiej.

Huculszczyzna pociągała Sichulskiego swym odrębnym zupełnie charakterem, świeżością

*) Por. n. p.: XXX Karykatur — rysował Kazimierz Sichulski. — Drukiem i nakładem Władysława Teodorczuka i Spółki w Krakowie. — K. Sichulski: Karykatury Współczesne — Legjony — Politycy — Literaci — Malarze — Aktorzy; — Kraków, skład główny: Księgarnia J. Czerneckiego (z wstępem A. Schroedera: »Rozwój karykatury« i ze studjum Wł. Kozickiego: »Karykatury Sichulskiego«). Por. też W. Husarski: Karykatura w Polsce (Monografje Artystyczne, Tom VIII), str. 21 i ryciny.

etnograficznych czysto elementów, jaskrawą barwą ludowych kostjumów, urokiem dzikiego pejzażu, gór i połonin.

Tenże sam jednak artysta, rozmiłowany w malowaniu surowej pierwotności świata huculskiego, który nieraz w swej sztuce bywał tak twardym i nieugiętym, że niejednemu wydawał się wprost z natury brutalnym, umiał z rzadkiem zrozumieniem i z przedziwnym sentymentem opracowywać nawet tak wysoce subtelne motywy, jak kwiaty, portrety kobiece, a nadewszystko dziecięce. Rozumiał, jak mało który inny malarz, poetycki czar kwitnących sadów, intuicyjnie odgadywał specyficzne właściwości najrozmaitszych kwiatów, odczuwał duszę budzącej się wiosny, duszę dziecka, nawet niemowlęcia. W pastelach swych z tej dziedziny tematów i motywów potrafił wyzbywać się wszelkiej nieokrzesanej surowości formy; artystyczna jego wnikliwość w istotę rzeczy i dar żywej charakterystyki, znajdowały swój plastyczny wyraz za pośrednictwem przyciszonej gamy środków malarskich, barw harmonijnie stonowanych, lekkich, miękko i wdzięcznie kreślonych konturów.

KAZIMIERZ SICHULSKI — BABA Z KOGUTEM (ol., 1926)

Na obecnej warszawskiej wystawie *Zinje*, malowane temperą, oraz pastelowy *Portret Damy*, siedzącej w ogrodzie na tle zieleni, dawały słabe jeno wyobrażenie o tej dziedzinie malarstwa Sichulskiego.

Wystawione w Warszawie cztery portrety dzieci: *Krzysia z sankami* (tempera), *Juras z pajacem*, *Krzysia z lalką* i *Juraś na koniu* (trzy ostatnie malowane olejno) stanowiły prawdziwie wirtuozowski popis czysto malarskiego ujęcia i malarskiej faktury Sichulskiego; psychicznie pogłębione wizerunki dzieci, to *genre*, w którym mało kto w Polsce zdoła dorównać temu artyście. Drobna postać chłopskiego dziecka-aniołka ze skrzypkami w ręku, umieszczona na pierwszym planie kompozycji p. t.: *Szopka*, to istny miniaturowy poemacik, pełen rzewnego, czysto polskiego sentymentu. Takie właśnie oczy miał na myśli poeta — Leopold Staff — w *Tęczy Łez i Krwi* opisując *Jesień Pamiętną* i wspominając:

*. .nadwiślańskie*
*Nieszczęśliwe niebo,*
*Błękitne i marzące, jak oczy słowiańskie...*

Wątek poetycki cechuje również treść artystyczną licznych kompozycyj Sichulskiego, osnutych na tle życia Huculszczyzny. Ten poetycki element nie tkwi bynajmniej w samym temacie obrazów z tej dziedziny, w ich literackiej anegdocie, gdyż tego rodzaju nowelistyczny i deskrypcyjny, zarówno jak symboliczny pierwiastek obcy jest zupełnie artyście.

Naogół są to tak zwane dawniej charakterystyczne »sceny rodzajowe« z życia ludu huculskiego, przedstawiające z pozoru momenty wcale obojętne, jak np. droga *W Połoniny*, czy *Powrót nowożeńców z cerkwi w Huculszczyźnie*, albo *Lirnik*, *Ślepiec* lub doskonale scharakteryzowana *Baba z kogutem* (z pod Krakowa); dzięki swoistemu jednak, pomysłowemu

KAZIMIERZ SICHULSKI WOLNOŚĆ GÓR (karton do mozaiki, temp. 1924)

i wysoce artystycznemu sposobowi ujęcia tematu, dzięki odpowiedniej malarskiej fakturze i wyzyskaniu odpowiednich plein air'owych efektów — w których Sichulski celuje — obrazy te wzbudzają ogromne zainteresowanie, nabierają nieledwie cech symbolu i każą czytać z nich głębszą treść, snuć refleksje na temat potęgi przyrody, uroku gór, ukochania życia i radosnych jego lub smutnych przejawów, na temat starej i tradycyjnej pieśni *Lirnika*, czy też tragedji wiejskiego *Slepca* w czas wiośnianego cudu.

Dar żywej i bystrej a zwięzłej charakterystyki przedmiotów i ludzi, który Sichulski posiada w wysokim stopniu, znajduje w tego rodzaju pracach najbardziej właściwe swoje zastosowanie. Pejzaż, który nie odgrywa tam żadną miarą roli podrzędnej, gdyż artysta traktuje go wprost ekspresjonistycznie, t. zn. umie wydobyć z niego *maximum* artystycznego wyrazu, stanowi jedną nierozdzielną całość wraz z przedstawianą sceną, czy z malowanemi na jego »tle« postaciami ludzkiemi, które bez tego przyrodzonego odpowiednika stałyby się mniej zrozumiałe i mniej ciekawe, jak roślina wyrwana gwałtem z właściwego jej gruntu, w który silnie wrosła swemi korzonkami.

Pod względem kolorystycznym huculskie obrazy Sichulskiego stanowią zazwyczaj śmiało i pomysłowo harmonizowane symfonje barwne; artysta lubuje się niezmiernie w używaniu całej gamy tonów jednej i tejsamej barwy, zwłaszcza zieleni; obecnie przeważnie zarzucił już zupełnie wprowadzanie do powierzchni swych obrazów ogromnych płaszczyzn, niemal jednostajnie zabarwionych, ze specjalną predylekcją dla tonów o karminowym odcieniu, co stanowiło ongi charakterystyczną cechę pierwszych jego huculskich malowideł.

Teraz wyraża się raczej całym systemem plam bez porównania mniejszych, doraźnie rzucanych na płótno, niespokojnych w układzie, silnych w kolorystycznem natężeniu, świecących z oddali; czasem nie waha się użyć tonów mglisto-szarych, zimnych, nawet brudnych, dla spotęgowania ekspresji, jak np. w niektórych swoich pejzażach.

Trudnem niezmiernie byłoby zadaniem a może wręcz niemożliwem do uskutecznienia w przygodnym artykule, gdyby chcieć pokusić się o należytą charakterystykę całokształtu

dotychczasowej artystycznej działalności Sichulskiego na podstawie prac, zebranych na warszawskiej wystawie, kilkadziesiąt z przywiezionych ze Lwowa obrazów pozostało w ukryciu, gdyż zabrakło na nie miejsca w salach Zachęty, jakkolwiek już w westibulu gmachu rozmieszczono również na ścianach szereg utworów, głównie projektów dekoracyjnych.

Jeśli weźmiemy pod uwagę zarówno kartony dekoracyjne i szkice architektoniczne, liczne projekty witraży, mozaiki, fresków, polichromji kościelnej i tkanin *(Bitwa pod Beresteczkiem* i *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego),* jak obrazy sztalugowe na najrozmaitsze tematy i o różnorodnej artystycznej treści — to będziemy musieli stwierdzić prócz zdumiewającej zaiste pracowitości artysty niezwykłą jego wielostronność, o którą rozbijają się niejako wszelkie próby systematycznego klasyfikowania tego talentu.

Dodajmy, że artystyczna jego ciekawość nie zna niemal żadnych granic, że interesują go wszystkie style wszystkich prawie epok, wszelkie dziedziny malarstwa i różnych jego technik w zastosowaniu także do potrzeb sztuki stosowanej, t. j. niesłusznie tak zwanej sztuki »dekoracyjnej«!

Ślady głębszych studjów historyczno-zabytkowych, muzealnych poszukiwań, mimowolnych filjacyj i reminiscencyj, oraz świadomych prób przenoszenia się w ducha odmiennej a dawno minionej epoki — znać tu na każdym kroku. Od naiwnego prymitywizmu sztuki staro-chrześcijańskiej, po przez stylizacje bizantyńskie, romańskie i gotyckie, przez prekursorów włoskiego odrodzenia, przedstawicieli baroku włoskiego, malarstwa flamandzkiego z Rubensem na czele, dalej, francuskiego Rococo i klasycystycznego malarstwa Empire'u, przez malarzy doby romantyzmu z Eugenjuszem Delacroix, przez francuskich impresjonistów i ekspresjonistów niemieckich aż po niektóre cechy i właściwości futyrystów i kubistów — wszystko to refleksuje mniej lub więcej wyraźnie w odpowiednich pracach malarskich Sichulskiego i robi w pierwszej chwili niezbyt zresztą korzystne wrażenie bogactwa form, graniczącego z chaosem, tak w kawałeczkach potłuczonego źwierciadła odbijają się barwnie fragmenty setki przedmiotów, ale z tych cząstkowych obrazów niepodobna złożyć jakiejkolwiek zorganizowanej i jednolitej całości.

Zbyt rozległa skala artystycznej ciekawości, zbyt różnorodne aspiracje w kierunku wszel-

KAZIMIERZ SICHULSKI — JESIEŃ (ol., 1922)

KAZIMIERZ SICHULSKI MADONNA (część środkowa tryptyku „Pokłon trzech Króli", karton do mozajki, temp., 1913)

kich niemal technicznych i stylistycznych sposobów malarskiego wypowiadania się rozpraszają siły i środki, uniemożliwiają konieczne nawet dla największego talentu skupienie i skonsolidowanie się.

Muzealna żyłka i nawyczka prowadzi czasem artystę na manowce, lubowanie się w zabytkowych okazach dawnego artystycznego przemysłu, silne zapatrzenie się we wzory minionych epok krępuje inwencję, doprowadza do eklektyzmu, unicestwia z czasem zdecydowaną formę własnego artystycznego kręgosłupa i zaciera charakterystyczne rysy odrębnej malarskiej fizjonomji.

KAZIMIERZ SICHULSKI TRYUMF CHRYSTUSA (Fragment kartonu do mozaiki, 1924)

Ukochanie sztuki ludowej, zwłaszcza zaś dawnego budownictwa drzewnego, każe np. powtarzać artyście w kilku projektach *Pawilonu Wystawowego* dawno już oklepane i przeżyte elementy form architektonicznych, właściwych zachowanym jeszcze tu i ówdzie budynkom wiejskich barokowych kościółków i cerkiewek z drzewa. Takie przenoszenie żywcem form dawnych do sztuki współczesnej, taka próba zastosowania budowli zabytkowych, wzniesionych w innych epokach, w innem środowisku i dla innych celów, do potrzeb *par excellence* nowoczesnych, jakim powinien odpowiadać dzisiejszy pawilon wystawowy, nie może wydać się czemś racjonalnem, gdyż sam punkt wyjścia, samo założenie jest fałszywe. Intencja artysty

KAZIMIERZ SICHULSKI SZOPKA (ol., 1925)

jest zrozumiała: chodziło mu o skonstruowanie takiego budynku, któryby bez napisu i bez emblematów państwowych, samą swoją formą przemawiał do wszystkich, jako dzieło polskie. Świadome powtarzanie elementów konstrukcyjnych i zdobniczych miało w sposób niewątpliwy ułatwić osiągnięcie tego zadania. Tak, zapewne, ale tego rodzaju utwór nie ma żadnego artystycznego uzasadnienia: nie jest dziełem oryginalnem architektury współczesnej, niema też nawet wartości kopji, gdyż wierną kopją również nie jest.

Analogicznie zupełnie błądzi, zdaniem mojem, artysta, kiedy komponując projekt kartonu do haftu gobelinowego p. t.: *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego,* ulega na poły nieświadomie urokowi zabytkowych tkanin, dawnych polskich pasów i kilimów tkanych ongi na kresach i tworzy obramienie, złożone z motywów zdobniczych, żywcem powtórzonych z tych właśnie tkanin. Inny charakter tkaniny, inny układ ornamentu, wykonanego zresztą dla innego celu i odmienną techniką; w konsekwencji: obramienie to robi wrażenie źle skomponowanego i niejednolitego ornamentu, nie zamyka dość silnie obrazu i nie odgranicza go dostatecznie od reszty płaszczyzny, t. j. ściany, stanowiącej naturalne tło dla całej tkaniny.

Wobec szeregu obrazów sztalugowych, takich np. jak *Prometeusz,* jak obraz ołtarzowy p. t.: *Chrystus,* jak *Centaur* lub *Nimfa z Satyrem,* możnaby również z podobnych względów zgłosić wiele estetycznych zastrzeżeń: utwory te są wynikiem kompromisu współczesnej i oryginalnej indywidualności twórczej z niektóremi tradycyjnemi zasadami sztuki ubiegłych już epok, skutkiem czego nie stanowią one czystego produktu artystycznej inwencji i własnych technicznych środków wypowiadania się Sichulskiego.

Słowem, te liczne i w ostatnich czasach tak częste wędrówki muzealne artysty po dawnych szlakach twórczości, pogłębiają jego kulturę i przynoszą mu zaszczyt, ale utrudniają zarazem ostateczne skrystalizowanie się jego talentu i odnalezienie własnej określonej formy.

Nie bacząc zupełnie na to, że w Polsce niemal dosłownie wcale niema zapotrzebowania na prawdziwe dzieła sztuki religijnej, Sichulski z wrodzoną sobie pasją szczerego artysty, z zaciekłym jakimś uporem, od szeregu lat poświęca najlepsze swe siły tej właśnie dziedzinie. Doczekał się też tego — co prawda w ostatnich dopiero czasach — że niektóre jego pomysły i projekty znalazły praktyczne zastosowanie w kościele św. Elżbiety we Lwowie.

Ten lwowski kościół, który dopuścił do tego, że wnętrze jego zdobią dziś dzieła oryginalne w pomyśle współczesnego i polskiego malarza, stanowi niejako chlubny pod tym względem wyjątek. Naogół bowiem, dla celów kultu religijnego, wystarcza prawie wszędzie

KAZIMIERZ SICHULSKI POWRÓT NOWOŻEŃCÓW Z CERKWI NA HUCULSZCZYZNIE (ol. 1925)

szpetna tandeta obcego pochodzenia, której wiele można znaleźć za bardzo tanie pieniądze w każdym naszym handlu dewocjonaljów.

Niestety, tak jest nie tylko u nas, gdzie sztuki plastyczne w życiu naszego społeczeństwa nie odgrywają prawie żadnej roli — tak jest nawet we Francji, u tego niewysychającego źródła sztuki nowoczesnej. Stwierdza to cały szereg pisarzy, księży, artystów, z Maurice Denis'em na czele. *)

We Francji rozwielmożnił się powszechnie specjalny *genre sacristie*, a znalazł swe uzasadnienie w dziwacznej i osobliwej pruderji, która z prawdziwym duchem religji katolickiej nic niema wspólnego lecz broni przystępu do kościoła sztuce rzetelnej, sztuce żywej i twórczej. **)

Maurice Denis w swej książce stwierdza, że we współczesnej sztuce francuskiej niema w dziedzinie plastyki takich dzieł, które odpowiadałyby konstrukcjom myślowym takich pisarzy, jak Léon Bloy, Paul Claudel, Péguy lub Sertillanges, albo jak Baudelaire, Villiers de l' Isle-Adam, Verlaine, Hello, Huysmans, Bourget, Francis Jammes, którzy zdołali obudzić szacunek i kult dla religji nawet w tych sferach myślącej inteligencji, która była najbardziej wrogo dla katolicyzmu usposobiona. »My, artyści katoliccy — pisze Maurice Denis w rozdziale p. t.: *Décadence ou renaissance de l'Art sacre?* — nie zniesiemy dłużej, ażeby matka nasza, Kościół, zawsze młoda oblubienica wiecznego Chrystusa, ubierała się na śmieszny sposób podług przestarzałej mody, u handlarzy pseudo-romańszczyzny i pseudo-gotyku!«

Szkicując linję ewolucyjną nowoczesnego malarstwa wogóle, a religijnego w szczegól-

*) Por. Alexandre Cingria: La Décadence de l'Art sacré (Édition des Cahiers vaudois, à Lausanne. En vente à l'Art catholique. Paris.

L'Abbé Marraud (poległ z początkiem wojny w 1914 r. jako porucznik piechoty): Imagerie religieuse et Art populaire.

Maurice Denis: Nouvelles Théories sur l'Art Moderne sur l'Art Sacré, 1914—1921, Paris L. Rouart et J. Watelin, Éditeurs. Na uwagę zasługują zwłaszcza rozdziały: Le Symbolisme et l'Art religieux moderne, Les nouvelles directions de l'Art chrétien, Objet religieux et objet d' art, Décadence ou renaissance de l'Art sacré? Dernier état de l'art chrétien et l'Ecole d'Art sacré.

**) Al. Cingria pisze na ten temat m. i.: »Ce genre sacristie constitue le faux esprit du catholicisme du XIX siècle... Etat d'esprit qui se traduit par cet art littéraire et archéologique, pseudo-gothique, pseudo-roman, pseudo-byzantin, auquel le pire style jésuite est préférable parce qu' il est vivant... Fausse pruderie qui, prétant à la vie et à l'art un attrait dangereux, donne à tout ce qui est vivant et beau une apparence de plaisir sensuel dont l'art aussi bien que la vie sont tout à fait innocents. Tout cela n'est qu'un immense piège du démon, *insidia diaboli*, le roi de l'obliquité, des demi-mesures, des tièdes, de ce qui est terne, morne, morose et tristement laid«.

ności, dowodzi M. Denis, że niema dzieła sztuki prawdziwie estetycznego, rzeczywiście wzruszającego, które nie byłoby zarazem symbolicznem i tłumaczy w perspektywie minionych artystycznych kierunków, na czem zasadzał się symbolizm Puvis de Chavannes'a. *) Symbolizm zdyskredytowany zresztą przed niedawnym czasem przez lichych artystów, nie ma wedle pojmowania go przez M. Denis'a nic wspólnego z alegorją, ani też z całym systemem hieroglificznego sposobu obrazowania, stosowanym ongi w sztuce katakumbowej. Symbolizm w plastyce jest to sztuka wyrażania uczuć i myśli nie drogą mniej lub więcej idealizującego *przedstawiania* jakichkolwiek przedmiotów czy tematów, lecz drogą *technicznych środków* przedstawiania, obrazowania. W tego rodzaju sztuce sama forma (kształty, barwy, bryły) staje się bezpośrednim środkiem ekspresji, dzięki prostej i naturalnej wzajemnej zależności, jaka zachodzi między naszemi wrażeniami zmysłowemi a naszemi emocjonalnemi stanami, między światem widzialnym, materjalnym, a światem niewidzialnym, psychicznym. Wszak: *Les parfums, les couleurs et les sons se repondent...*

Niema żadnego jakiegoś określonego kanonu sztuki chrześcijańskiej, a symbolizm, wyrażający się kształtem i barwą, dopuszcza korzystanie z doświadczeń wszystkich wieków i wszystkich kierunków. »Wykluczam tylko to, co nie jest sztuką i to, co nie jest ekspresją« — wyznaje Maurice Denis, dodając zarazem: »Wyklinam *akademizm*, ponieważ kierunek ten poświęca wzruszenie na rzecz konwencji i sztuczności, ponieważ jest teatralny i bezduszny; nie będę jednak niesprawiedliwym wobec wieku XVII-go, ani wobec dzieł sztuki barokowej, które wyrażają głębokie, silne i namiętne życie wewnętrzne, podobne do wewnętrznego życia wielkich mistyków hiszpańskich. Taksamo, jak nie miałbym prawa wygnać z literatury katolickiej św. Franciszka Salezego lub Bossuet'a, nie umiałbym też potępić podziwu dla *św. Teresy w ekstazie* Bernini'ego, czy dla wspaniałej kaplicy wersalskiego pałacu. Wyklinam *jansenizm*, gdyż jest śmiercią sztuki, chłodem i nudą«. **)

Cała ta dygresja nie jest bynajmniej mimowolną dygresją, lecz stanowi konieczne uświadomienie sobie zasad i kryterjów, bez których niepodobna zająć wobec religijnych kompozycyj Sichulskiego odpowiedniego i racjonalnego stanowiska.

Witraże, freski i mozaiki o tematach religijnych, projektowane przez naszego artystę, są zamierzeniami na monumentalną skalę; stanowią one produkt niecodziennego w naszych zwłaszcza warunkach artystycznego wysiłku, a nacechowane są szczerą tęsknotą za polskim stylem i za własnym, odrębnym religijnym wyrazem.

Z dawnej »nieokiełznaności« niewiele już pozostało w tych kompozycjach; artysta podejmuje celowo coraz to inne zagadnienia, liczy się wyraźnie z postulatami ściśle związanej formy. Czasem tylko, tu i ówdzie, wyrwie się z systematycznie i planowo uorganizowanej płaszczyzny jakaś nieuzasadniona artystycznie plama, czasem jakaś linja, sama zbyt nerwowa i żywa, wprowadza do kompozycji niepokój; braknie też nieraz ściśle przeprowadzonej stylowej konsekwencji, kiedy pewne fragmenty traktowane są np. naturalistycznie, inne zaś wyraźnie formistycznie, tak, że wypukłość kształtów, malarskość faktury kłóci się poniekąd z całym układem linij, rozmieszczonych starannie na płaszczyźnie wedle zasad kompozycji ornamentu płaskiego.

Rysunek Sichulskiego zawsze silny, żywy, energiczny w wyrazie, często gotuje różne niespodzianki, jest czasem kapryśny i nieobliczalny. Cóż stąd, czy nazwiemy go złym lub błędnym? *Il n'y a pas de dessin exact ou inexact, il n'y a que du dessin beau ou laid* — twierdził Ingres. Linja Sichulskiego jest znakomitym jego środkiem ekspresji, którym posługuje się zawsze niezawodnie, na ten lub ów sposób, zależnie od stylowego założenia i charakteru kompozycji.

Wystawa zbiorowa prac Sichulskiego w Warszawie była niecodziennem, wyjątkowem wprost zdarzeniem w życiu artystycznem stolicy. Nie dlatego, jakoby była rewelacją samych arcydzieł bez zastrzeżeń; przedewszystkiem jednak dlatego, że zaprezentowała obfity twórczy dorobek wielkiego talentu, artysty o niezmożonym zapale, o nieprawdopodobnej wprost skali usiłowań, o podziwu godnej pracowitości.

I jeszcze jedno! Wystawa ta obudziła artystyczne sumienie, bo wywołała tęsknotę za sztuką polską, monumentalną, o własnym, odrębnym wyrazie.

MIECZYSŁAW TRETER.

*) Ainsi, l' ancienne Académie *idéalisait*, ramenait la nature à un type conventionel, au beau idéal. En réaction, les réalistes *copiaient* strictement ou brutalement la nature. Les impressionnistes, au lieu de la reproduire, la *répresantaient* selon les exigences de leur sensibilité, Puvis de Chavannes la *transposait* dans le domaine de la peinture et de poésie; il *suggérait* au lieu de décrire. Voilà la suite des idées en peinture. (*Nouvelles Théories*, 1914—1921, str. 226).

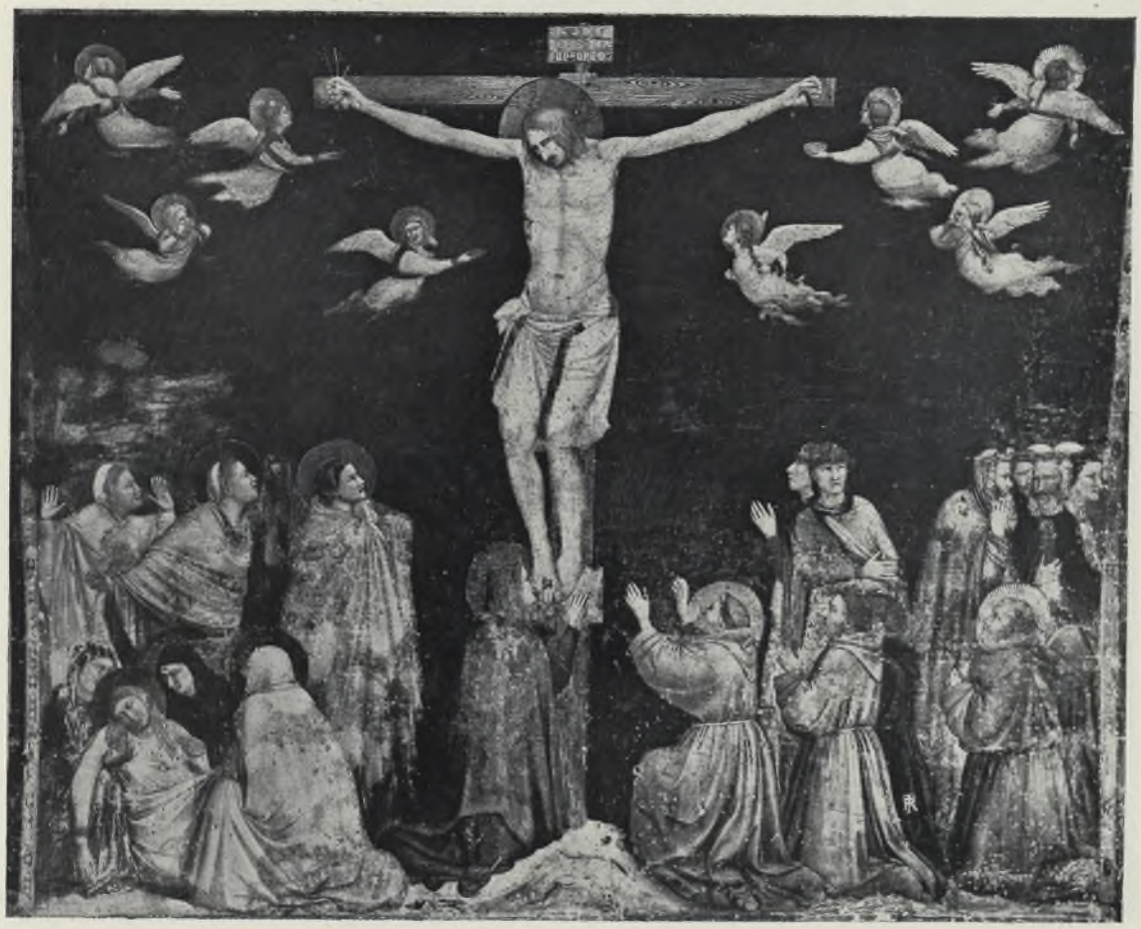
**) Tamże, str. 283. — *O jansenizmie* mówi jeszcze M. Denis: C'est lui qui est résponsable de ce style glacial et bourgeois, qui a sévi au XIX-e siècle, ce style timoré qui a peur de tout, peur d' être immoral, peur d' être original, peur de la vie«.

GIOTTO (1267—1337) RZEŹ NIEWINIĄTEK (Fresk w dolnym kościele San Francesco w Assyżu)

# ŚW. FRANCISZEK Z ASSYŻU
## I JEGO WPŁYW NA SZTUKĘ.

W r. b. upływa lat 700 od śmierci św. Franciszka, którego postać miała olbrzymie znaczenie dla całej kultury średnich wieków. — Artykuł niniejszy porusza jedynie sprawę wpływu jego na twórczość artystyczną.

W CIEMNICY średniowiecza, pozostającego wciąż jeszcze pod grozą oczekiwanego końca świata, św. Franciszek z Assyżu (1182—1226) był promieniem wszechogarniającej radosnej dobroci, łagodności i miłości, rozszerzeniem pojęcia chrześcijańskiego braterstwa na całą naturę, jutrzenką nowego poglądu na świat. Zwierzęta, kwiaty, ptaki, gwiazdy, ziemię i ogień nazywał braćmi swymi i przemawiał do całej przyrody, jak do osoby sobie najbliższej. Historyczne jego znaczenie było olbrzymie. Należy sobie uprzytomnić, że świat ówczesny składał się z dziecinnych a gruboskórnych barbarzyńców, żyjących w ustroju feudalnym, t. j. w państewkach i miastach wiecznie ze sobą walczących. Jakkolwiek pax romana dawno już istnieć przestała, pozostała w Italji żywa jedna przynajmniej starorzymska cnota — pojęcie obywatela (civis). Państewka ówczesne kończyły się za murem miejskim, a wszyscy obywatele byli wojownikami-żołnierzami. Jednem z takich państewek miejskich był Assyż, położony między wzgórzami Umbrji. Tam narodził się św. Franciszek, święty nie przez negację życia i samolubną ascezę, lecz przez czyny swe, które dzisiejszemu człowiekowi wydać mogą się niepozorne,



GIOTTO (1267—1337) UKRZYŻOWANIE (Fresk w dolnym kościele San Francesco w Assyżu)

naiwne lub bezcelowe, które jednak w istocie swej były wielkie i rewolucyjne. — Według legendy św. Franciszek otrzymał chrzestne imię Jan, lecz przyjaciele jego zwali go Francesco t. zn. Francuz, a to skutkiem zamiłowania jego do poezji trubadurów. Dodać bowiem należy, że św. Franciszek był synem zamożnego kupca-sukiennika, który utrzymywał stosunki z Francją, a był wielbicielem jedynie wówczas wytwornej i rycerskiej kultury, jaką stworzyła Prowancja. (Inna wersja podaje, że matka św. Franciszka była Francuzką, co jednak jest wątpliwe). Zamiłowanie do poezji trubadurów nie jest rzeczą obojętną dla jego charakterystyki, albowiem św. Franciszek, jakkolwiek tylko mieszczanin i syn kupca Pietra Bernardonc, miał zamiłowania i sposób życia wyraźnie rycerski. W mieście swoim był osobistością popularną i lubianą, szampionem mody i romantyki prowansalskiej, a wbrew zwyczajom kupiecko-mieszczańskim nie przywiązywał żadnej wagi do pieniędzy. Ambicją jego były laury poetyckie i żołnierskie, co zwykle łączy się z wesołym i cygańskim sposobem życia, sprzecznym t. zw. praktyczności. Przy tem wszystkiem św. Franciszek nie był jednak marzycielem, lecz człowiekiem czynu. Między republikami miejskiemi trwały wówczas prawie nieustanne wojny, to też św. Franciszek bierze udział w walkach prowadzonych przez Assyż z sąsiedniem miastem, republiką Perugią. Lecz jego karjera żołnierska nie trwa długo. W kilka lat później, kiedy św. Franciszek udawał się na wyprawę przeciw Sycylji, powiedział, przejeżdżając bramę miejską: »wrócę księciem«. Zaledwie jednak znalazł się za murami, odezwała się choroba, na którą cierpiał oddawna i złożyła go z konia. Wrócił do miasta upokorzony i przygnębiony. Nastąpiło załamanie się i przewrót. Wtedy zrozumiał, że posłannictwem jego są czyny inne, niż czyny żołnierskie i że odwaga nie kończy się na polu orężnej waki.

Był w Assyżu nawpół rozwalony kościół św. Damiana, w którym Franciszek modlił się

zazwyczaj, a który postanowił dźwignąć z ruiny. Sprzedał więc nietylko, co posiadał własnego, lecz i belę sukna swego ojca, którą nacechował krzyżem dla zaznaczenia celu sprzedaży. I tu zaczyna się drugi akt jego przełomu, albowiem ojciec, a z nim całe miasto, potraktowało sprawę tę, jako prostą kradzież. Rumor waśni rodzinnej był tak głośny, że św. Franciszek wezwany został przed trybunał biskupi, który orzekł, iż winien on zwrócić ojcu swemu wartość beli sukna. Wyrok ten wydał mu się niezrozumiałym i niesprawiedliwym, albowiem nie uwzględniał bogobojnego celu sprzedaży marnej beli sukna; św. Franciszek wstał więc przed sądem i powiedział: »dotychczas zwałem ojcem swym Pietra Bernardonc, lecz teraz jestem sługą bożym i zwracam ojcu wszystko, co posiadam, aż do szat, któremi mnie przyodział«. To mówiąc, zrzucił ubranie swe na ziemię. Miasto uznało go za warjata. Św. Franciszek wyszedł prawie nagi za mury miasta a poczuł się tak wolny, czysty i silny w swej zupełnej samotności, że pieśń cisnęła mu się do gardła, a las zimowy, drzewa, ptaki i źdźbła trawy, słońce, wiatr i chmury wydały mu się najmilszymi braćmi. I oto nastąpił jakiś ślub mistyczny między nim a wszelkimi tworami bożemi. Św. Franciszek nie był jednak anachoretą, ani samobiczownikiem, ani świętym mieszkającym w jaskini lub w gnieździe na słupie. Zbyt kochał świat, aby nie być człowiekiem czynu. Nie zaniechał też myśli odbudowy kościoła, która była jego pozorną klęską. Obrał tylko inną metodę. Nie zbierał pieniędzy. Zbierał i żebrał kamienie, które sam znosił, sam na murze układał. Tak więc św. Franciszek był wzorem i źródłem tego entuzjazmu religijnego, który biednej w środki materjalne epoce średniowiecza pozwolił wznosić największe katedry, owe góry uczucia i natchnienia. Stąd też jego potężny, jakkolwiek pośredni wpływ na sztukę, którą zwrócił ku umiłowaniu natury w połączeniu z abstrakcyjno-mistyczną myślą.

Św. Franciszek posiadał władzę nad człowiekiem, unikał jednak władzy nad ludźmi. Nie był żadnym prowodyrem ani dyktatorem, ani demagogiem, a jednak siłę jego wyczuwali wszyscy, od żebraka aż do papieża; tem więcej ona udzielać się musiała artystom. Nie był on związany żadnem miejscem, uczył wszędzie i działał wszędzie: z dynamiczną siłą wulkanu wyswabadzał świat średniowieczny z ciasnoty i stęchlizny klasztornej celi. Również Giotto działał w całej niemal Italji, od Padwy do Neapolu, wyzwalając sztukę z ciasnoty bizantyjskiego kanonu.

Różnica zasadnicza między zwykłymi zakonami a zakonem Braci Mniejszych ‹Franciszkanów› polega na tem, że ci ostatni prowadzili życie koczownicze i ziarno swej wiary roznosili po całym ówczesnym katolickim świecie. Kiedy biskup Assyżu wyraził się niepochlebnie o surowym i prymitywnym sposobie życia braciszków, św. Franciszek odpowiedział, iż gdyby cośkolwiek posiadał i przywiązywał wagę do własności, musiałby mieć broń i prawa do jej obrony. Nie posiadał on też nic, prócz słowa, a ze słowem tem szedł do ludzi najróżniejszych. Świat feodalny był ustrojem ściśle powiązanym zależnościami rodzinnemi, stanowemi, kościelnemi i cechowemi, św. Franciszek był zaś pierwszym człowiekiem wolnym, który nie znał żadnych innych więzów, prócz tych, jakie sam sobie nałożył t. j. więzów miłości Boga i wszelkiego tworu boskiego. Sztuka nie mogła przejść obojętnie ani obok jego życia, ani obok jego idei. Ascetyzm jego był pełen wiary w życie, a ta wiara w życie musiała udzielić się sztuce i zbliżyć ją do natury. Dzięki niemu natura przestała być demomem a stała się przyjacielem i mistrzem człowieka. Przed św. Franciszkiem kościoły stawiały przeważnie zakony, on zaś przełamał wyłączność stanów i pobudził rzesze do wznoszenia katedr. Jeżeli sztuka trecenta i quattrocenta jest pełna życia i nadziei, jeżeli jest naiwna a zarazem tak wewnętrzna i mistyczna, to właśnie dzięki duchowi św. Franciszka, który ją zapłodnił. W miłości swej do natury, w szeregu przeżyć i bezpośredniości odczuwania, w skali swego mistycznego sentymentu był św. Franciszek artystą, tak zresztą, jak każdy naprawdę wielki artysta jest, w pewnych swych przeżyciach, świętym.

Pod względem społecznego znaczenia, św. Franciszek spełnił rolę ideowego umacniania mieszczaństwa italskiego w walce z feodalizmem, co również odbiło się na rozwoju artystycznym miast, dochodzących do samowiedzy i władzy. Pod względem religijnym był on odnowicielem chrześcijaństwa w najczystszej formie i to właśnie w okresie, kiedy kościołowi groziło z jednej strony sekciarstwo, z drugiej hierarchiczność i dogmatyczne zesztywnienie. Papież Innocenty III ocenił, rzec można, z genjalnem zrozumieniem doniosłość św. Franciszka, zezwalając jemu i braciszkom głosić wolne kazania. Św. Franciszek nie myślał prawdopodobnie o tworzeniu zakonu. Lecz przykład życia jego i słowo jego miało wpływ magiczny. Gdziekolwiek się ukazał, tłumy nasłuchiwały i szły za nim. Zakon Braci Mniejszych ‹fratres minores› tworzył się samorzutnie, a w przeciągu lat kilkudziesięciu cała Italja była Franciszkańska, co jest dowodem, że franciszkanizm był nietylko ideą abstrakcyjną, lecz wyrazicielem epoki.

Można bez przesady powiedzieć, że to, co prawił św. Franciszek, to malował Giotto. Tak samo, jak św. Franciszek zwracał się z miłością i wewnętrznym szacunkiem do każdego

przejawu przyrody, widząc w nim obraz Boga, tak samo Giotto z umiłowaniem i przejęciem malował naturę, a przez ten właśnie bezpośrednio czuły i wewnętrzny stosunek swój do świata otaczającego, uwolnił sztukę od hieratyzmu, abstrakcyjności i martwej symboliki bizantyjskiej. Trudno jest twierdzić, że Giotto nie byłby sobą bez św. Franciszka, pewnem jest jednak, że duch jego odbił się w sztuce, a pierwszem zwierciadłem był Giotto.

Jeżeli kiedykolwiek istniał święty, który był jednocześnie poetą, to był nim napewno św. Franciszek, lecz nie Francesco Bernardonc, rycerz śpiewający prowansalskie sonety i ronda trubadurów, tylko ów święty nędzarz przepełniony natchnieniem wiary, co serce swe wlewał we wszelkie twory przyrody, uczuwając stan mistycznego zespolenia się z Bogiem, stan najwyższego błogosławieństwa, miłości i swobody.

Pomimo rozbicia na drobnoustroje państwa, na stany, cechy i bractwa, świat ówczesny był bardzo jednolity pod względem idei, a porozumienie człowieka z człowiekiem łatwiejsze było stokrotnie, niż dzisiaj. Św. Franciszek przebiegał wszystkie drogi Italji, a jego brunatna, sznurem przewiązana szata, stała się symbolem nowej wiary, zewnętrzną oznaką Braci Mniejszych czyli Minorytów, zwanych franciszkanami.

W epoce romantycznej literatury, w XIX w., rozumiano przyrodę jako podłoże i tło dla marzycielskich myśli, to też sztuka plastyczna tej epoki była ckliwa, a pomimo dramatycznych gestów, przeważnie deklamatorska i literacka. Dla św. Franciszka tło nie istniało, istniały tylko rzeczy same w sobie przyjazne i bratnie, lecz ostro, konturowo i barwnie narysowane, przemawiające doń siłą i wyrazem aż do mistyczności wewnętrznym i istotnym. Genjuszem, który zrozumiał św. Franciszka, był Giotto di Bondone (1267—1337). We freskach jego tło i drugi plan jest właściwie planem dziesiątym — rzeczą zaś główną jest akcja, koncentrująca się w kompozycji i wyrazie osób. Podobnie jak św. Franciszek widział w każdym drzewie rzecz oddzielną, twór Boga, tak też Giotto malował bez dekorum samą treść rzeczy. Nic w tem osobliwego, że św. Franciszek-poeta był zrozumiany właśnie przez Giotta-artystę, miłującego tak samo naturę, tak samo głęboko dramatycznego człowieka czynu i reformatora w swoim zakresie. Życie św. Franciszka nie było liryką romantyczną, lecz szeregiem scen o dramatycznem napięciu a sceny te malował Giotto, epik dramatyczny. Rozumiał on doskonale, że od chwili, kiedy św. Franciszek zdarł ze siebie ubranie przed trybunałem biskupim, aż do chwili, kiedy umierający ułożyć się kazał na nagiej ziemi — był człowiekiem dramatycznym o gestach odruchowych i zdecydowanych.

Z trubadura prowansalsko-dworskich galanterji przeistoczył się św. Franciszek w trubadura chrystjanizmu i napełnił świat pogodną wiarą w Boga i we wszelki twór boski. Stał się on przeto zwiastunem nowego stosunku człowieka do przyrody, którą przeistoczył słowem swem z demona i wroga ludzkości w przejaw i obraz Boga. Było to wyzwolenie z ciemnicy średniowiecza i barbarzyństwa, uważającego dotąd naturę za nieczystą i wrogą człowiekowi siłę. Pojęcie miłości chrześcijańskiej, miłości bliźniego rozszerzył św. Fanciszek na cały kosmos, budując przez to podwaliny nowego poglądu na świat, pozytywnego stosunku do przyrody i wolności poznania. Dzięki niemu upadły dotychczasowe uprzedzenia, zapory i kanony, niepozwalające artystom na bezpośredni, szczery i samodzielny stosunek do przyrody. Dzięki niemu właśnie sztuka włoska stała się uniwersalna i idealistyczna, dzięki niemu potrafiła pogodzić epiczność z liryzmem, a w dalszym swym rozwoju — dwie zdawałoby się największe sprzeczności — antyk z chrześcijaństwem.

Sw. Franciszek nie był genjuszem umysłu, nie był wogóle myślicielem i pono nie znał wcale ani teologów ani filozofji scholastycznej. Był on natomiast genjuszem serca. Wszelka twórczość artystyczna rodzi się z głębokiego wzruszenia i z napięcia uczucia, on zaś był tym, który tkwiące potencjalnie uczucia epoki i narodu swego zsyntetyzował i doprowadził do dynamicznego wyładowania.

Z natchnienia św. Franciszka narodziło się nie tylko malarstwo Giotta, lecz w pewnej mierze język włoski, poezja Dantego i zaczątki dramatyczno-religijnych przedstawień. Jeżeli Włosi nazywają św. Franciszka »il santo italianissimo e il italiano santissimo«, to tkwi w tem niezawodnie część prawdy, albowiem łączył on w sobie średniowieczną żarliwość religijną z italskim pogodnym i pozytywnym stosunkiem do świata otaczającego. Stąd jego wpływ na sztukę.

ALFRED LAUTERBACH

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= Artyści bydgoscy. Dyrektor Miejskiego Muzeum, dr. Tadeusz Dobrowolski, zorganizował w lokalu tego Muzeum pierwszą wystawę artystów-malarzy, mieszkających w Bydgoszczy. Wystawiają tedy swe dzieła: Bartel, Biedowicz, Borucki, Dobrowolski, Dołżycki, Faczyński, Jędrkiewiczowa, Lewański, Mondral, Priebe, Rupniewski. Urządzenie tej wystawy, która przyczyni się niewątpliwie do wzmożenia ruchu artystycznego w Bydgoszczy, stanowi wielką zasługę dyrektora Muzeum, T. Dobrowolskiego.

= Komitet budowy pomnika H. Sienkiewicza wedle projektu prof. K. Laszczki otrzymał przyrzeczenie wydatnej pomocy ze strony przedstawicieli miejscowych organizacyj, które zobowiązały się składać co najmniej 10 proc. czystego zysku ze wszystkich imprez i zabaw sezonu na cele budowy pomnika.

## KRAKÓW

= W Tow. Sztuk pięknych otwarto nową wystawę, dość chaotycznie i bez planu skonstruowaną, w której biorą udział: A. Banach, Fabianówna, St. Janowski, A. Karpiński, R. Kochanowski, L. Kowalski, L. Leszko, L. Machalski, J. Pinkas, Z. Pronaszko, M. Schönberg oraz rzeźbiarz Br. Pelczarski. Ponieważ większość wystawionych dzieł nieokazuje niczego nowego, co w ewolucji danego artysty należałoby zanotować, ograniczamy się do stwierdzenia znaczniejszych wartości malarskich u Alfonsa Karpińskiego i Z. Pronaszki i do zaznaczenia zbytniego pospiechu i powierzchownej łatwości u L. Leszki i A. Bunscha (ze szkodą dla ich talentu). Br. Pelczarskiego niektóre rzeźby wyrażają dobrze subtelną, jakby dążącą do pewnego mistycyzmu, naturę artysty.

= W związku z wystawą dekoracyjną paryską 1925 r. otrzymał obecnie Krzyż oficerski francuskiej Legji honorowej p. Jan Raszka, dyrektor krakowskiej szkoły przemysłu artystycznego.

= Z okazji dwudziestopięcioletniej działalności liczne grono przyjaciół ofiarowało p. Feliksowi Koperze, dyr. Muzeum Narodowego w Krakowie, jego portret, wykonany jako popiersie w bronzie przez St. Popławskiego.

= Na posiedzeniu komisji historji sztuki Akad. Umiejętności, dnia 14 października, prof. Uniw. wiedeńskiego, dr. Józef Strzygowski, członek naszej Akad. Umiej., wygłosił dwugodzinny referat w języku niemieckim p. t. »Północ i południe w sztuce«. Punktem wyjścia referatu była płaskorzeźba kamienna, znaleziona na Wawelu, publikowana przez ś. p. M. Sokołowskiego, z bardzo ciekawym ornamentem wstęgowym. Referent mniema, że mamy tu do czynienia z najstarszym zabytkiem na Wawelu, stanowczo wcześniejszym niż zabytki romańskie i jedynym w swoim rodzaju w Europie północno-wschodniej. Porzucając dawną systematykę historji sztuki dla wytłumaczenia tego zjawiska, referent wprowadza podział na Sztukę północy i południa. Zasadnicza różnica polega na tem, że północ nie zna postaci ludzkiej, lub traktuje ją wyłącznie jako ornament, zdobi a nie przedstawia; na południu zaś przedstawienia figuralne są najważniejsze. Sztuka Północy, która obejmuje Azję Centralną, Syberję i Europę pn.-wschodnią, tworzy odrębny obraz artystyczny. Podobnie jak w Sztuce Syberyjskej, w Sztuce pn.-europejskiej panuje przedewszystkiem motyw stylizowanego zwierzęcia i stosowanie efektów kolorystycznych. Przykłady tego mamy w zachowanych średniowiecznych kościołach norwegskich. Płaskorzeźba wawelska wypełnia lukę w znajomości Sztuki przedromańskiej drewnianej w Europie północnej, gdyż chociaż wykonana w kamieniu, pomyślana była w drzewie. Zabytki tego rodzaju są naśladownictwem w kamieniu zaginionych grup zabytków wykonanych w materjale mniej trwałym jak drzewo i t. p. Reminiscencje północnego ornamentu znajdujemy i w Sztuce Greków w traktowaniu zwłaszcza draperji i linji postaci (Stela Hegeso). Nawiązując z powrotem do płaskorzeźby wawelskiej referent podniósł, że prócz wielobocznych w jej ornamentyce wpływów irańskich, wpływy te dadzą się wykazać także i w typie drewnianej świątyni słowiańskiej, która jest oparta o irańską świątynię (przybytek świętego ognia). Wznosi się ona na kwadracie z czterema podporami. Do szeregu tego należą cerkwie rosyjskie, wbrew przyjętej opinji wywodzącej je z kościoła bizantyńskiego. Ponieważ wszystko to da się sprowadzić do Iranu, więc referent stwierdza istnienie w Sztuce słowiańskiej śladów wpływów mordaistycznych. Na tem tle płaskorzeźba wawelska nabiera podstawowego znaczenia dla badań nad Sztuką północno-wschodnią, przedromańską w Europie.

Obszerne sprawozdanie z odczytu umieścił »Czas« w nr. 239.

= W dnie zaduszne odsłonięto na cmentarzu krakowskim dwa pomniki. Jeden na grobie generała Z. Zielińskiego, prosty a wymowny i piękny, echem nawiązujący do tradycyj napoleońskich, jest dziełem prof. Józefa Gałęzowskiego; drugi jest pomnikiem zbiorowym ku czci poległej młodzieży szkolnej województwa krakowskiego. Niestety ten drugi pomnik wywołać musi przykre zdziwienie artystyczną swą stroną. Na cokole przypominającym podkłady obelisków, wznosi się bezsensowny postument w rodzaju jakiejś »Bismarcksaüle«, obklejony nieuzasadnionymi tu pilastrami, obwieszony festonami przypominającemi zakończenia w stylu dworców austrjackich z epoki F. J. I. Całość pozbawiona smaku, że nawet swego czasu austrjacka »Kriegsgräbersection« nie byłaby się zdobyła na coś podobnie bezsensownego; obca, tem przykrzejsza, że wzniesiona ku czci tych, którym za krew przelaną dla Ojczyzny u progu młodości należało się od Polski choć skromne zadośćuczynienie w postaci odrobiny Piękna. Widocznie jednak niebyło w Komitecie nikogo, któryby uchronił Kraków od kompromitacji i nie dopuścił do wzniesienia pomnika w tej formie, którą należałoby coprędzej przerobić lub zmienić.

## LUBLIN

= Juljan Kot zamieścił w *Ziemi Lubelskiej* (Nr. 270) »Dwie Uwagi«, uwaga pierwsza w sprawie ozdób graficznych K. Wiszniewskiego, umieszczonych w zaproszeniu do przedpłaty na księgę zbiorową ku czci Stanisława Staszica, które bez porozumienia się z autorem wydrukowano niezgodnie z oryginałem i skombinowano z rysunkiem Z. Kinastowskiego z Krakowa (co zresztą zaznaczono w samym prospekcie). Uwaga druga dotyczy pracy J. Wilczyńskiego (akt kobiecy, malowany olejno), którą kazano zdjąć z wystawy i którą — ze względu na temat — »napiętnowano« w *Głosie lubelskim* z dnia 19 października, w artykuliku p. t. »Chorobliwe wypryski«. W artykuliku tym określono wspomniany obraz jako niemoralny, który... »szerzy jad zgnilizny moralnej wśród przechodzącej i tłumnie gromadzącej się przed nim młodzieży szkolnej płci obojga« i potępiono go jako »chorobliwe zjawisko«. Otóż narysowanie czy namalowanie aktu, choćby kobiecego, nie jest jeszcze samo przez się... »chorobliwym wypryskiem«. Młodzież zaś szkolna winna być tak wychowana, aby w dziele sztuki, nawet w akcie, nie upatrywała źródła jadu

zgnilizny moralnej«, jak to czynią jej niektórzy ojcowie.

= Wojewódzka Komisja Turystyczna zorganizowała I Wystawę fotografij krajobrazu polskiego.

= Lubelskie Koło Miłośników Książki istnieje od czerwca b. r. Do Zarządu wybrano ks. dra Zalewskiego (jako przewodniczącego) i dra F. Araszkiewicza (jako sekretarza). Do najbliższych zamiarów Koła należy stworzenie wystawy starych druków ze szczególnem uwzględnieniem — lubelskich. Jednocześnie z wystawą przygotowuje się odczyt o pięknej książce dla szerszych warstw społeczeństwa.

= Szkoła rysunków i malarstwa, pod kierunkiem art. mal. Henryka Wiercieńskiego rozpoczęła czwarty rok istnienia.

LWÓW

= Wystawa zbiorowa prac Stefana Filipkiewicza w Towarzystwie przyjaciół Sztuk Pięknych spotkała się z niezwykle gorącem przyjęciem ze strony publiczności i krytyki. Objęła ona około 80-ciu prac artysty z zakresu pejzażu, kwiatów i martwych natur. O tej wartościowej wystawie napiszemy obszerniej w numerze grudniowym »Sztuk Pięknych«.

ŁÓDŹ

= Z powodu wystawy »Arcydzieła mistrzów malarstwa polskiego« w Miejskiej Galerji Sztuki, o której informowaliśmy już poprzednio, łódzka *Republika* (nr. 288) zamieściła w swym dodatku ilustrowanym p. t. *Nowa Panorama* dziewięć reprodukcyj z obrazów Brandta, Lentza, Chełmońskiego, Malczewskiego, T. Ajdukiewicza, J. Kossaka i Al. Gierymskiego.

POZNAŃ

= W Salonie Sztuki Stowarzyszenia Artystów otwarto w dniu 26 października zbiorową wystawę prac art. mal. Antoniego Serbeńskiego.

= Wystawa jesienna. W lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto wystawę jesienną, na którą złożyły się przedewszystkiem kolekcje prac Władysława Slewińskiego i Wojciecha Kossaka. Pozatem biorą w tej wystawie udział: Augustynowicz, Batycki, Dziurzyńska-Rosińska, Hannytkiewicz, Vogtówna i Pajzderska.

SOSNOWIEC

= Wystawa dzieł sztuki w Sosnowcu. — Staraniem Tow. Artystyczno-Literackiego w Sosnowcu zorganizowano piątą z kolei wystawę obrazów w sali Trocadero. W wystawie tej biorą udział: W. Araszkiewicz, Z. Filo, Z. Honiek, Kwinta, A. Pawela, W. Pilecki, Fr. Rembertowski, J. Wrzesiński, L. Kowalski, Gepert; nadto wystawiono kilka rzeźb Martina i Łaszkiewiczowej.

TARNÓW

= Mauzoleum jen. J. Bema. — Osobny Komitet zajął się sprawą sprowadzenia zwłok jen. Józefa Bema do Tarnowa i złożenia ich w monumentalnie pojętem mauzoleum, zaprojektowanem przez prof. dr. Adolfa Szyszko-Bohusza z Krakowa. Komisja zbadała odpowiednio teren, poczem uchwaliła wznieść mauzoleum jen. Bema w Ogrodzie Strzeleckim.

TORUŃ

= W dniu 12 października rozpoczęły się tu obrady zjazdu konserwatorów z całej Polski, przyczem specjalnie zajmowano się stanem historycznych zabytków w okręgach poznańskim i pomorskim, a zwłaszcza w Toruniu. W zjeździe brali też udział arch. J. Wojciechowski i Dr. A. Lauterbach.

WARSZAWA

= W Zachęcie otwarto jubileuszową wystawę prac Juljana Fałata, o co dawno już upominała się prasa stołeczna; uprzedził Warszawę Kraków i Lwów, ale lepiej późno, niż nigdy. Wystawa zebrana wcale starannie, choć nosi oczywiście nieunikniony w takich razach charakter przypadkowy; katalog jej obejmuje 137 prac, a podaje przy tytułach obrazów nietylko technikę, ale i przeważnie datę, co podkreślić trzeba z uznaniem, gdyż dawniej tego nie robiono.

Poza Fałatem wystawiono kolekcje prac Adolfa Inatowicza-Łubiańskiego, Ignacego Łopieńskiego, Wiktora Stępskiego i Stanisława Szygella. W wystawie nazwanej »zbiorową« (dawniej zwanej »bieżącą«) biorą udział: Biske K., Borzemski O. E., Dobrowolski St., Ejsmond St., Holler K., Kidoń J., Kotowski J., Kowalewski Br., Koźniewska M., Kuźmiński B., Lasocki K., Lindemann E., Manasterski St., Marynowska O., Nałęcz Wł., Nartowski T., Ormczowski L., Piątkowska Wł., Pieniążek St., Polówna H., Popowski St., Sarnowicz Al., Sipiński A. J., Szewczyk F., Teodorowicz-Karpowska H., Trzciński M., Wiśniewski Br., Wróblewski K., Zawadzki St.; nadto wystawiono jeden obraz ś. p. T. Rybkowskiego.

Ten dział wystawy niezbyt pocieszające robi wrażenie.

= Smutna statystyka Zachęty. W r. 1924 T-wo Zachęty Sztuk Pięknych liczyło 5.481 członków, w tem 1.518 członków rzeczywistych t. j. artystów i miłośników. Z nadesłanych na wystawę 5.246 prac zostało przyjętych 4.102. Z tych sprzedano 580 na ogólną sumę 150.573'04 zł. Ogółem zwiedziło wystawę 161.005 osób, w liczbie tej za biletami normalnymi 103.548, ulgowymi 36.829 i wycieczkowymi 20.628. Dochód z biletów wejścia wyniósł 93.751 zł. Rocznych biletów sprzedano za 41.952 zł.

W roku 1925 wskutek ogólnego kryzysu ekonomicznego ilość członków Tow. spadła w porównaniu z rokiem ubiegłym i wyraża się liczbą 3.681, z czego 1.008 przypada na członków rzeczywistych. Tak wielkiego zmniejszenia się liczby członków roczniki Tow. nie notowały od 1883 roku.

Ogółem wystawiono w tym roku 3.430 dzieł, stanowiących prace przeszło 462 artystów; z pośród nich sprzedano 298 na ogólną sumę 84.746 zł. Spadła również bardzo liczba osób, zwiedzających wystawę. Ogólnie wyraża się ona liczbą 97.216, z czego za biletami normalnymi 51 676, ulgowymi 40.010, wycieczkowymi 5.530. Dochód z biletów wejścia i składek członkowskich wzrósł w tym roku o 50 procent, wskutek podwyższenia wysokości składek i opłaty wejścia.

W roku bieżącym ilość członków spada jeszcze bardziej. W chwili obecnej liczy ich Zachęta 2.409, t. zn. o 1.272 członków mniej, niż w roku ubiegłym. Dzieł wystawiono dotychczas 1.739. Zmniejszyła się również ilość zwiedzających Zachętę osób (do 1-go listopada około 84.000), a temsamem zmniejszyła się suma, jaką osiągnięto za bilety wejścia.

Oto cierpkie owoce fatalnie pojętego konserwatyzmu, niezaradnej gospodarki, o której mówiono na Walnem Zebraniu Zachęty, a nadewszystko bojowego uporu. W perspektywie zjawia się groźba upadku tej starej instytucji. Należałoby jeszcze, póki czas, zreorganizować ją odpowiednio, zmienić statut, bo wnet może być zapóźno. Wszak ubywa z górą po tysiącu członków rocznie.

= Zachęta i Kronika art. *Sztuk P.* W nr. »Przewodnika po wystawie Tow. Zachęty Sztuk P.« doczekała się prowadzona w naszem piśmie systematycznie Kronika życia artystycznego w stolicy — osobnej monografji (na str. 7—11). Autorem tego monograficznego zarysu jest p. Stefan Popowski, art. malarz, który stale pisuje — w rozmaity zresztą sposób —

wstępy do owych wydawanych przez Zachętę »Przewodników«.

Niepodobna streszczać tu dokładniej owego artykułu. Rzecz w tem, że »Kroniki warszawskie« ogromnie nie podobają się p. Popowskiemu, zwłaszcza, gdy idzie o Zachętę. Cytują one nieprzychylne głosy krytyki, nie tylko stołecznej, ale nawet prowincjonalnej, prasy brukowej także. A to i nieprzyjemnie i nieładnie, bo w artykułach o Zachęcie wciąż różni krytycy odmieniają słowo »skandal« — aż do znudzenia. Zaś »dobry smak obowiązuje nie tylko w tworzeniu dzieła sztuki. Obowiązuje on we wszystkiem, co tylko ze sztuką ma łączność« — stwierdza p. Popowski. A zatem obowiązuje on także i może przedewszystkiem — w sposobie urządzania wystaw, ośmielimy się dodać. Również w sposobie traktowania opozycji i przeciwników artystycznych (nie zaś politycznych, za jakich ich się tak często podaje) na Walnych Zebraniach.

Twierdzi p. Popowski, że »referent działu tego (t. j. Kroniki artystycznej z Warszawy), okrywszy oblicze anonimową przyłbicą, szeroko wyzyskuje przywilej stosowania swej kronikarskiej łaski i niełaski«. Otóż na okładkach wszystkich, dotąd wydanych 25-u zeszytów *Sztuk Pięknych*, p. Popowski bardzo łatwo znajdzie nazwisko i adres dokładny redaktora *Sztuk Pięknych* na Warszawę, który musi przyjąć odpowiedzialność za to wszystko, co wypisuje warszawski Kronikarz, bez względu na to, czy jest taki jeden, czy kilku.

Cóż to jednak pomoże, nawet gdyby każda notatka w Kronice art. była podpisana nazwiskiem? Czy idzie o to, kto pisze, czy raczej może o to, co pisze i czy nie pisze nieprawdy? Jeśli mija się z prawdą, czemuż tego nie sprostować? Nie udowodnić, że się myli? Tu samo poczucie dobrego smaku nie wystarcza. Ani względy towarzyskich konwenansów. Tu idzie o rzecz ważniejszą: o honor artystyczny stolicy całego państwa, o godną reprezentację całej polskiej sztuki, o możliwie najwyższy poziom wystaw w Zachęcie, o najbardziej racjonalną organizację i gospodarkę Zachęty, której zasług z przed lat 70-u nikt nie neguje, ale której zasług dzisiejszych nikt nie widzi, przeciwnie! Idzie również o zdrową artystyczną opinję, o orjentowanie sfer inteligentnych w różnych prądach sztuki współczesnej, idzie o to, abyśmy nie kompromitowali się przed obcymi przez to, że cudzoziemcy oglądają np. w Zachęcie takie wystawy, jak »Zima w Polsce«, »Lato w Polsce«, »Portret Polski« etc.

P. Popowski, może nie głośno ale w duchu, napewno przyzna, że niektóre wystawy w Zachęcie bywały wprost poniżej wszelkiej krytyki. I one to właśnie najbardziej szkodzą wszystkim, bo psują ów dobry smak, na który p. Popowski wciąż się powołuje.

Kronika artystyczna nie »zbiera« materjału do inwektyw na Zachętę, tylko rejestruje głosy całej prasy, gdyż jest to jej obowiązkiem. Rzeczą Zachęty jest nie dawać powodu i tematu do krytyk ujemnych, uzasadnionych. Na »inwektywy«, o ile się gdzieś w jakiemś pisemku znajdą, wolno nie reagować jednostce prywatnej, nie wolno zaś instytucji publicznej, żyjącej z publicznego grosza. Jeśli ktoś kłamie i rzuca inwektywy, należy pociągnąć go do odpowiedzialności, a nie mieć pretensji do *Sztuk P.*, które podają *in extenso* głosy całej prasy, wszystkich odcieni, od skrajnej prawicy do skrajnej lewicy. Za ton soczysty i za soczyste tytuły artykułów, poświęconych Zachęcie przez prasę codzienną, trudno chyba winić Kronikarza. Sam p. Popowski wyraźnie na str. 8-ej pisze o *Sztukach P.*: »...Plon duży i starannie podany. Do tego dodać należy bardzo szeroko zakreślony dział kronikarski. Dział ten najlepiej spełnia swe zadanie, gdy w granicach możliwego objektywizmu notuje fakta i wydarzenia, wyrzekając się jak śmiertelnego grzechu zabarwień subjektywnych, animozyj osobistych i wszelkiej polityki koterji i grup«.

Otóż *Sztuki P.* notują skrzętnie »fakta i wydarzenia«, a są tak objektywne, że bardzo często poprzestają tylko na zarejestrowaniu cudzych głosów i to *in extenso*! Czyż możliwy jest jeszcze wyższy stopień objektywizmu?

Jeśli *Sztuki P.* występują wprost przeciw Zachęcie, zawsze krok swój motywują, uzasadniają. Kiedy zaprzeczyły np. kategorycznie twierdzeniu, jakoby zbiory Zachęty »w zupełności odźwierciadlały stan naszej sztuki współczesnej i historyczny jej rozwój« (jak twierdzi H. P. na str. 2-ej oficjalnego katalogu Zbiorów Zachęty z r. 1925) — to zacytowały z górą setkę nazwisk tych najwybitniejszych polskich artystów, których Zbiory Zachęty wcale nie znają! Jeśli zaś Zachęcie »uda się« czasem jakaś wystawa, to kronikarz stwierdza to zaraz i przyznaje skwapliwie. Jeśli bodaj znać szczery wysiłek, jak np. przy urządzaniu Salonu 1925, to *Sztuki P.* poświęcają temu zaraz osobny ilustrowany artykuł, krytyczny, zapewne, bo inaczej chyba być nie może, ale bez »inwektyw« i bez nieuzasadnionych zarzutów. Również *Sztuki P.* były pierwszem pismem, które wypowiedziało się przeciw dalszemu bojkotowi Zachęty przez ogół artystów z całej Polski.

*Sztuki P.*, jako pismo żywotne, nie są pismem bezpłciowem i nie poprzestaną nigdy na drukowaniu suchego wykazu nazwisk artystów, wystawiających w Zachęcie, czy na powtarzaniu często samochwalczych komunikatów, rozsyłanych przez Zachętę dziennikom. Jako pismo fachowe, plastyce specjalnie poświęcone, muszą piętnować strony ujemne, muszą rejestrować zarówno »fakta i wydarzenia«, jak też sąd o nich szerokiej opinji publicznej, wyrażonej przez pisma wszelkich odcieni. Muszą to czynić, a mogą sobie na to pozwolić, gdyż są organem zupełnie niezależnym, niezwiązanym ani z żadną partją polityczną ani z jakąkolwiek artystyczną koterją.

= Wykłady min. Bartla w Szkole Sztuk P. Wicepremjer i kierownik Min. W. R. i O. P., prof. Dr. Bartel rozpoczął wykłady z dziedziny perspektywy w warszawskiej szkole Sztuk P.

= Wywiad z prof. Miłoszem Kotarbińskim, dyrektorem Szkoły Sztuk P. ogłosił *Nasz Przegląd* w nr. 273.

= W dniu 7 listopada otwarto staraniem Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy wystawę zbiorową prac Zofji Stankiewiczówny w lokalu przy ul. Marszałkowskiej Nr. 69.

= Salon doroczny 1926 zostanie otwarty w sobotę dnia 27 listopada. Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 10 listopada.

= Radjo-odczyty o sztuce. Arch. Lech Niemojewski rozpoczął w dniu 11 października w warszawskiej stacji radjowej cykl odczytów o sztuce.

= Doc. uniw. lwowskiego Dr. Mieczysław Treter rozpoczął wykłady w uniwersytecie warszawskim z dziedziny teorji sztuki p. t.: »Zagadnienie piękna i brzydoty w sztukach plastycznych«.

= W dniu 30 października b. r. otwarto w salach Resursy Obywatelskiej wystawę Książki polskiej, zorganizowanej przez Związek księgarzy i wydawców polskich, w wystawie tej, która trwała tydzień wzięły udział wszystkie poważniejsze firmy polskie.

= Pomnik Chopina. Odsłonięcie pomnika ma nastąpić w dn. 14 listopada b. r. W nr. 256 *Kurjera Warszawskiego* pisze o pomniku i o pracach przygotowawczych p. A. Wolmar m. i.:

»Warszawa, biedna dotychczas w pomniki, zwłaszcza w twory rąk polskich, uzyska arcydzieło, które ją wzbogaci. I podniesie walorem całą dzielnicę.

Miejsce wybrano odpowiednie. Zupełnie szczęśliwie. W alei Belwederskiej stworzy się moment główny. Pomnik przekształci ją.

Teren pomnika obejmie szeroki plac otwarty, który połączony zostanie bezpośrednio z aleją. Sztachety frontowe będą przesunięte na tył. Z drzew utworzy się architektonicznie szpaler w półkole. Dbałość o odpowiednie zadrzewienie wyszukana. Zaprowadzone będą zmiany zasadnicze w dzisiejszym stanie ogrodu. Wszystko podporządkowane architektonicznie momentowi głównemu.

Nad stroną architektoniczną czuwa Sosnowski — wespół z autorem pomnika.

Basen już wykończony. Obłożony będzie (robota zaczęta) obrączką z kamienia wąchockiego, jak cokół. Kamień różowy, ładny w tonie, pastelowy, doskonale dostraja się do zielonkawego tonu bronzu w harmonji muzykalnej. Ton dobrany bardzo starannie. Trochę silniejszy lub słabszy mógłby zaszkodzić.

Szkoda, że na obramieniu basenu nie będzie ż a b e k, ustawionych na pierwotnym modelu. W ogólnem ujawnieniu woli uczczenia muzyki i jej nieśmiertelnego kapłana — dałyby akord znamienny. Swoisty urok płynąłby z unoszącego się nad wodą rechotu bezgłośnego. Basen nabrałby cech żywych.

Ale będzie wolny od kratek i sztachet.

Nad pomnikiem czuwa istotnie myśl duszy mistrza«...

Tak! istotnie! Brak żabek może fatalnie naruszyć ową »muzykalną harmonję« »pastelowego tonu« kamienia wąchockiego i »zielonkawego tonu bronzu«, o której tak wymownie i z wiarą w prawdziwość swoich słów mówi p. A. Wolmar!

= Instytut Sztuk Plastycznych został otwarty w Warszawie przy ulicy Trębackiej 10. Program nauki nowej uczelni obejmować będzie, obok nauki rysunku i malarstwa, kursy malarstwa freskowego, kompozycji figuralnej i ornamentalnej, dekoracji teatralnej i zdobnictwa wnętrz, dalej dziedzinę grafiki z uwzględnieniem techniki drzeworytowej, litografji i t. d. Profesorami nowej uczelni są: Wacław Borowski, Stanisław Czajkowski, Stanisław Rzecki i Władysław Skoczylas.

= P r o p a g a n d a s z t u k i p o l s k i e j. W październiku ukonstytuowało się ostatecznie »T o w a r z y s t w o p o p i e r a n i a s z t u k i p o l s k i e j w ś r ó d o b c y c h«, zainicjowane przez ministerstwo spraw zagranicznych. W zebraniu konstytującem wziął udział minister Zaleski, szef departamentu prasowego dr. T. Grabowski, dyrektor Bertoni, szef protokółu Przeździecki, dyrektor departamentu sztuki w min. oświaty p. Skotnicki i t. d. Wygłoszono szereg przemówień, po czem ukonstytuowała się Rada towarzystwa oraz komisja rewizyjna. Do rady weszli: Binental Leopold, Boy-Żeleński, Czajkowski Józef, Fitelberg Grzegorz, Frycz Karol, Iwaszkiewicz Jarosław, Krzywoszewski Stefan, Młynarski Emil, Mortkowicz Jakób, Pruszkowski Tadeusz, Rogaczewski Bogumił, Różycki Ludomir. Schiller Leon, Skoczylas Władysław, Szczepkowski Jan, Szyfman Arnold, Szymanowski Karol, Targowski Józef, Treter Mieczysław, Warchałowski Jerzy, Wittig Edward. Do komisji rewizyjnej wybrani zostali: pp. Herse Bogusław, Kłyszewski Władysław, Meyer Stanisław, Olchowicz Konrad, Śliwicki Józef, Witke-Jeżewski D., Wolff Gustaw.

Na pierwszem posiedzeniu Rady Tow. dokonano wyboru członków Dyrekcji. Na dyrektora wybrano dr. Mieczysława Tretera, na wice-dyrektora Jerzego Warchałowskiego (który zrzekł się wyboru), na sekretarza gen. L. Binentala. Minister Spraw Zagranicznych August Zaleski, zgodnie z § 28 statutu Tow., zatwierdził pismem z dnia 14 października b. r., Nr. P. IV (7340) 26 członków dyrekcji.

= P o m n i k K i l i ń s k i e g o. Rada miejska skierowała do magistratu wniosek jednego z radnych, zapytujący, czy magistrat wyznaczył już miejsce pod pomnik Jana Kilińskiego i czy przekazał plac komitetowi wykonawczemu budowy tego pomnika. Z wyjaśnień magistratu wynika, że sprawa ta rozważana była w listopadzie 1923 r. przez komisję regulacji i zabudowania miasta, która orzekła, że ustawienie pomnika Kilińskiego na rynku Starego Miasta natrafi na trudności zarówno estetyczne, jak i praktyczne, natomiast uznała za najodpowiedniejsze miejsce pod powyższy pomnik plac przy ul. Podwale, u wylotu ulicy Kapitulnej.

Komisja uzasadnia jednocześnie, że rynek Staromiejski w założeniu swem nie jest placem architektonicznym i dlatego byłoby trudno oznaczyć odpowiednie miejsce dla pomnika figuralnego. Ustawienie pomnika w środku placu wymagałoby, ze względu na wielką przestrzeń rynku, 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. Brak tła i ram jest powodem stanowczego oświadczenia się komisji przeciw wyborowi rynku Staromiejskiego pod pomnik Kilińskiego.

Za ustawieniem pomnika na placu przy ul. Podwale przemawiają następujące względy: placyk wymiarami swemi i kształtem doskonale nadaje się na ustawienie średnich rozmiarów rzeźby figuralnej, na tle staroświeckich niewysokich kamienic, w przyszłości zaś, o ile zamierzenia regulacyjne będą uskutecznione, ulica Podwale stanie się szeroką aleją spacerową, prowadzącą do parku Żoliborskiego i dzielnic ogrodowych. W razie ustawienia pomnika na przedłużeniu osi ulicy Kapitulnej, figura będzie widoczna od ul. Miodowej 7.

Powyższe motywy podzieliła również rada artystyczna, proponując dodatkowo miejsce pod pomnik na t. zw. »Piekiełku« lub przy ul. Szeroki Dunaj.

= W Salonie Kulikowskiego otwarto wystawę prac temperowych Józefa Wodyńskiego.

= Z w i ą z e k z a w o d o w y p o l s k i c h a r t. m a l a r z y. Wspominając o otwartej w październiku wystawie Związku, A. Austen pisze w Nr. 282 *Gazety Porannej Warszawskiej:*

»Związek Zawodowy p. a. m. już przed dwoma laty rozpoczął urządzać swe wystawy w lokalu Warsz. Tow. Artystycznego, a obecnie przy ul. Marszałkowskiej. Jest tam altana fotografa, który w dalszym ciągu prowadzi swój zakład, odstępując ściany na wystawy obrazów, które zmieniają się podobno co trzy tygodnie. Gdyby publiczność zgłaszała się licznie dla fotografowania, trudno byłoby urządzać tam wystawy, gdyby wystawy zwiedzało dużo osób, trudno byłoby tam kogokolwiek fotografować. Okazuje się jednak, że tę kwadraturę koła można w Warszawie zupełnie dobrze rozwiązać. Tym lepiej. Z zasady unikam wszelkich dni otwarcia wystaw, gdyż w tłoku niepodobna przyjrzeć się dziełom sztuki i dobrze na tem wychodzę, bo żywa dusza nie przeszkadzała mi w oglądaniu eksponatów«.

Wszystko to prawda, ale po cóż w ten łatwy sposób ironizować na temat artystów, którzy w Zachęcie albo nie mogą albo z zasadniczych względów nie chcą wystawiać? W wystawie tej wzięli udział: St. Makowski, J. Pruszkowski, Wł. Skoczylas, Eichter, Grombecki, Łuczyńska-Szymanowska, Grancow, Kraśnik, Bobińska-Paszkowska, Inałowicz-Łubiański, Zerych i i.

= O p a m i ą t k i p o j e n. B e m i e. 1 dywizjon artylerji konnej otrzymał zaszczytne szefostwo jen. J. Bema, bohatera artylerji konnej i armji polskiej. W roku bieżącym zwłoki jen. J. Bema będą sprowadzone z Turcji do kraju. 1 dywizjon artylerji konnej postawił so-

bie za zadanie zebranie pamiątek po bohaterze, szefie swoim. W tym celu korpus oficerski 1 dywizjonu art. konnej zwraca się z gorącą prośbą i apelem do wszystkich posiadaczy pamiątek po jen. J. Bemie (sztychów, pamiętników, pism i t. d.) o łaskawe zaofiarowanie, względnie zgłoszenie do dywizjonu (ul. Huzarska, Warszawa) dla umożliwienia kopji lub odpisów. Każda cenna pamiątka znajdzie w dywizjonie zaszczytne przyjęcie i miejsce, każda informacja będzie z wdzięcznością przyjęta.

= Muzeum Przemysłu Wojennego. Jak wiadomo, istnieje w Warszawie »Muzeum Wojska«, którego kierownikiem jest dyrektor miejskiego Muzeum Narodowego, p. B. Gembarzewski. Muzeum Wojska jednak istnieje poniekąd tylko na papierze: dyrektor i lokal — wspólnie z muzeum miejskiem, a zbiory? Zbiory wypożyczone są głównie z Muzeum Ordynacji hr. Krasińskich, gdzie prędzej czy później będą musiały wrócić, po części zaś stanowią własność miasta, tak, że istotne Muzeum Wojska jest to instytucja państwowa, posiada zaledwie coś w rodzaju zalążka zbiorów muzealnych i, zważywszy prestige państwa i armji polskiej, zupełnie nie odpowiada swej nazwie. Poza wypożyczonymi zabytkami historycznymi, nie pomyślano właściwie wcale o należytem odźwierciedleniu współczesnego stanu wojskowości polskiej, różnych rodzajów broni, lotnictwa wojskowego, współczesnej techniki wojennej i t. d. — jak to jest we zwyczaju muzeów wojskowych wszystkich większych państw europejskich. To też postanowiono teraz zaradzić złemu. Jak informuje *Polska Zbrojna* (Nr. 272), z inicjatywy Departamentu X M. S. Wojsk. i przy bardzo wydatnem finansowem i czynnem poparciu prywatnych przedsiębiorstw, pracujących dla przemysłu wojennego, powstaje obecnie Muzeum Przemysłu Wojennego, którego pomieszczenia znajdują się w przeznaczonych na ten cel lokalach gmachu M. S. Wojsk.

Dzięki zrozumieniu ważności sprawy ze strony władz naczelnych, oraz dzięki umiejętnej i fachowej akcji kierownika Muzeum i współdziałaniu wydziałów Departamentu X, prace organizacyjne posunęły się znacznie naprzód, i należy się spodziewać, że przy żywem zainteresowaniu przemysłu krajowego w niedługim czasie nastąpi otwarcie Muzeum.

Muzeum ma na celu zobrazowanie w sposób przystępny i rzeczowy wszystkim zainteresowanym, w jakiem stadjum rozwoju znajduje się w obecnej chwili przemysł wojenny, co zdziałać potrafi, jakie są jego postępy i siła twórczości i w jakim stopniu może liczyć na własne siły w uniezależnieniu się od zagranicy.

## WILNO

= W lokalu firmy »F. Mieszkowski« otwarto Wileński Dom Sztuki. Zakres działalności Domu obejmuje gromadzenie i sprzedaż dzieł sztuki współczesnej i dawnej oraz wyrobów przemysłu artystycznego ze szczególnem uwzględnieniem twórczości miejscowej. Nad doborem przedmiotów pod względem artystycznym czuwa grono osób, zaproszonych przez właściciela z pośród miejscowych sfer artystycznych. Wystawiono tam obrazy Slendzińskiego, Rouby, Jamontta i innych.

= Wystawa krakowska w Wilnie. Krakowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków zawitał z kolei z okrężną wystawą dzieł sztuki do Wilna. Wystawy okrężne, organizowane przez to krakowskie zrzeszenie, nie cieszą się bynajmniej zbyt dobrą opinją, jeśli idzie o ich poziom artystyczny. Mają one charakter czysto przypadkowy, robią wrażenie zbieraniny, w której wszystko pomieszano razem, ziarno i plewy. Na obecnej wystawie znalazły się m. in. utwory takich artystów, jak: Axentowicz, Fałat, Kamocki, Pronaszko, Weiss, Filipkiewicz, Wyczółkowski, Vlastimil Hofman, Rubczak, Fedkowicz, Hryńkowski, Żurawski, Pinkas, Ossecki, W. Kossak. W jednem z pism wileńskich (*Kurjer Wileński*, Nr. 242) Stanisław Matusiak wypowiada ostry sąd o tej całej imprezie, pisząc m. in. w ten sposób: »Za tego rodzaju wystawy dziękujemy stanowczo! Trzeba nareszcie zdawać sobie sprawę z odpowiedzialności za to, co się robi. Jeżeli już handel, to uczciwy!«

Zupełnie słuszna uwaga, do której możemy się dołączyć, wyrażając zdziwienie, że krakowski Związek zawodowy artystów plastyków, mający przy zadaniach ekonomicznych także obowiązek czuwania nad ruchem artystycznym, pozwolił używać swej firmy do przedsiębiorstw, które naszej sztuce jak najgorszą urabiają opinię.

= Konkurs na budowę pomnika A. Mickiewicza. Termin nadesłania prac minął w dniu 1-go października. Wszystkie projekty, których zebrała się spora ilość, zostaną wystawione na widok publiczny po rozstrzygnięciu konkursu, co ma nastąpić w połowie listopada. Trzy nagrody obejmują sumy: 10.000, 8.000 i 6.000 złotych.

Jury konkursu stanowią: generał L. Żeligowski (prezes Komitetu Gł. Budowy pomnika), p. Wojewoda Wileński Raczkiewicz, p. prezydent m. Wilna, p. Artur Górski, prof. Ferdynand Ruszczyc i Jerzy Remer, tudzież przedstawiciele: Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, prof dr. Henryk Kunzek, Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie, prof. Józef Gałęzowski, Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. króla Stefana Batorego w Wilnie, prof. J. Kłos, Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, prof. Oskar Sosnowski, takiegoż Wydziału Politechniki Lwowskiej prof. Tadeusz Obmiński, wreszcie przedstawiciel Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, prof. Józef Czajkowski.

= III Zjazd delegacji architektów polskich w Wilnie odbył się w dniach 2—4 października. Obradom przewodniczył prof. uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, inż. Juljusz Kłos; zastępcami byli arch. Gałązka z Łodzi i arch. Andrzejewski z Poznania. Zebrani reprezentowali następujące miejscowości: Warszawę, Poznań, Lwów, Wilno, Łódź i Lublin. Delegaci Górnego Śląska, Krakowa i Kalisza na zjazd nie przybyli.

Referaty wygłoszono następujące: »Organizacja budowy domów mieszkalnych« — arch. Lech Niemojewski, delegat Stowarzyszenia arch. polskich w Warszawie. »Rozdział subsydjów na konkurs Ligi narodów« referował prezes Koła architektów w Warszawie — arch. Bogumił Rogaczewski. Projekt inż. Zygmunta Słomińskiego o »Ustroju władz technicznych« referował sekretarz komitetu wykonawczego D. A. P. — arch. Gustaw Trzciński. »Normy wynagrodzeń za prace architektoniczne« referował prof. politechniki warszawskiej — arch. Tadeusz Tołwiński. Rozważono szereg wniosków w sprawie konkursów architektonicznych i wreszcie przyjęto nagłość wniosku Stowarzyszenia architektów w Wilnie z powodu zamierzonej likwidacji tamtejszego wydziału architektury.

Sprawozdanie z tego Zjazdu zamieścił w Nr. 286 *Kurjera Warszawskiego* arch. Lech Niemojewski.

## ŻELAZOWA WOLA.

= Muzeum Chopinowskie. Z inicjatywy komitetu Chopinowskiego, na którego czele stoi p. wojewoda Sołtan, poczyniono starania celem wykupienia w Żelazowej Woli domu, w którym urodził się i spędził pierwsze lata Fryderyk Chopin.

W domu tym ma powstać muzeum Chopinowskie, zawierające pamiątki jego dziecięctwa i pierwszych poczynań muzycznych.

Z czasem, o ile warunki materjalne pozwolą komitetowi na urzeczywistnienie tych planów, w domu tym ma powstać schronisko dla kilku emerytów-muzyków.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### COLMAR (Alsacja)

= Istniejące oddawna tutaj miejskie muzeum urządzono na nowo, przyczem zorganizowano obszerny dział sztuki dekoracyjnej francuskiej. Kustoszem muzeum został zamianowany przez rząd francuski J. J. Walz, literat i malarz, znany od dawna pod nazwiskiem *Hansi*, alsatczyk z pochodzenia, wielki patrjota francuski w ogólności, a w szczególności alsacki, autor wielu bardzo głośnych książek dla dzieci (*Histoire d' Alsasse, Lettres de mon village*), które sam ilustrował, a które wydawane przed wojną w Paryżu, a owiane szczerem umiłowaniem pięknej tej prowincji francuskiej, zagrabionej przez Prusaków, były bardzo znane we Francji i poza Francją i bardzo znienawidzone przez rząd prusko-alsacki.

Hansi, który wcale się nie ukrywał ze swoim patrjotyzmem francuskim i ze swoją nienawiścią do zaborców, był — jako niemiecko-alsacki poddany — przed wojną stale pod obserwacją rządu tamtejszego. Na wczesną wiosnę 1914 r. zdarzyło się, że w kawiarni w Colmarze siedział w towarzystwie tamtejszych Francuzów Hansi, a przy sąsiednim stole siedziała grupa pruskich oficerów. Do stołu francuskiego podszedł jakiś znajomy Hansi'ego, a widząc, że nie ma krzesła, wziął krzesło nie zajęte, stojące przy stole zajętym przez oficerów niemieckich i chciał usiąść. Wtedy Hansi powstrzymał swego znajomego, wylał na to krzesło kieliszek koniaku i zapalił koniak dodając, że krzesło należy wprzód wydesynfekować po bestji pruskiej. Naturalnie oficerowie pruscy to usłyszeli, sprawa oparła się o sąd. Hansi został skazany za obrazę narodu niemieckiego na karę kilkuletniego więzienia, nie czekał jednak na wyrok, umknął do Francji, wziął udział we wielkiej wojnie jako żołnierz francuski i wrócił dopiero do Colmaru jako oficer francuski po obsadzeniu Alsacji przez władze francuskie, zamianowany kustoszem muzeum, w którym ojciec jego pracował od r. 1867 i starał się zachować w muzeum, wbrew usiłowaniom ówczesnego zarządu niemieckiego, tradycje kultury francuskiej.

Zbiory muzealne nie tylko zreorganizowano obecnie, ale i wzbogacono, między innemi przybył teraz do zbiorów wspaniały nagrobek z XIV w., zbudowany dla rycerza Ulric de Husz, ołtarz Miathias'a Grunewalda, zakupiony w r. 1923, obrazy Schongauera, M. Grunewalda i t d.

### PARYŻ

= W *Musée Galliera* otwarto wystawę wyrobów z bronzu i miedzi.

= W Gal. Billiet wystawia: Georg Baschwitz, w G. Georges Petit: Pierre Galle. W Gal. Granoff: Salon d'Eté.

= W Palais de Marbre otwarto wystawę obrazów i rzeźb nowej grupy p. t. Nouveau Groupe Eclectique.

= Société Internationale d' Aquarellistes otwiera swą wystawę w Gal. Georges Petit.

= *Musée de l'Armée* otrzymało od Ministerstwa Oświaty tapiserję p. t. *La Victoire*, wykonaną w Beauvais podług projektu art. mal. Anquetin'a. Tapiserja ta ma 4'24 m. na 3'24 m.

= W *Musée des Arts Décoratifs* otwarto wystawę książki włoskiej od najdawniejszych czasów aż po wiek XVIII.

= W 93-im roku życia zmarł głośny w swoim czasie rysownik Jules Rénard, zwany też Draner, który ongi rysował kostjumy sceniczne dla operetek Offenbacha.

= Claude Monet. Znakomity malarz francuski, Claude Monet, urodzony w Paryżu dnia 14-go listopada 1840 roku, cieszy się pomimo sędziwego wieku doskonałem zdrowiem. Niedawno rozeszła się w Paryżu pogłoska o jego zasłabnięciu. Jeden z krytyków, Marcel Sauvage odwiedził artystę w jego mieszkaniu w Giverny i stwierdził, że pogłoska ta była całkowicie mylna.

= Jules Chéret, ubóstwiany ongi artysta, straciwszy wzrok, zamknął się całkowicie w swem zaciszu domowem w Nicei, którą obrał sobie na stałe miejsce pobytu. Niedawno P. Borel i A. Legris ogłosili w jednem z pism paryskich wywiad z rozgłośnym w swoim czasie mistrzem artystycznego plakatu.

= Salon Jesienny w Paryżu. — Otwarcie Salonu nastąpi w dniu 5 listopada. Zapowiada się on o tyle ciekawie, że będzie tam cały szereg wystaw t. zw. indywidualnych, poświęconych poszczególnym artystom. W ten sposób będą m. in. wyróżnieni: Roger de la Fresnaye, Felix Vallotton, Maxime Maufra, Bakst, Willette, Dorignac, sztycharz Meryon i Eugenjusz Zak.

### PHILADELPHIA

= Obrazy polskie w Galerji Sztuk P. Chicagowska *Zgoda* w Nr. 37 zamieszcza dwie reprodukcje »nowych portretów Kościuszki i Pułaskiego« i zamieszcza pod niemi notatkę tej treści: »Widzimy tu podobiznę portretów Tadeusza Kościuszki i Kazimierza Pułaskiego, pendzla artysty S. Zbytniewskiego z Philadelphia, Pa, które przyjęte zostały przez artystyczną *jury* i podarowane podczas uroczystości »Dnia Polskiego« miastu Philadelphia, Pa. Portrety te przyjął z uznaniem i podzięką mayor W. Freeland Kendrick, zapewniając ofiarodawców, że zawisną one po wsze czasy w Galerji Sztuk P. w Philadelphia, Pa., gdzie znajdują się obrazy wybitnych przywódców Narodu z czasów Rewolucji«.

### SZTOKHOLM

= Wystawa polska w Sztokholmie. Wobec nadzwyczajnego powodzenia działu polskiego na Targach Bałtyckich w Sztokholmie, gdzie polskie makaty, kilimy i batiki odrazu rozchwytano, otwarto tam obecnie stałą wystawę polskich wyrobów artystycznego przemysłu. Za pośrednictwem posła A. Wysockiego zawarł dyrektor Młodzianowski umowę z panią Pulmen, która zorganizowała w Sztokholmie stałe przedstawicielstwo warszawskiego Tow. Popierania Przemysłu Ludowego. W kilku pokojach wystawiono kilimy, batiki, hafty, płótna, wyroby ceramiczne i t. p. Prasa szwedzka powitała otworzenie tej placówki nader życzliwie, podnosząc artystyczną wartość wystawionych objektów.

### TOKJO

— Międzynarodowa wystawa prac dziecięcych. Japońskie Stowarzyszenie przy Lidze narodów urządza w Tokjo w listopadzie r. b. międzynarodową stałą wystawę prac dziecięcych. Zebraniem eksponatów na tę wystawę ze szkół w Polsce zajmuje się polski komitet pomocy dzieciom, mający siedzibę w Warszawie, przy ul. Jasnej Nr. 11.

Z uwagi na doniosłe znaczenie wystawy pod względem propagandy Polski za granicą, ministerjum wyznań rel. i oświecenia publ. poleciło inspektorom szkolnym i dyrekcjom szkół zainteresowanie się tą sprawą oraz udzielenie — w miarę możności — odpowiednich eksponatów, które należy przesyłać najpóźniej do d. 20 października 1926 r., bezpośrednio do wymienionego komitetu po ewentualnem uprzedniem porozumieniu się z nim. Każdy eksponat winien być zaopatrzony notatką, stwierdzającą nazwę zakładu lub szkoły oraz imię, nazwisko, klasę i wiek wykonawcy.

UTRECHT

= Zarząd Targów utrechtskich nawiązał rokowania z Patronatem rękodzieł i drobnego przemysłu we Lwowie, celem wystawienia wyrobów małopolskiego przemysłu ludowego i domowego, głównie zaś kilimów. Obok kilimów Holandja mogłaby reflektować na inne tkaniny, jak np. makaty buczackie, dalej na wyroby z drzewa, ceramikę i t. p.

WROCŁAW

— W obszernym powystawowym pawilonie o dużych i jasnych salach urządzono niezmiernie ciekawą wystawę sztuki śląskiej z doby największego jej rozkwitu, tj. od wieku XIV-go do początków XVI-go. Wystawa ta kosztowała niezmiernie wiele nakładu sił i środków; zebrano około 300 cennych eksponatów ze śląskich przeważnie muzeów, kolekcyj prywatnych, a nawet kościołów, ustawiono też kilkadziesiąt całych, ogromnych ołtarzy średniowiecznych, które musiano przetransportować z różnych miejscowości Śląska niemieckiego. Wystawa ta połączona jest z wystawą sztuki współczesnej, a doskonałe uzupełnienie znajduje w cennych i bogatych zbiorach *Museum für bildende Kunst* i w *Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Alterthümer.*

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *Muzea polskie* pod redakcją dra F. Kopery. Tom III. Bronisław Gembarzewski, Muzeum Narodowe w Warszawie. Kraków 1926, nakładem Drukarni Narodowej.

Pod tym tytułem ukazał się trzeci tom tego pięknego i bardzo pożytecznego wydawnictwa ruchliwej Drukarni Narodowej w Krakowie, ozdobiony 373-ma doskonale w rotograwjurze wykonanemi reprodukcjami, a zaopatrzony tekstem pióra p. B. Gembarzewskiego, dyrektora warszawskiego Muzeum Narodowego.

Ruch wydawniczy wogóle, a na polu plastyki przedewszystkiem, jest bardzo u nas nikły, to też z tem większem uznaniem i radością przywitać należy nowy, spory tom tego tak bogato ilustrowanego wydawnictwa, które, tom po tomie, obejmuje wszystkie publiczne i większe prywatne zbiory polskie. Z tem też większą przykrością musimy poddać krytyce tekst, tom ten poprzedzający.

Otóż we wstępie p. B. Gembarzewski, stwierdzając, że programem tego Muzeum jest zobrazowanie kultury polskiej artystycznej i obyczajowej, zaznacza, że »zabytki sztuki i kultury obcej są gromadzone, w granicach możności, w *okazach charakterystycznych,* jako materjał porównawczy«. My zaś twierdzimy, że znajdujące się w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego zabytki sztuki obcej, a specjalnie obrazy, nie są charakterystyczne, nie mogą sztuki obcej charakteryzować, są bowiem co najmniej trzeciorzędnej wartości i co do kolekcji przypadkowe. Nie można z tego robić zarzutu Muzeum, gdyż nie rozporządzając funduszami odpowiednimi wyławiało tu i tam, co się dało, jakieś obrazy obce czy przedmioty sztuki obcej: dobrze, że potrafiono coś wyłowić. Ale we wstępie naukowym, jakim niewątpliwie chce być praca p. Gembarzewskiego, trzeba być szczerym i ścisłym. Nie można zamieszczać opisów takich: »Typ blondynki o wielkich, niebieskich, mdlejących oczach, nos drobny, lecz pospolity, usta pełne słodyczy« (Nr. 283, Jacquotet M. V.), bo taki opis jest dla poważnego wydawnictwa, jakim są bezwątpienia *Muzea polskie,* bezwartościowy. Nie można n. p. opisując autoportret Stattlera, przedstawiciela polskiego klasycyzmu, pisać: »Obraz o ujęciu wybitnie romantycznem. Istota kompozycji skupiona (! przypis. Red.) w spojrzeniu modela, ton złotawo-czerwony«. Oto cały opis. W opisie dwu obrazów genueńskiego malarza Aleksandra Magnasco (1681—1747) czytamy, że są to »wybitne prace artysty, poprzednika romantyzmu, który, zerwawszy z panującym naówczas szablonem (! przyp. Red.), poszedł drogą własnego natchnienia (! przyp. Red.)«. Przecież choćby nawet tak było, to niemożna na podstawie tego robić z niego prekursora romantyzmu, z którym nic nie ma on wspólnego. W opisie obrazu Nr. 287, opatrzonego przez autora krytykowanego przez nas tekstu nazwiskiem El Greco (?) — ze znakiem pytania — czytamy: »Sprzedający ser. Być może, iż jest to portret, ujęty w scenę rodzajową. Obraz jest dziełem utalentowanego artysty, kroczącego własnemi drogami, nieposiadającego jednak wybitnej rutyny szkolnej i przezwyciężający (kto? obraz?.. przyp. Red.) trudności techniczne siłą swojego talentu. Pozatem są w obrazie interesujące rozwiązania zagadnień kolorystycznych, farby grubo nakładane«. Biedny El Greco (choć obraz ten w gruncie rzeczy niema z nim nic wspólnego!), miał talent, ale nie uczył się, nie ma rutyny, a to nie dobrze!

W opisie obrazu Nr. 276, przedstawiającym portret zbiorowy, rzekomo rodziny królewskiej Henryka II, czytamy, że François Clouet zwał się także Janet. Otóż z pierwszego lepszego słownika malarzy można się dowiedzieć, że François Clouet nigdy nie nazywał się Janet, jak pisze p. Gembarzewski. Jeanet to przezwisko Jana Clouet'a, autora portretu Franciszka I w Louwrze, o tem autor naukowego wstępu do katalogu powinien wiedzieć, tak samo, gdy opisuje powyższy obraz, powinien wspomnieć o rzeczy najważniejszej, że obraz ten opinja naukowa zagranicy przypisała szkole w Fontenebleau.

Pan M. Sterling zdając w Nr. 26 *Głosu Prawdy* sprawozdanie z tej książki, konkluduje: »z całem uznaniem będąc dla zasług p. dyr. Gembarzewskiego, radzimy wezwać do współpracy ludzi fachowych«. I racja.

= Polska plastyka średniowieczna. Z okazji wystawy średniowiecznej sztuki śląskiej we Wrocławiu, o której informujemy na innem miejscu, proponuje ks. prof. dr. Szczęsny Dettloff (w Nr. 434 *Kurjera Poznańskiego)* urządzenie analogicznej wystawy w Polsce i pisze:

Kiedyż my Polacy zdobędziemy się na podobny wysiłek, jak Niemcy śląscy? Nastąpić to bezsprzecznie powinno czy prędzej czy później, abyśmy przed światem wykazać się mogli z wiekowego naszego i również jak śląski odrębnego dorobku artystycznego. I nietylko obcym go pokazać powinniśmy, ale i samym przed oczyma stawić, bo sami za mało znamy, co posiadamy po ojcach swoich.

Trzebaby to robić dzielnicami, a zacząć od Krakowa i jego zasięgu w dziedzinie sztuki średniowiecznej. Nie będzie to tam rzeczą nadmiernie trudną, bo istnieje w cennych sprawozdaniach komisji historji sztuki Akademji krakowskiej dość obszerny inwentarz tych zabytków na Małopolskę. Nadto dostarczyłyby zbiory Muzeum Narodowego całego szeregu eksponatów, oddawna niewidzialnych dla oka ludzkiego. Poznańskie i Pomorze ma swoje inwentarze, niedostateczne wprawdzie, lecz uzupełnić je dziś można materjałem, zebranym w latach ostatnich przez naszych konserwatorów oraz historyków sztuki. Najgorzej, pewno przedstawia się sprawa w Królestwie i na Litwie, gdzie jednakże w ostatnich latach także dużo odkryto i wydobyto z zapomnienia...

Dałby Pan Bóg ażeby nareszcie i u nas ruszono z miejsca, bo wieczne powtarzanie upartego frazesu, iż »mamy ważniejsze sprawy na głowie« doprowadzi nas wreszcie tak daleko, że powoli o starej naszej kulturze na zachodzie wcale mówić się przestanie, albo też co gorsza, obcy się nią zajmą i jej zabytki

i zagadnienia po swojemu publikować będą. Do takiego wstydu dopuścić nam nie wolno.

= Obrazy J. Kossaka: *Na pastwisku* i J. Chełmońskiego *Przed Zajazdem*, oraz: *Na Targu*, wystawione obecnie w M. Galerji Sztuki w Łodzi, reprodukował *Głos Polski* w Nr. 265.

= Kilka krytycznych uwag o Parku Wilsona w Poznaniu wypowiedział A. Wodziczko w dłuższym artykule, pomieszczonym w nr. 438 *Kurjera Poznańskiego*.

= Z najnowszego malarstwa. Pod tym tytułem reprodukowano w dodatku ilustrowanym do *Kurjera Porannego* (Nr. 252) po jednym obrazie Fudżity, Pikassa i Van Dongena.

= Stanisław Turbia-Krzyształowicz. *Kurjer Warszawski* (w Nr. 261) nazywając tego nieznanego malarza »znanym u nas«, podaje, że przez szereg lat przebywał on w Szwajcarji i cytuje niektóre głosy prasy szwajcarskiej.

= *Przeobrażenie Warszawy w stolicę*. Pod tym tytułem umieścił w »Czasie« z 1 listopada 1926 r. dr. F. Klein artykuł omawiający rozwój Warszawy od początków XIX wieku oraz streścił plan regulacyjny miasta i jego wytyczne zasady, mające przeobrazić Warszawę w miasto nowoczesne, odpowiadające potrzebom stolicy wielkiego państwa.

= *Odnawiający się stary Kraków* Dr. F. Klein w »Czasie« z dn. 3 listopada 1926 w artykule: »Odnawiający się stary Kraków« podnosi z uznaniem poprawną restaurację kościoła O. O. Bernardynów oraz szeregu zabytkowych budowli Starego Krakowa, jak dom pod św. Floryanem przy ul. Grodzkiej (dawny pałac Stadnickich), kamienicy Wentzlowskiej »pod obrazem« na Rynku, narożnika ul. św. Jana i linji A—B, pałacu Wodzickich (ul. św. Jana 11), domu przy ul. Sławkowskiej nr. 10 i magistratu. Dr. Klein podkreśla wszędzie pietyzm, z jakim te zabytki zostały odnowione, przy tej sposobności piętnując niszczenie pięknej fasady kościoła O. O. Pijarów, której dekoracja odpada skutkiem braku wszelkiej konserwacji.

= Wystawę szkoły Przemysłu artystycznego omówił K. W. w trzech artykułach »Naprzodu« z dn. 12, 14 i 15 października b. r. W ogólnych zarysach sąd p. K. W. zgadza się z umieszczoną krytyką w Kronice poprzedniego zeszytu »Sztuk Pięknych«. Ta sama wystawa dała p. ml. assumpt do napisania w »Czasie« z 1 listopada b. r. artykułu p. t. Szkoła Przemysłu artystycznego wobec nowoczesnego malarstwa, w którym autor rozprawia się z nowoczesnem malarstwem w sposób bardzo łatwy ale mało poważny. Nie da się bowiem kubizmu, którego znaczenie może większe było nawet w dziedzinie przemysłu artystycznego niż w malarstwie sztalugowem, załatwić kilku dowcipami na ten temat.

Również nie da się utrzymać konkluzja, do której dochodzi autor, że dwie są tylko dla sztuki drogi: albo »solidny, mądry realizm« w malarstwie sztalugowem albo »poważna ornamentyka« w przemyśle artystycznym. Tego rodzaju przeciwstawienie się mogłoby tylko zaszkodzić nie tyle malarstwu sztalugowemu, ile raczej protegowanemu przez autora przemysłowi artystycznemu. W epokach bowiem, w których sztuka stawała się nawskroś realistyczną, zamierał równocześnie przemysł artystyczny. Sztuka wielka wyprzedzała zawsze przemysł artystyczny, który czerpał z niej swoje idee. Tę łączność da się stwierdzić zarówno w wieku XVI w wielkich, dekoracyjnie działających malowidłach Veronesa, tchnących renesansową równowagą form, jak i później w wieku XVII, XVIII i początku XIX. Z nastaniem dopiero realizmu połowy XIX wieku powstaje właśnie ta nędza sztuki dekoracyjnej i trzeba było dopiero kubizmu, aby rozpoczęło się rzeczywiste odrodzenie sztuki dekoracyjnej współczesnej. Kubiści bowiem, nie bez nieuzasadnienia nawracając do dyscypliny, raczej zadobrze wiedzieli, czego chcą (trudno się tu zgodzić z zacytowanem powiedzeniem Strzygowskiego, jakoby nie wiedzieli czego chcą) i dlatego tworząc metody i szablony, raczej przysłużyli się sztuce zdobniczej, która tych metod potrzebuje, a nie sztuce czystej, tworzącej na drodze instynktu a nie teorji. Problem malarstwa sztalugowego jest tak skomplikowany, że realizm jest tylko jedną cząstką i zacieśniać go do tego realizmu, to znaczy podciąć przedewszystkiem w danej epoce rozwój przemysłu artystycznego, który żyje sokami czerpanymi z wielkiej sztuki. Nie bowiem przemysł artystyczny ale wielkie prawdy, zdobywane w architekturze, rzeźbie i malarstwie, wywalczały zawsze sztuce całej nowe drogi i formę dla danej epoki.

= List Kasprowicza do Wł. Ślewińskiego, który służył w swoim czasie jako przedmowa do katalogu lwowskiej wystawy zbiorowej dzieł Ślewińskiego, przedrukował *Kurjer Poznański* w Nr. 460.

= Brat Mateusz Osiecki († 1741), dziś zupełnie nieznany i zapomniany architekt z czasów saskich, niewymieniony w »Słowniku Architektów Polskich« Stanisława Łozy z 1917—1918 r., posłużył X. dr. Likowskiemu jako temat bardzo ciekawego artykułu w *Kurjerze Poznańskim* z dnia 30 września b. r. Autor stwierdza, że wielka część kościołów, stawianych przez brata Mateusza Osieckiego, zachowała się do naszych czasów bez żadnych zmian późniejszych. Ułatwia to ogromnie rozpoczęcie badań nad charakterem jego dzieł w Wielkopolsce.

= Kazimierz Tyszkowski: *Informacyjna bibljografja historji polskiej na rok 1925*. Lwów—Warszawa—Kraków. Wydawnictwo Zakł. Narod. im. Ossolińskich. 1926, 8° str. 51. (Osobne odbicie z »Kwartalnika Historycznego«).

Niniejsza »Informacyjna bibljografja« (tak nazwana, gdyż nie rości sobie pretensji do zupełnego wyczerpania przedmiotu t. j. do wyliczenia wszelkich druków z tej dziedziny) może okazać się przydatną także dla każdego historyka sztuki, gdyż układ jej jest następujący: 1. Historja. Ogólne. Epoki. — Historja lokalna. 2. Nauki pomocnicze. (Chronologja. Dyplomatyka. Paleografja. Krytyka źródeł. Heraldyka — Genealogja. Numizmatyka. Bibljoteki i Archiwa. Bibljografja i księgoznawstwo. 3. Geografja i etnografja. 4. Historja sztuki i prehistorja. 5. Dzieje wojskowości. 6. Kościół. 7. Prawo i historja gospodarcza. 8. Oświata i kultura.

= M. Ruxerówna: *O późnohellenistycznych i wczesnośredniowiecznych kolczykach półksiężycowych w świetle zabytków krakowskich*. Poznań, 1926. (Odbitka z trzeciego tomu poznańskiego »Przeglądu Archeologicznego«).

= Bolesław Brężgo: *Muzea Witebskie*. Warszawa, 1926 (odbitka z *Ziemi*, Rok XI, nr. 15—16). Str. 31 z 3 rycinami.

W broszurze tej, dedykowanej Dr. M. Morelowskiemu, daje autor rzut oka na przeszłość i na stan obecny muzeów witebskich, oraz podkreśla udział Polaków w tworzeniu tych kulturalnych i naukowych placówek na Białorusi, o którym to poważnym dorobku rzeczywiście w Polsce nader mało wiadomo.

= *Publiczne Bibljoteki Lwowskie*, pod redakcją Ludwika Bernackiego, Lwów 1926. Zakł. Nar. im. Ossolińskich (str. 67 i XXIX rycin). Publikacja ta poświęcona międzynarodowemu zjazdowi bibljotekarzy i miłośników książki w Pradze, daje w krótkich rozdziałach zarys dziejów bibljotek lwowskich: zakładu narodowego im. Ossolińskich (Tyszkowski), muzeum im. XX. Lubomirskich (Gębarowicz), bibljoteki Pawlikowskich (Gębarowicz), bibljoteki uni-

wersytetu im. Jana Kazimierza (Jędrzejowska), bibljoteki Baworowskich (Kotula), bibljoteki Dzieduszyckich (des Loges), bibljoteki miejskiej (Badecki) i bibljoteki wojskowej (Kozłowski). Jak się okazuje z tej starannie wydanej zbiorowej pracy, która zaszczyt przynosi lwowskim bibljotekarzom, zawierają bibljoteki lwowskie ogółem druków: 1,220.000 tomów, 10.500 rękopisów, 2.750 dyplomów, 11.400 autografów, 3.000 map, 728 muzykaljów, 3.924 przedmiotów archeologicznych i pamiątkowych, 36.800 numizmatów, 1.800 obrazów i rzeźb, oraz 68.500 rycin i sztychów.

= *Sztuka i życie*, miesięcznika wydawanego w Warszawie przez »międzyzwiązkową Komisję kulturalno-artystyczną«, ukazał się zeszyt 5-ty (wrześniowy).

= *Architektura i Budownictwo*. Ukazał się zeszyt 8-my (październik) tego miesięcznika, wydawanego w Warszawie, a poświęconego zagadnieniom architektury i budownictwa.

= Oswald Siren: La sculpture chinoise du V-e du XIV-e siècle, 5 vol., 624 planches hors texte. G. van Oest, Paris-Bruxelles. — Cena 1.250 fr. i 20% dodatku.

= Van Dongen: *Femmes*. Suite de six lithographies en couleurs. Editions des Quatre Chemins. — Cena 1.000 fr.

= Maurice Magnien. Le Musée de Beauvais, 50 gravures. H. Laurens, Ed. — Cena 5 fr.

= *J. A. D. Ingres*. Recueil de 65 reproductions. Helieu et Sergent, Ed. — Cena: br. sous chemise 225 fr.; sous carton pleine toile 300 fr.

= Henri Waquet: Le Musée breton de Quimper, 43 illustrations. H. Laurens, Ed. — Cena 5 fr.

= Marius Vachon: *Le Louvre et les Touilleries*. J. Defrelle et M. Camus, 3 Av de la Bibliothèque, Lyon.

= Milda Bites-Palevitch: *Essai sur les tendances critiques de l'esthétique allemande contemporaine*. Paris, 1926, F. Alcan. — Cena 15 fr.

= Marthe Oulie: *Les animaux dans la peinture de la Crète Préhéllénique*. J. Alcan, Paris. — Cena 30 fr.

= André Derain: *Métamorphoses*. Suite de 12 lithographies originales. Editions des Quatre Chemins — Cena w subskrypcji 1.000 fr.

= Cte de Lapparent: *Sainte Barbe*, avec 36 gravures. Ed. H. Laurens. — Cena 5 fr.

## VARIA

= Sztuka i polityka. Na ten niezmiernie aktualny a przykry zarazem temat pomieścił garść uwag Dr. Mieczysław Skrudlik, historyk sztuki i krytyk artystyczny w Nr. 155 *Polaka-Katolika*. Czytamy tam m. i:

»Politykomanja zabagniła całe życie nasze, wtargnęła nawet do dziedziny twórczości i sztuki. Zagadnienia artystyczne traktowane są u nas w pierwszym rzędzie ze stanowiska partyjnego. Historja teatru Narodowego, teatru im. Bogusławskiego, wreszcie »Zachęty«, — stwierdzają to w sposób aż nadto przekonywujący. Bądźmy szczerzy: W dziedzinie sztuki stronnictwa t. zw. prawicowe i prasa tych ugrupowań zawiniły bardzo wiele, raz dlatego, że twórczości artystycznej i zagadnieniom sztuki (zwłaszcza plastycznej) poświęcały bardzo mało uwagi, powtóre z tego względu, iż swój stosunek do instytucyj i do organizacyj artystycznych regulowały wyłącznie w myśl interesów partyjnych, pomijając względy czysto artystyczne.

»W tych warunkach o krytyce niezależnej (pomijam tutaj oczywiście »Warszawiankę«) nie może być nawet mowy!

»Stosunek sfer kierujących »Zachętą« do prasy wymaga specjalnego oświetlenia. Pod tym względem kierownictwo »Zachęty« wykazało inicjatywę wprost niezrównaną, uwieńczoną rezultatami pełnymi.

»Uczciwa, rzetelna krytyka poczynań »Zachęty« w pewnych odłamach prasy warszawskiej stała się niemożliwością. Dla ilustracji przytoczę fakt z własnych doświadczeń:

»Przed rokiem »Zachęta« urządziła wystawę »Zimy polskiej«, wystawę wprost skandaliczną, która spotkała się z należytą oceną prasy. Piszący te słowa prowadził wówczas dział sztuk plastycznych w »Gazecie Porannej« i wystawę »Zimy polskiej« potraktował tak, jak na to zasługiwała. Kierownictwo »Zachęty« podjęło z tego powodu natychmiast interwencję »polityczną«. Autora recenzji zawezwano przed oblicze władz redakcyjnych, które z »ubolewaniem« zwróciły mu uwagę na fakt zupełnej jego jednomyślności z przedstawicielami krytyki prasy obozu lewicowego.

»Zgodność tę uznano za naruszenie »jednolitości« politycznej gazety, za wykroczenie przeciw wskazaniom »ideowym« pisma.

»Ponadto kierownictwo »Zachęty« przeprowadziło coś w rodzaju karnej ekspertyzy.

»Czynniki miarodajne« z Gazety pod przewodnictwem p. Brzezińskiego — zwiedziły wystawę, aby ad oculos przekonać się o zbrodni sprawozdawcy.

»Ekspertyza wypadła na niekorzyść autora recenzji, który niebawem uległ gwałtownej redukcji. Fakt ten, przypuszczam, dostatecznie jasno obrazuje stosunek »Zachęty« do krytyki i jej pojęcia o uczciwości sprawozdawcy.

»Momentem rozstrzygającym w tym wypadku była przynależność partyjna kierownictwa »Zachęty« i zainspirowane w pewnych kołach politycznych przekonanie o znaczeniu tej placówki jako »jedynego środka, skupiającego całą rdzennie polską twórczość malarską«. Zupełny brak zrozumienia i istotnego zainteresowania dla zagadnień artystycznych w kołach, którym kierownictwo »Zachęty« zasugestjonowało rzekomą »wspólność programową« zapewniło pełne powodzenie akcji »Zachęty«.

»Cel tej jedynej propagandy, którą »Zachęta« uprawiała z rozmachem był jasny: Chodziło o zamknięcie ust krytyce, o narzucenie przekonania, że występowanie przeciwko tej placówce jest zbrodnią przeciw kulturze rasowej, narodowej, przeciw programowi i ideologji obozu narodowego.«

Sprawa poruszona przez Dr. M. Skrudlika ma ogólniejsze, zasadnicze znaczenie. Nie można dopuścić do tego, żeby partyjny jad polityczny, który już tyle zła wyrządził polskiej kulturze, zarażał nawet nasze życie artystyczne. Do tematu tego powrócimy jeszcze w przyszłości.

= *Dzieje pomnika Szopena*. Pod tym tytułem znajdujemy interesującą historję pomnika warszawskiego, napisaną przez jego twórcę, Wacława Szymanowskiego, a zamieszczoną w październikowym numerze (Nr. 10) miesięcznika *Muzyka*, doskonale redagowanego przez p. Mateusza Glińskiego.

Przytaczamy dosłownie:

»Było to w 1903 roku. Po długich staraniach udało się słynnej śpiewaczce polskiej Adelajdzie Bolskiej, naówczas primadonnie Teatru Cesarskiego w Petersburgu, uzyskać od władz rosyjskich zezwolenie na wzniesienie w Warszawie pomnika Szopena. Dowiedziałem się o tej radosnej nowinie zupełnie przypadkowo. Wywarła ona na mnie wielkie wrażenie: niemal spontanicznie przyoblekło się ono w realne kształty projektu pomnika szopenowskiego w tej samej formie, w jakiej staje on dziś w stolicy polskiej.

Zwierzyłem się rodzinie oraz najbliższym przyjaciołom. Koncepcja moja, odbiegająca od znanych sza-

blonów, wydała się niewykonalną. Opinji moich przyjaciół jednak nie podzielałem. Zabrałem się więc do pracy z całym entuzjazmem.

Tymczasem powstał pod przewodnictwem hr. Szczawińskiego-Dinheima-Brochockiego (męża A. Bolskiej) Komitet budowy pomnika. Wiceprezes komitetu Maurycy ordynat Zamoyski, dowiedziawszy się o moim projekcie pomnika, przybył pewnego dnia wraz z hr. Szembekiem do pracowni mej w Boulogne-sur-Seine. Zapoznawszy się dokładnie z moim projektem, oświadczył ordynat Zamoyski, że uważa go za znakomity i zapewnił mnie w imieniu Komitetu, że projekt mój zostanie przyjęty i zrealizowany.

Nadeszły burzliwe lata rewolucji. Sprawa pomnika utkwiła na martwym punkcie. Wrócono do niej w roku 1909. Na skutek rozmaitych wpływów postanowił Komitet, wbrew przyrzeczeniu, zrezygnować z zamiaru przyjęcia mego projektu i, nie zawiadamiając mnie o swej decyzji, ogłosił konkurs na projekt pomnika. Jury konkursu tego składało się z rzeczoznawców polskich (Kotarbiński, Wawrzeniecki, Jaroszyński) i zagranicznych, na początku zaproszeni zostali: Rodin, Barthélemy i Ferrari. Zamiast Rodin'a wyznaczony został następnie Al. Charpentier, który niebawem umarł i zastąpiony został przez Bourdelle'a. Obok rzeczoznawców zasiadać mieli w jury członkowie komitetu, a więc prezes Zamoyski (poprzedni prezes Brochocki zmarł w międzyczasie), wiceprezes Dobrzycki, arch. Tołwiński, arch. Dziekoński i inni.

W owym czasie mieszkałem w Krakowie. Zacząłem właśnie wielki model pomnika Szopena w drzewie lipowem (model ten obecnie znajduje się w muzeum wielkopolskiem). O konkursie nie myślałem wcale, dopiero list prezesa Dobrzyckiego, w którym zapraszał mię usilnie do nadesłania projektu na konkurs, zmienił moje zamiary.

Nadesłałem swój projekt, bez żadnej jednak nadziei na wynik pomyślny, gdyż wydawało mi się, że jego oryginalna forma stanie się nieprzezwyciężoną przeszkodą. Stało się jednak inaczej. Uzyskał on jednomyślnie nagrodę konkursową i wywarł w członkach jury istny entuzjazm, którego świadectwo dały wypowiedziane mi przez nich opinje, opinje te były tembardziej cenne, że nadesłano na konkurs anonimowo aż 70 projektów.

Jednym z warunków konkursu było natychmiastowe wykonanie pomnika. Jednakże komitet zwlekał dość długo z powodu rzekomo złych czasów, kiedy zaś wysłał odnośne podanie do władz rosyjskich o zezwolenie na zrealizowanie mego projektu, podanie to, niepoparte stawiennictwem osobistem, zostało odrzucone. Taki sam los spotkał kilka następnych podań, wysyłanych przez komitet. W tym stanie rzeczy uznałem za niezbędne udać się osobiście do Petersburga. Uzyskałem poparcie księżnej Marji Pawłówny i posła Żukowskiego i wreszcie otrzymałem od Cara upragniony podpis, zezwalający na wystawienie mego pomnika.

Było to w r. 1912. Po powrocie mym do kraju komitet zawarł ze mną kontrakt (bardzo dla mnie niekorzystny), a po ośmiu miesiącach, kiedy projekt mój został całkowicie wykończony, delegaci komitetu, ord. Zamoyski i p. Wawrzeniecki, przybyli do Krakowa i przyjęli ten projekt. Dłuższe kontrowersje na tle artystycznem wywołały różne szczegóły techniczne. Wreszcie po dwóch latach, w r. 1914, połowa modelu została załadowana i wysłana do Paryża, do specjalnej, wskazanej przezemnie odlewni.

W kilka dni później wybuchła wojna. Aż do r. 1918 sprawa pomnika szopenowskiego była zupełnie zahamowana wypadkami wojennemi. W r. 1918 otrzymałem wreszcie odpowiedź na nieustanne i rozpaczliwe próby uzyskania wiadomości o losie modelu. Kierownik odlewni paryskiej powiadamiał mię, że wagon, zawierający część modelu, przybył w dniu mobilizacji, podczas rozruchów, lecz cudem zupełnie ocalał. Zwróciłem się do ord. Zamoyskiego z prośbą o wznowienie akcji. W odpowiedzi ord. Zamoyski zrezygnował jednak z godności prezesa, którą trudno mu było, jak pisał, połączyć ze stanowiskiem posła polskiego w Paryżu.

Wówczas zdecydowałem się na krok ostateczny. Zlikwidowałem swe sprawy, sprzedałem pracownię i rozpocząłem sam agitację w kołach artystycznych zagranicą. Ferrari i Bourdelle ogłosili apel do opinji polskiej, sprawa coraz większe zataczać zaczęła kręgi.

Dopiero jednak w r. 1923 weszła akcja na tory pomyślniejsze. Ujął ją w swe energiczne ręce premjer Ponikowski, który objął prezesurę wznowionego Komitetu budowy pomnika Szopena. Po półtorarocznych zabiegach znaleźliśmy oddźwięk dla poczynań naszych w Sejmie i w Rządzie polskim. Od tego czasu praca nad realizacją pomnika posuwała się systematycznie naprzód, aż wreszcie dążenia nasze zostały ziszczone i w stolicy polskiej stanął pomnik nieśmiertelnego Mistrza.

Jako jego twórca, czuję się w obowiązku do złożenia wyrazów głębokiej wdzięczności wszystkim tym, którzy czynem i słowem dopomogli mi w osiągnięciu jednego z celów ostatnich dwudziestu lat mego życia, przedewszystkiem zaś marszałkom Maciejowi Ratajowi i Wojciechowi Trąmpczyńskiemu, premjerom Władysławowi Grabskiemu i Kazimierzowi Bartlowi, ministrowi Czesławowi Klarnerowi, posłom Diamandowi, Barlickiemu i Rymarowi, dyrektorowi Antoniemu Wieniawskiemu i redaktorowi Janowi Czempińskiemu za wytrwałe poparcie.

Dodać muszę, że z pomiędzy muzyków mistrz J. Śliwiński i mistrz A. Michałowski świetnymi talentami swymi czynnie poparli sprawę realizacji budowy pomnika Szopena.

## PO ZAMKNIĘCIU NUMERU

= Konkurs na pomnik Mickiewicza w Wilnie został rozstrzygnięty dnia 14-go listopada b. r. Pierwszą nagrodę w kwocie 10.000 zł. otrzymał Stanisław Szokalski, drugą w kwocie 8.000 zł. Rafał Jachimowicz, trzecią w kwocie 6.000 zł. Mieczysław Lubelski. Dokładne sprawozdanie z tego konkursu podamy w następnym zeszycie *Sztuk Pięknych*.

= Pomnik Szopena w Warszawie został odsłonięty 14-go listopada. Dzieło to Wacława Szymanowskiego, owoc kilkunastoletniej jego pracy i zabiegów, wywołuje wręcz przeciwne sobie opinje. Stanowisko *Sztuk Pięknych* w tej sprawie wyjaśni nasz sprawozdawca w najbliższym numerze *Sztuk Pięknych*.

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

STEFAN FILIPKIEWICZ

DĘBOWY LAS (ol., 1925)

STEFAN FILIPKIEWICZ RÓŻE (ol.)

# STEFAN FILIPKIEWICZ

## I

Wystawa zbiorowa Stefana Filipkiewicza, urządzona w listopadzie przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, dała dobrą sposobność do obszerniejszej charakterystyki tego artysty, który wśród pejzażystów polskich, nie tylko obecnej generacji, należy niewątpliwie do najwybitniejszych.

Obejmując około 80 prac z lat 1917—1926, a złożona z olejnych i akwarelowych krajobrazów, kwiatów i martwych natur, wystawa lwowska przedstawiała wcale wyczerpujący obraz ewolucji talentu Filipkiewicza w ostatniem dziesięcioleciu.

Pozwalała przedewszystkiem stwierdzić, że malarz ten, obdarzony w wysokim stopniu tą zaletą nowoczesnego pejzażysty, jaką jest zdolność widzenia i kształtowania formy przez barwę, kolorysta pierwszorzędny, który z nadczułością, niedostępną dla przeciętnego oka, chwyta i harmonizuje wszystkie drgnienia i odcienie światła i barwy, pozostał tym samym świetnym i niezłomnym impresjonistą, — mówiąc ściśle, postimpresjonistą — jakim wyszedł ze szkoły Stanisławskiego.

Jan Stanisławski bowiem był ojcem duchowym sztuki Filipkiewicza, jak jest wogóle *magnus parens* całego nowożytnego pejzażu polskiego, któremu patronuje swą wysoką i subtelną twórczością i przenika go aż po granice najnowszych prób z lat ostatnich, usiłujących drogą

STEFAN FILIPKIEWICZ TATRY (ol.)

odmiennych poszukiwań, przedewszystkiem konstrukcyjnych, ustosunkować się do impresjonizmu opozycyjnie.

Miał oczywiście pejzaż polski i przed Stanisławskim swych licznych przedstawicieli. Od końca XVIII wieku, od zdolnego malarza widoków architektonicznych, Zygmunta Vogla, aż do r. 1897, w którym Stanisławski osiedlił się na stałe w Krakowie, naliczyć można co najmniej pół setki pejzażystów, wśród których są tak wybitni, jak z dawniejszych bezpośredni uczniowie Paryża, Józef Szermętowski i Wojciech Gerson, a dalej Zygmunt Sidorowicz, Henryk Grabiński, Władysław Malecki, Feliks Brzozowski, Roman Kochanowski, którzy zdobycze szkoły barbizońskiej przeważnie *via* Monachjum do Polski wnosili, z tych zaś, którzy bezpośrednio przed Stanisławskim lub współcześnie z nim nową sztukę polską tworzyli, pierwsi pionierzy czystego monetowskiego impresjonizmu Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz, a oprócz nich pierwszorzędny luminista Aleksander Gierymski, poeta polskiej przyrody Józef Chełmoński, zaciekły naturalista Stanisław Witkiewicz, pełen sentymentu czciciel rzeczywistości Stanisław Masłowski, wreszcie tacy mistrze pendzla jak Leon Wyczółkowski, Józef Mehoffer i Apolonjusz Kędzierski. Byli i są wśród nich tacy, których wysokość talentów i znaczenie walorów ich sztuki stawia na jednym z Stanisławskim poziomie, ale żaden nie może się z nim mierzyć zakresem swych wpływów, żaden nie stworzył swej szkoły. Tłumaczy to się tem, że był on nie tylko wielkim artystą, ale także apostołem sztuki, żarliwym jej propagatorem, orga-

nizatorem i nauczycielem. Charakterystyczny w tej mierze jest fakt, że po śmierci mistrza w r. 1907 pamięć jego uczczono wystawą prac jego uczniów. Wśród licznego grona jego uczniów, z których najzdolniejszymi byli Szczygliński, Uziembło, Neumann, Straszkiewicz, Podgórski, Szygiel, Procajłowicz, Gałek, Ziomek, Stanisław Czajkowski, Kamocki i St. Filipkiewicz, ci trzej ostatni zajęli w malarstwie pejzażowem najwybitniejsze stanowiska.

Rzecz jasna, że jeśli się mówi o pochodzeniu ich sztuki od Stanisławskiego, to ma się na myśli tylko związek genetyczny, punkt wyjścia, pewną silną pobudkę do dalszej wędrówki za własnemi zdobyczami artystycznemi. Bo zarówno Filipkiewicz jak i inni, bardziej twórczym talentem obdarzeni uczniowie Stanisławskiego, mają swoją własną indywidualność, przyczem — rzecz charakterystyczna — prace ich wykazują o wiele więcej podobieństw wzajemnie pomiędzy sobą, niż w stosunku do dzieł mistrza.

Jeśli co łączy Filipkiewicza z Stanisławskim, to dwie przedewszystkiem cechy. Najpierw żywość, intensywność i soczystość barw, oraz umiejętność harmonijnej ich orkiestracji. Powtóre zdolność do wlewania pełnego strumienia pulsującego życia w partje nieba. Stanisławski pierwszy w pejzażu polskim ukazał potęgę nastroju i bogactwo motywów malarskich, tkwiących w obłokach i chmurach. Często chmury są głównym przedmiotem jego obrazów, w których ziemia spada do znaczenia czynnika drugorzędnego. W porównaniu z niebami Stanisławskiego nieba w pejzażach Chełmońskiego, Wyspiańskiego, a nawet Fałata robią wrażenie czegoś nieistotnego, obojętnego, czegoś, co nie wychodzi poza rolę tła, mającego uwydatnić kolorystyczne elementy ziemskiego horyzontu krajobrazowego. Jako malarz chmur Stanisławski przypomniał naszym czasom świetne w tym zakresie zdobycze wielkich pejzażystów holenderskich Jana van Goijen i Rembrandta. Filipkiewicz (a także Kamocki) skorzystał w całej roz-

STEFAN FILIPKIEWICZ PIWONJE (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ DESZCZ (akwarela)

ciągłości z tej nauki mistrza. Jego nieba kipią z reguły życiem ruchliwem i zmiennem. Lecz i tu odrazu występują różnice. Stanisławskiemu, gdy malował chmury i obłoki, nie szło bynajmniej o naturalistyczną iluzję. Przeciwnie, tym zwiewnym i kapryśnym, prawie zdematerjalizowanym tworom przyrody, nadawał kształty ogromnie plastyczne, ciężkie, prawie dotykalne. Służyły mu one do kolorystycznej budowy obrazu, a ponadto zamykał w nich ogrom siły ekspresyjnej. Odmiennie u Filipkiewicza i młodszej generacji naszych pejzażystów. W przedstawianiu nieba i chmur na pierwszy plan wybija się u nich obserwacja i wierność naturalistyczna.

Dalsze różnice są jeszcze bardziej zasadnicze. Jak już trafnie zauważyła krytyka artystyczna (Husarski, Sterling), Stanisławski nie ograniczał się tylko do działania samym kolorem, a jego artystyczna transpozycja natury nie poprzestaje jedynie na dowolności w zestrajaniu elementów barwnych celem osiągnięcia zamierzonego, pełnowartościowego akordu kolorystycznego. Tak samo nagina on do swych zamiarów dekoracyjnych kształty, przekształcając je i stylizując, w czem jest nieodrodnym synem swej epoki, która, czy to w postaci symbolizmu, czy też syntetyzmu, już za jego czasów przeciwstawiła się energicznie naturalistycznej ortodoksyjności impresjonizmu. Tymczasem Filipkiewicz swojej swobody malarskiej nie posuwa poza kompozycję barwną. W obrębie formy trzyma się daleko wierniej pierwowzoru danego przez przyrodę.

Subjektywizm z jednej, objektywizm z drugiej strony — to jest także ważna różnica po-

między Stanisławskim a Filipkiewiczem. Krajobrazy pierwszego mają niesłychanie rozwinięte indywidualne życie psychiczne, bije z nich ogromnie suggestywna potęga nastroju. I to nie tylko lirycznego. Jego obrazy są nie tylko najcudniejszymi, pełnymi rzewnej serdeczności sonetami, jakie kiedykolwiek w malarstwie pendzlem wyśpiewano. Nieraz wyłania się z nich siła i głęboki tragizm.

Postawa Filipkiewicza wobec natury jest objektywna. Podkreśla tylko wartości emocjonalne zawarte w temacie, lecz swych osobistych nastrojów w przyrodę nie wkłada.

Wreszcie zadzierżysta i zamaszysta, impulsywna faktura Stanisławskiego, tembardziej uderzająca, że w małych stosowana obrazkach, różni się bardzo od szerokiego wprawdzie, ale spokojnego i umiarkowanego, ku wytworności grawitującego sposobu kładzenia pendzla u Filipkiewicza.

Jest zatem Filipkiewicz w pełni sam sobą, choć pewne nici genetycznego związku łączą go z sztuką starszego mistrza.

## II

Krajobrazy jego spełniają doskonale dwa naczelne zadania, którym służy pejzaż jako utwór malarski. Przedewszystkiem niezależnie od tematu, od przedstawionego wycinka natury, sam zespół barw, odpowiednie ich zharmonizowanie i stonowanie, wyzyskanie wartości samego koloru i wygranie całej gamy jego walorów, stwarza całość, która przez same swoje zmysłowe oddziaływanie na siatkówkę oka wywołuje intensywne wrażenie estetyczne. Czynnik fizjologiczny w łączności z elementem asocjacyjnym daje, jako wynik, pewne nastroje uczu-

STEFAN FILIPKIEWICZ — POTOK W ZIMIE (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ WIOSNA NA PODHALU (ol.)

ciowe, majorowe lub minorowe, wzmagające energję życiową lub ją zciszające, zależnie od jakości zespołów barwnych. W tem bezpośredniem, do muzycznego bardzo zbliżonem, działaniu na widza za pomocą barwy, pejzażysta jest znacznie swobodniejszy, niż malarz portretów lub scen figuralnych. Krajobraz stawia znacznie mniejsze wymagania w kierunku precyzji rysunkowej, odstępstwa od rzeczywistości, nawet w malarstwie naturalistycznem, uchodzą niespostrzeżenie. Artysta może o wiele bardziej dowolnie, niż tam, przekomponowywać naturę i także kolorystycznie naginać ją do swoich celów. Jeszcze w wyższym stopniu, niż w pejzażu, jest to możliwe przy malowaniu kwiatów i martwych natur, bo tu artysta ma nieograniczoną swobodę nie tylko przetwarzania natury, ale także od niego wyłącznie zależy, jakim jej elementom każe »pozować« do swego obrazu.

Obok tego bezpośredniego, spełnia pejzaż drugie jeszcze, pośrednie, z tematem już związane zadanie. Malarz krajobrazów — to jest ten człowiek, który lepiej, bystrzej, przenikliwiej, niż przeciętni ludzie, patrzy na naturę, wobec którego piękno natury, dla innych utajone, odkrywa swe czaru pełne tajemnice. To jest zatem artysta, który uczy patrzyć na naturę. I w tym sensie przestaje być paradoksem powiedzenie Wilde'a, że nie sztuka naśladuje naturę, ale odwrotnie natura naśladuje sztukę. Pod pędzlem zdolnego pejzażysty obłoki i chmury, góry i lasy, pola i rzeki, nabierają tej mocy życiowej, która, stwarzając iluzję rzeczywistości, a często rzeczywistość podniesioną do potęgi, przynosi z sobą reprodukcję tych nastrojów uczuciowych, które przeżywaliśmy w podobnych okolicach i podobnych momentach. W jednym i drugim kiernnku pejzaże Filipkiewicza czynią zadość najbardziej nawet wygórowanym wymaganiom estetycznym.

III

Wystawa lwowska Filipkiewicza obejmowała — jak wspomniałem — tylko ostatni dziesięcioletni okres jego twórczości, która ma za sobą już przeszłość więcej, niż dwudziestopięcioletnią. Pierwsza bowiem wystawa prac artysty, złożona z 21 krajobrazów, odbyła się w krakowskiem Towarzystwie Przyj. Sztuk Pięknych jeszcze w r. 1899. Były to jednak wówczas prace napół dyletanckie, bo Filipkiewicz dopiero w r. 1901 rozpoczął gruntowne studja w Akademji, ucząc się rysunku u Cynka i Mehoffera, a malarstwa u Stanisławskiego i Wyczółkowskiego.

Nie było zatem na wystawie lwowskiej, której najdawniejszy obraz nosił datę 1917, tych słynnych śniegów Filipkiewicza, któremi młody malarz zainaugurował w r. 1903 swoją właściwą, bogatą w sukcesy karjerę, owych głośnych »Odwilży«, »Zim«, »Pierwszych śniegów« »Bajek zimowych«, »Strumieni górskich w czasie odwilży« i t. d., obrazów, których urok polegał głównie na świetnem malowaniu śniegów z ich ornamentacyjną kapryśnością kształtów, z ich wilgocią i puszystością, z ich wreszcie cieniami niebieskiemi i fioletowemi. Były to jakgdyby malarskie poematy Stanisławskiego, na które padł czar śniegów Fałata.

Na wystawie lwowskiej śniegi Filipkiewicza znalazły swe miejsce tylko w małych rozmiarów akwarelach. Także wiosna rozkwitała kwieciem jabłoni i wiśni tylko w dwu małych obrazkach. Lato, zatopione w pełni blasków słonecznych i jesień z swą przebogatą orkiestracją

STEFAN FILIPKIEWICZ — MOTYW Z RADZISZOWA (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ WIDOK NA TATRY Z BACHLEDZKIEGO WIERCHU (ol.)

tonów — oto są harmonje kolorystyczne, ku którym wyobraźnia artysty zwracała się w ostatnich czasach z szczególnem zamiłowaniem.

Widz spostrzegał to jednak dopiero po bliższem przestudjowaniu wystawy. Pierwsze bowiem wrażenie, jakie mu ona dawała, to była właśnie wyłączność owego, poprzednio wspomnianego czynnika bezpośredniego. Odczuwało się wprost fizyczną, zmysłową rozkosz na widok tych barw mocnych, czystych, jasnych i soczystych, zawsze wytwornych i nigdy w jaskrawą pstrokaciznę nie wpadających, albo dyskretnie zmatowanych i zciszonych, wyzwalających nastroje takie, jakie budzi woń, barwa i aksamitna, chłodna miękkość herbacianych róż.

W pejzażu Filipkiewicza przeważają dalekie powietrzne przestrzenie z opanowaną znakomicie perspektywą powietrza i oświetlenia.

Rozległe horyzonty dają widoki górskie. To też Filipkiewicz jest przedewszystkiem malarzem gór i krajobrazu podgórskiego. Oto Szaflary, na pierwszym planie łan kapusty o dziwacznie powyginanych liściach, dalej pola niezmierzone o tonach różowawych i szaro-niebieskich, nad tem wszystkiem szaro-skłębione chmury, które w pewnem miejscu przebija szeroki snop promieni słonecznych. Podobne walory kolorystyczne, przy niebie mniej chmurnem, daje widok Tatr z Bachledzkiego Wierchu, z motywami zwiewnych mgieł na szczytach i spie-

nionych potoków w dole. Gdzieindziej dalekie pola jesienne przeświecają w łagodnem słońcu tonami różowo-niebieskimi, ukazując miejscami kontrastowe plamy jasno-żółte i ciemno-fioletowe. Z żółto-różowo-szafirowej harmonji wieczornych tonów wyłania się w oddali Murań szaro-niebieski. Poprzez jesiony w Olczy wzrok płynie w dal bez końca. Innym razem ciemno-szafirowe drzewa na pierwszym planie rozstępują się, by poprowadzić oko ku szaro-niebieskawym sylwetom gór. Tam znów cały pejzaż górski ściemniał, skłębiły się chmury na niebie, głębokie tony niebieskie wzięły przewagę: za chwilę rozpęta się górska burza. Na innym obrazie burza już przeszła: Tatry stoją w kamiennem przerażeniu i wypoczywają teraz po orgji żywiołów w poważnej, uroczystej harmonji soczystego granatu i zgaszonej szarości.

Czasem rzeka bierze na siebie rolę czynnika prowadzącego oko w głąb: płynie w dal szara, senna i smutna, albo ożywia się gorącym tonem piaszczystych brzegów, albo ukazuje powykręcane sylwety dębów nad zygzakiem swej wody, albo w dzień wietrzny tuli się do ściemnionych gałęzi rozwichrzonych drzew.

Rzadsze są motywy przyrody widzianej z bliska, jak różowe chaty wsi w lecie, tonące w harmonji tonów szaro-niebieskich z kontrastami zielonych plam, jak kwiaty polne, ukazane na tle ciemnych, wiatrem poruszanych drzew, jak gorąca plama czerwonego dachu kościoła w Radziszowie, świecąca poprzez ciemną zieleń drzew.

Filipkiewicz — jak już to podniosłem — jest wierny impresjonistycznej wizji świata. W jasności i powietrzności impresjonizmu najchętniej się wypowiada. Lecz są też pewne modyfikacje, zwłaszcza w obrazach z ostatniego roku: pojawiają się tonacje ciemniejsze, w których drzewa stają się srebrno-szare, a całość przybiera odmienne, nieco smutne, ale ogromnie dyskretne i wykwintne barwy uczuciowe. Tu są pewne nowe stylizacje kolorystyczne, które zawierają dalsze możliwości rozwojowe.

STEFAN FILIPKIEWICZ JABŁKA (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ — DROGA W RADZISZOWIE (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ — MOTYW Z RADZISZOWA (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ CHATY (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ WIDOK Z OLCZY (ol.)

STEFAN FILIPKIEWICZ RÓŻE (ol.)

W śniegach, pojawiających się u Filipkiewicza w ostatnich czasach tylko w akwarelach, zdumiewa wirtuozostwo opanowania plamy barwnej, jakby od niechcenia rzucanej i doskonałe zużytkowanie białej płaszczyzny papieru dla uzyskania śnieżystych efektów.

Kwiaty i martwe natury — to znów odrębny świat, cichy, a pełen tajemnej wymowy, w którym z całą swobodą wyżywa się kolorystyczna radość Filipkiewicza. Martwe natury obejmują prawie wyłącznie motywy świata roślinnego i przedmiotów nieorganicznych. Z zakresu zoologji był na wystawie jeden tylko obraz z pstrągami, doskonałymi zresztą w rysunku

STEFAN FILIPKIEWICZ NIEBIESKI FLAKON (ol.)

i kolorze. Z zamiłowaniem powraca Filipkiewicz do klasycznie impresjonistycznego motywu kwiatów i owoców, ułożonych na przykrytym białym obrusem stoliku, stojącym na oszklonej werandzie. Problem zestrojenia barw, zanurzonych w refleksach słońca i odtworzenie migotliwej gry różnokolorowych cieni, problem trudny, a malarsko bardzo nęcący, znajduje tu zawsze świetne, a za każdym razem inne rozwiązanie.

W tych kwiatach i martwych naturach jest wygrana cała gama nastrojów uczuciowych: jedne są gorące, radosne i wyzywające, inne zgaszone i melancholijne, inne jeszcze toną w zamyśleniu i rozmarzeniu zmierzchowych godzin.

Filipkiewicz nie narzuca jednak nigdy przemocą swoich nastrojów subjektywnych. W dziełach jego niema przewagi liryzmu. Cechuje go duży objektywizm wobec rzeczywistości. Nastrój wyłania tylko o tyle, o ile tkwi on już potencjonalnie w obranym przedmiocie. I w tem także przejawia się subtelna wytworność, która jest naczelną cechą jasnej, zrównoważonej, naogół pogodnej, a ogromnie przytem czułej i wrażliwej psychiki artysty.

Dowodem znów artystycznej rozwagi Filipkiewicza jest to, że zdając sobie sprawę z granic swych możliwości malarskich, poprzestaje na tradycjach impresjonistycznych i trzyma się zdala od nowych tendencyj w malarstwie pejzażowem, które, wywodząc się głównie od Cézanne'a, a trochę od kubistów, podkreślają w obrazie geometryczność i bryłowatość form, oraz dowolną, syntetyczną budowę kolorystyczną, niekrępującą się zbytnio wzorami natury.

Lwów, w listopadzie 1926.

WŁADYSŁAW KOZICKI

# KONKURS NA PROJEKT POMNIKA ADAMA MICKIEWICZA W WILNIE

## PROTOKÓŁ CZYNNOŚCI SĄDU KONKURSOWEGO

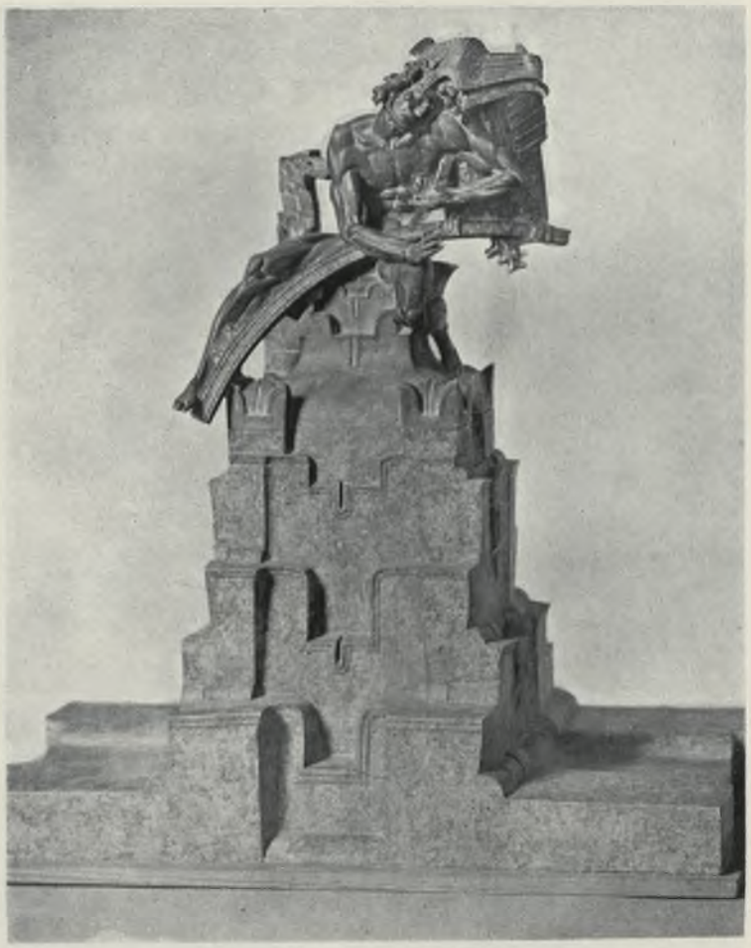
Sąd Konkursowy, zaproszony przez Komitet Główny budowy pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie do rozpatrzenia i oceny projektów konkursowych na pomnik zgodnie z warunkami ogłoszonego w 1925 r. konkursu, zebrał się w Wilnie w dniu 10 listopada 1926 r. w składzie następującym:

JWPan: Gen. Lucjan Żeligowski, przewodniczący Komitetu Głównego; Wojewoda Władysław Raczkiewicz, zastępca przew. Kom. Gł.; Prezydent Witold Bańkowski, delegat Kom. Gł.; Prof. Ferdynand Ruszczyc, delegat Kom. Gł.; Prof. Jerzy Remer, delegat Kom. Gł.; Prof. Dr. Henryk Kunzek, delegat Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie; Prof. Józef Gałęzowski, delegat Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie; Prof. Dr. Tadeusz Obmiński, delegat Wydziału Architekt. Polit. lwow.; Prof. Dr. Oskar Sosnowski, delegat Wydziału Architekt. Polit. warszaw.; Prof. Józef Czajkowski, delegat Szkoły Sztuk Piękn. w Warszawie; Prof. Juljusz Kłos, delegat Wydziału Sztuk Piękn. U. S. B. w Wilnie; Artur Górski, literat z Poznania.

Na wstępie Sąd zorganizował się, wybierając na przewodniczącego prof. dr. Henryka Kunzeka, na sekretarza zaś prof. Juljusza Kłosa.

Następnie Sąd stwierdził, że na konkurs nadesłano 67 (sześćdziesiąt siedm) projektów, oznaczonych niżej podanemi godłami, a przez sąd opatrzonemi liczbami porządkowemi:

| Nr. | Godło: | Nr. | Godło: | Nr. | Godło: |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | »Półksiężyc« | 12. | »Scyt« | 23. | »Drogosław« |
| 2. | »Topór« | 13. | »Timur« | 24. | »Arka przymierza« |
| 3. | »Aquila« | 14. | »Plac« | 25. | »Snuć miłość« |
| 4. | »Dal« | 15. | »Niezdara« | 26. | »Gniazdo filaretów« |
| 5. | »Zenit« | 16. | »Trawka« | 27. | »Katowice« |
| 6. | »Cela Konrada« | 17. | »Blok« | 28. | »Oda do młodości« |
| 7. | »Zdrowe Ziarno« | 18. | »Żubr« | 29. | »F« |
| 8. | »Dalej z posad« | 19. | »Improwizacja I.« | 30. | »Hanka« |
| 9. | »Gustaw-Konrad« | 20. | »Dziuńka« | 31. | »Improwizacja II.« |
| 10. | »Kamień« | 21. | »Taras« | 32. | »Kochajmy Ojczyznę« |
| 11. | »Wędrowiec« | 22. | »Filareta« | 33. | »Zdrój« |

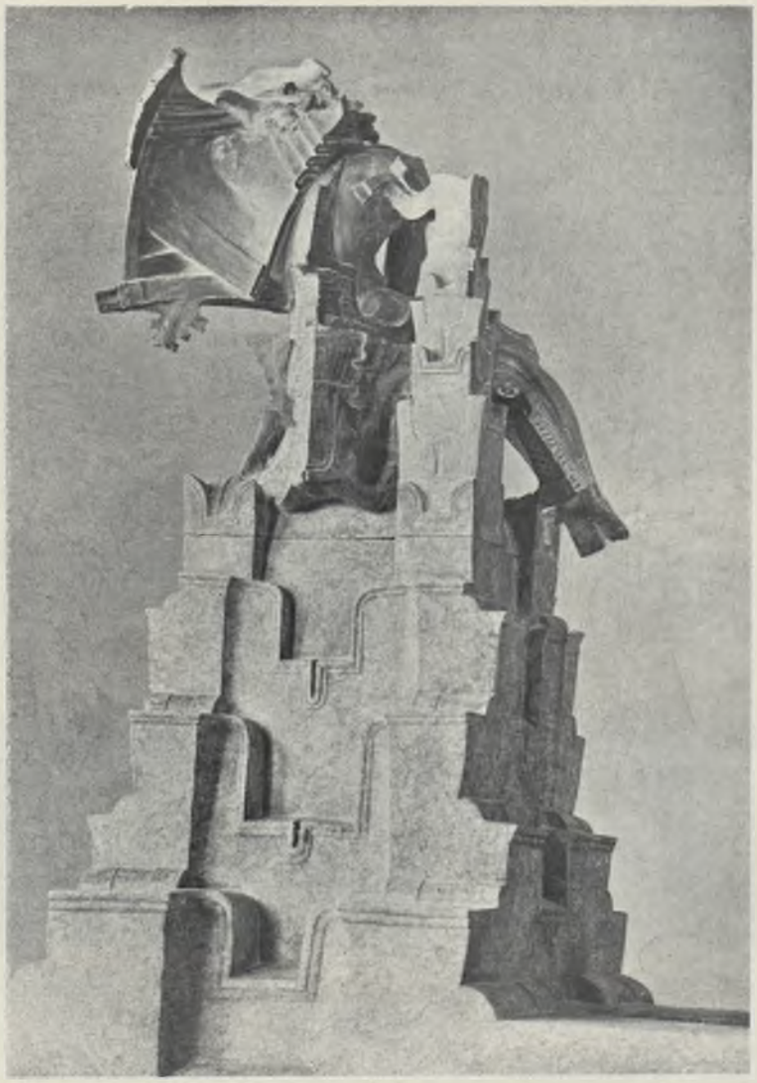


ST. SZUKALSKI — Projekt pomnika A. Mickiewicza w Wilnie (Widok z przodu) (nagroda I)

| Nr. | Godło: | Nr. | Godło: | Nr. | Godło: |
|---|---|---|---|---|---|
| 34. | »Rytm« | 46. | »Dziady« | 58. | »Granit o barwie ciała« |
| 35. | »Myśl« | 47. | »Poziomka« | 59. | »Granit« |
| 36. | »Zorza« | 48. | »Odrodzenie« | 60. | »Trójkąt« |
| 37. | »Koło« | 49. | »Z« | 61. | »Biały kruk« |
| 38. | »Tęcza« | 50. | »Kościesza« | 62. | »Panno co w Ostrej świecisz bramie« |
| 39. | »Siła« | 51. | »Silesia« | 63. | »Młodości podaj mi skrzydła« |
| 40. | »Praca« | 52. | »Improwizacja IV« | 64. | »Wygnaniec« |
| 41. | »Białe skrzydła« | 53. | »Pielgrzym« | 65. | »Jedność« |
| 42. | »Zmierzch i świt« | 54. | »T. C.« | 66. | »Figura« |
| 43. | »Saturn« | 55. | »Witold« | 67. | »Tęsknota« |
| 44. | »Grażyna« | 56. | »Improwizacja III.« | | |
| 45. | »Prometeusz« | 57. | »Światowid« | | |

Nadto nadesłany został projekt (godło »Łada«) tylko w reprodukcji fotograficznej, bez modelu plastycznego całości, wobec czego, jako nie odpowiadający warunkom konkursu, został nie uwzględniony.

Po odczytaniu warunków konkursu przystąpiono do szczegółowych oględzin projektów konkursowych, wystawionych w b. ujeżdżalni wojskowej przy placu Orzeszkowej.



ST. SZUKALSKI Projekt pomnika A. Mickiewicza w Wilnie (Widok z tyłu) (nagroda I)

W pierwszem obejściu odrzucono projekty, oznaczone liczbami porządkowemi: 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 20, 23, 24, 26, 32, 35, 40, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 66, 67 (razem 32 proj.).

Projekty te nie dorastają do poziomu, jakiego należałoby oczekiwać od tak wielkiego zadania, bądź to z powodu rażącego dyletantyzmu, niedojrzałości koncepcji i wykonania, bądź też pobieżności, nie odpowiadającej powadze i wysokości tematu.

Przy następnem głosowaniu odrzucono projekty następujące: 3, 8, 16, 18, 21, 27, 29, 30, 34, 36, 39, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 58, 64, 65 (razem projektów 20).

Jakkolwiek projekty te wykazywały większą sprawność techniczną i opanowanie całości, czy też pewne zalety w szczegółach, i choć niektóre z nich posiadały pewne wartości artystyczne, nie mogły być uwzględnione, z powodu, że część ich nie wychodziła poza granice przeciętnej poprawnej banalności, operującej tak w pomyśle jak i w rozwiązaniu zdawna utartymi i zużytymi szablonami. Co do reszty wymienionych projektów podkreślić należy, że jakkolwiek powyższe zarzuty stosują się do nich w mniejszej mierze, to przecież brak w nich, podobnie jak w poprzednich, dostatecznego zorjentowania architektonicznego. Dało się naogół

ST. SZUKALSKI

Figura A. Mickiewicza z projektu na pomnik jego w Wilnie
(nagroda I)

zauważyć, przy reasumpcji całości wrażenia, odniesionego z plonu konkursu, brak ogólny dostatecznego wniknięcia, a także wyczucia strony architektonicznej zadań pomnikowych.

Przy następnem obejściu do grupy poprzedniej zaliczono projekty oznaczone liczbą: 4, 13, 19, 75 ‹razem 4 projekty›.

Pozostałe ‹11› projekty poddano szczegółowemu rozpatrzeniu ze względu na cechujące je poważniejsze wartości.

Nr. 2 godło »Topór« przewyższa uderzająco wszystkie nadesłane projekty pod każdym względem. Ujmuje najgłębiej w wysoce artystycznem, plastycznem ujęciu z siłą i potęgą wyrazu istotę indywidualności i twórczości Mickiewicza, wnosi świeżość myśli i inwencji plastycznej i uderza wybitną rytmiką oryginalnej architektury. Ponadto wyróżnia się wśród nadesłanych projektów precyzją wykonania na wysokim poziomie kultury artystycznej aż do najdrobniejszych szczegółów. Pewna egzotyczność formy, leżąca w intencjach artystycznych dzieła, nie powinna w tym wypadku być przeszkodą w realizacji projektu, wobec wymienionych niezwykłych wartości dzieła.

RAFAŁ JACHIMOWICZ — Projekt na pomnik A. Mickiewicza w Wilnie (nagroda I)

Nr. 9 godło »Gustaw-Konrad«. Całość organicznie związana dobrze, energiczny ruch figury nie jest przekonywującym wyrazem ideowego podłoża zadania, co wywołuje raczej wrażenie siły wyłącznie fizycznej, przy dobrem rozwiązaniu rzeźbiarskiem.

Nr. 22 godło »Filareta«. Interesująca i dobrze architektonicznie związana sylweta całości o cechach monumentalnych z wyrazem młodzieńczej, filareckiej epoki Mickiewicza. Wyraz ten jednakże w samej figurze poety nie został zupełnie i szczęśliwie rozwiązany.

Nr. 28 godło »Oda do młodości«. Projekt cechuje szlachetny patos i kultura artystyczna, wywołuje jednak wrażenie niedostatecznej równowagi i nie rozwiązuje plastycznie cokołu a temsamem i całości pomnika.

Nr 31 godło »Improwizacja II«. Przeciętna poprawność całości przy pewnej teatralności ruchu postaci.

Nr. 33 godło »Zdrój«. Szlachetne ujęcie całości, dające jednak zamało wyrazu, jak na tego rodzaju zadanie. Figura nieco za ciężka i za wielka w stosunku do podstawy.

Nr. 37 godło »Koło« i Nr. 38 godło »Tęcza«. Chybiona skala zasadnicza, tak co do ujęcia plastycznego na danym placu, jak i co do treści ideowej, przy świeżości usiłowań plastycznych.

Nr. 42 godło »Zmierzch i świt«. Projekt cechuje zasadnicze nieporozumienie co do pojęcia statyki, co powoduje brak monumentalności. Wyraz idei Mickiewiczowskiej zatracony został w szczegółach o dużej jednak artystycznej wartości i świeżości inwencji.

Nr. 44 godło »Grażyna«. Projekt wykazuje walory rzeźbiarskie bez ujęcia architektonicznej całości i bez wyrazu ideowego.

Nr. 59 godło »Granit«. Projekt cechuje wdzięk i szlachetność proporcji architektonicznych przy braku silniejszego wyrazu i pewnej bezosobowości charakteru.

Po rozpatrzeniu wyżej wyszczególnionych projektów przystąpiono do głosowania w sprawie przyznania nagród.

Nagrodę I. (w kwocie 10.000 zł.) przyznano jednogłośnie projektowi Nr. 2 godło »Topór«.

Nagrodę II. (w kwocie 8.000 zł.) przyznano większością głosów projektowi Nr. 22 godło »Filareta«.

Nagrodę III. (w kwocie 6 000 zł.) przyznano większością głosów projektowi Nr. 9 godło »Gustaw-Konrad«.

Nadto polecono do zakupu (większością głosów) projekt Nr. 28 godło »Oda do Młodości«, oraz przyznano wyróżnienie projektowi Nr. 59 godło »Granit«.

Po otwarciu kopert okazało się, iż autorem nagrody I. jest p. Stanisław Szukalski, art. rzeźbiarz w Paryżu; autorem pracy odznaczonej II. nagrodą jest p. Rafał Jachimowicz, art. rzeźbiarz w Wilnie; autorem pracy odznaczonej III. nagrodą jest p. Mieczysław Lubelski, art. rzeźbiarz w Warszawie.

Na tem Sąd pracę swoją ukończył i protokół niniejszy podpisał dnia 12 listopada 1926 r.

L. Żeligowski m. p., Władysław Raczkiewicz m. p., W. Bańkowski m. p., Ferdynand Ruszczyc m. p., Jerzy Remer m. p., Henryk Kunzek m. p., Józef Gałęzowski m. p., dr. Tadeusz Obmiński m. p., O. Sosnowski m. p., Józef Czajkowski m. p., Juljusz Kłos m. p., Artur Górski m. p.

* * *

Do powyższego, przez Komitet konkursowy nam nadesłanego, protokółu dodajemy od siebie następujące uwagi:

Jak do wielu innych rzeczy nie ma też Polska szczęścia do pomników. Dość wspomnieć »Jagiełłę« w Krakowie, »Mickiewicza« w Warszawie, Lwowie i Krakowie i owych »Kościuszków«, »Bartoszów« i »Kilińskich« zdobiących rozliczne grody i gródki małopolskie. Pojawiły się już pomniejsze »Bolesławy«, a wisi nad nami groźba znacznie większych, nie mówiąc o poniektórych monumentach gloryfikujących powstańców śląskich. Stolica została uraczona niedawno — oczekiwanym z utęsknieniem chyba tylko przez samego twórcę, przez wielu natomiast z dreszczykiem grozy — Chopinem, jednem z owych zasadniczych plastycznych nieporozumień. Nie tutaj miejsce rozwodzić się nad niem, tembardziej, że dla jakiego takiego znawcy rzeźbiarskich wartości jest rozminięcie się z niemi gruntowne tego dzieła czemś rzucającem się odrazu w oczy i zupełnie oczywistem. Te ciemne mroki, opowijające niwę naszego współczesnego pomnikarstwa, budzą tem silniejszą tęsknotę za jakimś świtem w tej tak zresztą niełatwej dziedzinie. To też wielkiem było napięcie oczekiwania na plon konkursu rozpisanego na projekt pomnika Mickiewicza w Wilnie, tak wyjątkowe mającego znaczenie, nie tylko artystyczne, ale też ogólno-narodowe. Niemniej też wyjątkowym urokiem powinno było pociągać rzeźbiarzy polskich zadanie wzniesienia wieszczowi pomnika w jego bliskiej ojczyźnie kresowej, co przed niedawnymi jeszcze czasy było czemś zupełnie nie do pomyślenia na terenie ziemi wileńskiej, jęczącej pod tak ciężkiem brzemieniem niewoli, gdzie imię Polski wydawało się raz na zawsze wymazanem. Gdy dołączymy do tego trzy wysokie — jak na nasze stosunki — nagrody konkursowe, to możemy słusznie twierdzić, że istniały tutaj zupełnie wyjątkowe podstawy do żywienia nadziei wielkiego zbiorowego wysiłku polskich rzeźbiarzy, który wyrazi się znacznie wyższym poziomem ogólnym dorobku i wyłoni garść

M. LUBELSKI — Projekt na pomnik A. Mickiewicza w Wilnie (nagroda III)

dzieł prześcigających wszystko, co na tem polu u nas dotąd zrobiono, pozwalających wreszcie raz przecie na uczczenie Wielkiego Piewcy nietylko ochotą serc, lecz rzeczywistem wiekopomnem dziełem wysokiej sztuki, nie stojącem w tak rozpaczliwej dysproporcji do jego ogromu, dziełem, za które wreszcie raz przecie nie będziemy potrzebowali się wstydzić.

Nadesłany przez Komitet pomnika odpis protokółu sądu konkursowego wraz z fotografjami nagrodzonych projektów, a także naoczny ogląd wystawy konkursowej pozwalają na wyrobienie sobie sądu o wyniku konkursu w całości, a w szczególności o projektach nagrodzonych. Otóż ze smutkiem należy stwierdzić, że powyżej wyrażone, tak usprawiedliwione nadzieje zawiodły. Z wystawy projektów odnosi się ogólne wrażenie zbyt małego naogół wysiłku w stosunku do wielkości i ważności zadania. Nie mówię już o zupełnie dyletanckich miernotach, wśród nich kilka litość wzbudzających okropności; znaczna część projektów wykazuje brak głębszego zastanowienia się i niedbałą pobieżność, w innych nie brak wprawdzie pewnego wysiłku i staranności, ale autorzy bądź to nie są w stanie wyjść z zaklętego koła do znudzenia już ogranych liczmanów, zbanalizowanego alegoryzowania, ckliwo literackich pomysłów, bądź też rozmijają się w uderzający sposób z elementami architektoniki pomnikowej, co niepozwala pewnym artystycznym wartościom ich dzieł dojść do zadawalniającego, całościowego wyrazu. Niemożność otrzymania fotografji projektów nienagrodzonych nie pozwala na ocenę poszczególnych projektów zasługujących na to, aby je poddać osobnemu rozbiorowi. Zmusza nas to do ograniczenia się na projekta nagrodzone i wyróżnione i dotknięcia ponadto jeszcze niektórych znamiennych zjawisk.

Projekt S. Szukalskiego z Paryża pod godłem »Topór« uzyskał w porównaniu z innymi projektami pierwszą nagrodę; nie da się zaprzeczyć, że poziomem artystycznym prześciga znacznie inne. Cechuje go bowiem przedewszystkiem szlachetne usiłowanie wyjścia z zaklętego koła banalnych alegoryj, które używane są stale przy pomnikach tego rodzaju, cechuje go dalej wielka rzeźbiarska umiejętność opracowania szczegółów, a przedewszystkiem śmiałość koncepcji, która stara się przedstawić istotę twórczości A. Mickiewicza.

Nie znaczy to jednak, aby projekt ten był bez zarzutu i aby nie należało poczynić co do niego całego szeregu bardzo poważnych zastrzeżeń:

W projekcie S. Szukalskiego przedstawiony jest Mickiewicz nagi, siedzący na jakimś cokole o dziwacznych, niespokojnie pokrajanych kształtach, z głową okoloną skrzydłami, przechyloną w bolesnym skurczu ekstazy twórczej. Od stóp wieszcza, z jego prawej strony, zarysowała się tęcza, która przechodzi ponad jego kolana i ginie z jego lewej strony. Na tęczy, po lewej stronie poety, siedzi orzeł, który wysunąwszy głowę popod lewą rękę jego, pije żarłocznie z dłoni poety krew, która spływa z głębokiej rany, zarysowanej na lewej piersi wieszcza, koło jego serca. Koncepcja niezwykła, wiele mówiąca: niestety jednak wykonanie wiele pozostawia do życzenia. Zamiast wyrazić swoją ideę w dużych, spokojnych a śmiałych formach, autor tego projektu rozdrobił tak podstawę pomnika, jak i figurę samą na szereg drobnych szczególików, z wielką umiejętnością wykonanych, w figurze poety popodkreślał w przesadny sposób mięśnie, tak, że zatracił zupełnie wrażenie monumentalności, które powinien pomnik taki wywierać, a zrobił ze swego projektu drobną, bardzo interesującą rzeźbę. Poza tem autor projektu, którego egzotyczna forma dość wyraźnie nawiązana jest do sztuki indochińskiej, nie liczył się zupełnie z empirowym charakterem budynku miejskiego (typowy, klasycyzujący budynek o sześciu dużych kolumnach wolno stojących na fasadzie, z tympanonem na nich się wspierającym), na którego tle ma pomnik stanąć.

To wszystko sprawia, że mimo swych dużych artystycznych zalet, zwłaszcza wobec innych projektów na konkurs nadesłanych, nie jest to projekt pomnika Mickiewicza, który odpowiadałby w pełni i rzeczywiście wszystkim wymaganiom uzasadnionym, które takiemu zadaniu stawiać się musi i powinno.

Jeżeli jednak projekt S. Szukalskiego budzi w nas tak poważne zastrzeżenia, to odznaczony drugą nagrodą projekt »Filareta«, Rafała Jakimowicza z Wilna, przeraża nas swoją banalnością, dzięki której nie powinien był wchodzić w rachubę przy klasyfikowaniu prac konkursowych. Mickiewicz przedstawiony jest na pegazie, który końcami skrzydeł usiłuje odbić się od ziemi. Alegorja sama dość zdyskredytowana, a figura Mickiewicza, słabo siedząca na pegazie i ginąca między jego skrzydłami, małą odgrywałaby rolę w pomniku: od frontu ginęłaby za ogromną głową pegaza (vide pomnik Jagiełły w Krakowie), z tyłu zaś widzielibyśmy duży trójkąt, którego podstawę zakreślałyby oba skrzydła pegaza, a wierzchołek głowa pegaza z rysującą się na niej głową wieszcza.

Trzecią nagrodę przyznano M. Lubelskiemu z Warszawy za projekt pod godłem »Gustaw-Konrad«. Stosunek figury do cokołu harmonijny, związanie z nim logiczne, spokojna syl-

weta. Jednakże cokół rozszerzający się ku górze robi wrażenie kosza na papiery, w którym tkwi balon (glob ziemski) a figura zbyt forsownie rozkraczona ponad tym globem, usiłuje wyrazić fizyczną tężyznę, tak nie odpowiadającą czysto duchowym wartościom Mickiewicza. I ten więc projekt mimo poważniejszej artystycznej wartości nie nadaje się do ustawienia go w Wilnie, jakkolwiek do wielkości i charakteru placu pod ratuszem dobrze jest dostosowany.

Warto jeszcze wspomnieć o projekcie poleconym do zakupu, pod godłem »Oda do młodości«. Cechują go spokojne, szlachetne linje, odpowiednie stylowe rozwiązanie draperji postaci Mickiewicza (o twarzy bardzo podobnej). Forma rozwiązana zdecydowanemi, szerokiemi płaszczyznami. Mickiewicz dzierży w lewej ręce grecką lirę, na której usiadł stylizowany orzeł z prawem skrzydłem wzniesionem ku górze i rozpostartem poza głową Mickiewicza. To razem z unoszeniem się na palcach całej postaci nadaje jej silne prężenie ku górze, jak gdyby do wzlotu, co wraz z gestem prawej ręki na sercu złożonej robi wrażenie szlachetnego patosu. Figura przeznaczona do ustawienia tuż przed empirową kolumnadą ratusza, na poziomie jej terasy, harmonizuje się z tłem. Dobrym jest też dołączony projekt uregulowania placu, zmierzający pomiędzy innemi do zasłonięcia jego najbrzydszej strony. Słabą stroną jest »z powodu ustawienia na palcach« pewna chwiejna statyka postaci. Projekt ten stanowczo zasługiwałby na większe wyróżnienie, t. j. na przyznanie mu nagrody pieniężnej, jeżeli porównamy jego poziom artystyczny z projektem pod godłem »Filareta«. Jedynie nie zupełne, gdyż tylko rysunkowe i to niezbyt przejrzyste rozwiązanie cokołu mogłoby w części usprawiedliwiać wyrok sądu konkursowego.

Projekt pod godłem »Granit« ustawia postać Mickiewicza w płaszczu na smukłym strzelistym obelisku, ustawionym na sześciennej podstawie, na której narożnikach wychylają się z jej masy postacie skrzydlatych genjuszów, ze skrzydłami krzyżującemi się płasko na jej ścianach. Całość o dobrych architektonicznych wymiarach, co stanowi główną zaletę projektu, tak rzadko w plonie tego konkursu spotykaną, jednakże figura Mickiewicza bez silniejszego wyrazu o przeciętnym, konwencjonalnym układzie.

Z projektów nie odznaczonych wybija się na plan pierwszy i zasługuje na żywszą uwagę projekt pod godłem »Zmierzch i świt«. Odznacza się niezwykłą oryginalnością pomysłu i wykonania i przedstawia poważne wartości artystyczne. Wykonanie szczegółów metodą snycerską w rodzaju rzeźby drzewnej n. p. zakopiańskiej, wcinaniem płaszczyznami na kant do siebie nastawionemi w głąb brył graniastosłupowych i sześciennych — daje rozwiązanie o pięknej harmonji i rytmice znamionujących niepośledni talent artystyczny i wysoką kulturę. Niestety jednak zasadniczy pomysł całości rozbija się najzupełniej z celem konkursu z jednej strony dlatego, że wspomniane rozwiązania geometryczno-ornamentalne, niewątpliwie same dla siebie w szczegółach przeważnie wyborne, tak dalece pochłonęły artystę, że przysłoniły i rozczłonkowały samą postać Mickiewicza do tego stopnia, iż poszczególne jej części, wyrwane ze wzajemnego związku tylko, z trudnością dają się odszukać w pośród przecinających się w różnych kierunkach płaszczyzn, płaszczyzenek i krawędzi. Z drugiej strony brak projektowi w zupełności statyki z powodu rozczłonowania dźwigającej postać kolumny, cieńkiej i wysokiej a umieszczonej na szerszej graniasto-słupowej podstawie: kolumna składa się z 9 sześcianów pięknie rzezanych, ale o 90° w stosunku do siebie poskręcanych. Na dobitek cokół wznosi się na 3 stopniach, zamiast ku górze, ku dołowi coraz to węższych. Ostatni ten pomysł niema żadnego ani estetycznego, ani konstruktywnego usprawiedliwienia i dowodzi u autora zbyt bezkrytycznego hołdowania pewnym skrajnym już nie hasłom, lecz hasełkom.

Pozostałych pięć projektów z jedenastu poddanych przez sąd konkursowy szczegółowemu rozpatrzeniu i ocenie, które tem samem uznane zostały jako odznaczające się poważniejszemi wartościami artystycznemi, charakteryzuje w dostateczny sposób przytoczony powyżej protokół czynności sądu konkursowego, nie ma zatem potrzeby ich omawiania.

Widzimy więc z tego pobieżnego przeglądu, że nadzieje, z pewną słusznością przywiązywane do tego konkursu, zawiodły o tyle, że po pierwsze plon jego nie dał żadnego projektu, któryby bez zastrzeżeń nadawał się do wykonania, po drugie zaś ogólny poziom artystyczny nadesłanych prac okazał się niższym, niżby w tym wypadku należało się spodziewać.

Ta masa sześćdziesięciu kilku projektów, nadesłanych na konkurs, przeraża niskiemi swemi wartościami (naturalnie z wyjątkami), a zwłaszcza brakiem orjentowania się w architekturze pomnika i złączenia go z tłem. To wskazuje, jak ważną jest współpraca rzeźbiarzy z architektami, któraby ich wdrażała do operowania wartościami architektonicznemi, do czego tak mało miało sposobności dawniejsze pokolenie naszych rzeźbiarzy. Od niedawna stworzono taki teren współpracy w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, co zapewne w niedalekiej przyszłości wywrze zbawienny wpływ na dorastające pokolenie naszych rzeźbiarzy.

Byłoby jednak bardzo bolesne, gdyby ten nieudany konkurs zraził Wilno do szlachetnego i ze wszech miar uznania godnego postanowienia, by uczcić naszego wieszcza. Projekt pomnika Mickiewicza, to zadanie bardzo trudne, które nie da się prędko rozwiązać. I dlatego konkurs ten, powinien być uważany jako konkurs wstępny. Teraz powinno się zaprosić kilku rzeźbiarzów imiennie i zrobić ściślejszy konkurs na podstawie warunków, umiejętnie, na nowo opracowanych. Wierzymy głęboko, że w ten tylko sposób można dojść do szczęśliwego rozwiązania tego bardzo trudnego zagadnienia, a nadzieję naszą usprawiedliwiają te poszukiwania i przebłyski, które są widoczne w kilku (nagrodzonych i nienagrodzonych) projektach, na ten konkurs nadesłanych.

## DIEGO VELAZQUEZ

(1599—1660)

(Fragment)

DON DIEGO de SILVA VELAZQUEZ jest centralną figurą malarstwa hiszpańskiego. Skupiają się w jego dziele, w prosty, harmonijny węzeł, nici wczesnej tradycji hiszpańskiej, przebijającej się z uporem poprzez wpływy flamandzkie i włoskie, wzmacniają się w niem i zabarwiają właściwościami rasy, by się odwinąć potem i rozpierzchnąć w mnogich kierunkach, zebranych powtórnie mistrzowską ręką Goyi, na przełomie ostatnich dwóch wieków.

Velazquez ujął w zwartą, przekonywującą formułę drżące w chaosie obcych wpływów akcenty realizmu hiszpańskiego, uszlachetnił je i podniósł do godności prawdziwej postawy estetycznej. Surowe, wyodrębniające spojrzenie na rzeczywistość, bez wzruszeń ni odchyleń ulegającej pięknu wrażliwości, znalazło w nim pełny, uniwersalny wyraz. Natychmiastowa, stwierdzająca forma, bez niedomówień.

Jak dla Ribery, zdaje się być dla Velazqueza rzeczywistość kamieniołomem, — nie rośną, pieszczotliwą łąką. Z trudem uchwycony, a uporną pracą obserwacji sprecyzowany kształt nie przemienia się w tej sztuce ani w lotną, sugestji niewiadomego pełną mgłę, ani też w harmonijną, na straży piękna stojącą kolumnę. Medalem jest surowym rzeczywistości, znakiem orjentacyjnym w pochodzie rzeczy.

Jasność wyrazu wiąże Velazqueza z tradycjami śródziemnomorskiemi, lecz niemoc rytmu i brak zdolności plastycznego uogólniania, oddala go od tych tradycji, zaś zimne, niedoścignione mistrzostwo i samotna, świadoma oryginalność stawiają go wysoko ponad innych przedstawicieli sztuki hiszpańskiej. Czysto wzrokowy podkład jego malarstwa, bez krzty estetycznego »a priori«, ni narodowego koloru lokalnego, pozwalają oddzielić w nim, do uniwersalnego podniesione rysu, wszystkie istotne cechy reagowania na rzeczywistość, które odnaleść można w całej plastyce hiszpańskiej t. j. przewagę danych wzrokowych nad elementami wrażliwości i realistyczny uchwyt formy a nie jej wewnętrzna, czuciowa symbolika.

Tę cechę estetyczną rasy potrafił najsilniej wyodrębnić Velazquez z przemijających naleciałości środowiska i osobistych, pobocznych upodobań.

El Greco jest przy nim ilustratorem »stanów duszy«, a Goya niepowściągliwym amatorem malowniczości. Greco, ten egzaltowany bizantyniec, wplątany w tradycje zachodnie, z któremi walczył, w ciągłej będąc rozterce między koncepcją jednoplanowego, dekoracyjnego malarstwa a renesansowym rytmem w głąb, stargał swój piękny temperament w ciągłych kolizjach między niewyrażalną treścią a plastycznemi, wzrokowemi wymaganiami malarskiej formy. Goya żył codziennym impresjonizmem, zachceniami swego chłonnego temperamentu. Jedynie Velazquez potrafił ominąć bezdroża pozaplastycznych usiłowań i ująć swe spojrzenie w twardą, niezachwianą dyscyplinę. Sztuka to zimna, niedostępna, jak niedostępnymi byli portretowani przez Velazqueza książęta, zawsze ukryci za niedostępną kratą gestów dworskiego rytuału.

VELAZQUEZ POKŁON TRZECH KRÓLI (ol., 1619)
(Muzeum Prado w Madrycie)

Wytworną jest jednak, i bogatą w nieprzewidywane odkrycia, w mistrzowskie realizacje, w przeczucia, w możliwości. Niezależnie też od opinji estetów odrzucających tę sztukę jako mechaniczną, realistyczną kopję, lub cytujących ją jako niedościgniony przykład naśladowniczego zbliżenia się do natury, nieprzestała ona interesować wszystkich malarzy, szukających najwyższej i najczystszej radości w artystycznem pokonaniu materji.

Obecna, zbyt skromna, niestety próba wzrokowej analizy malarstwa Velazqueza, dotyczy najważniejszych i za autentyczne uznanych dzieł zbioru madryckiego. Z 96 płócien wyszłych z pod pędzla mistrza »Lanc«, (wedle katalogu Aureliana Beruete) 45 i to najbardziej charakterystycznych znajduje się w madryckiem Prado. Bez znajomości »Pokłonu Trzech Króli«, »Pijanic«, »Kuźni Wulkana«, portetów konnych, Lanc, »Panien służebnych«, »Prządek« i »Pustelników« nie podobna sobie zdać sprawy z formalnej strony sztuki Velazqueza. Obecny szkic krytyczny dotyczy właśnie tych, wyżej wymienionych dzieł.

* * *

»Pokłon trzech Króli«, podobnie jak inne prace z pierwszej epoki twórczości Velazqueza, pojęty jest w tonacji nadmiernie niskiej, z tego samego rodzaju efektem świetlnym co n. p. w »Uczcie« lub »Woziwodzie sewilskim«. Zbyt tu są jeszcze widoczne ślady gwałtownego procederu Herrery, rozdzierającego całość światłem rzucanem na najważniejsze postacie przedstawienia, bez stopniowania w przyjętej wedle wymagań formy skali. Różnica w światłocieniu dochodzi tu prawie do kontrastu czarnego z białem, wskutek czego tony ciemne stapiają się w jedną masę, bez wyszczególnienia biegu formy, jasne zaś utrzymują się na wierzchu rysunku, rozdzierając w sposób bardzo nieprzyjemny następstwo mas. Na płaszczyznach kolorowych, ciężko opartych na ciemno brunatnym tonie, dominującym w obrazie, stopniowanie światłocieniowe przeprowadzone jest wyłącznie z celem wyodrębnienia szczegółów objętych linijnym obrysem, nie ma zaś na względzie walorowania przestrzennego. To powoduje chaos stosunków i przerost mas, któremu zapobiec nie może prostota kompozycji i rozpiętej na trójkącie trzech głównych postaci obrazu. Ten skrajny stosunek jasnego do ciemnego podkreślony jest jeszcze silniej przez brak czysto malarskiego związku między szczegółami, przeznaczonymi z natury swego materjału do traktowania świetlnego: biała kryza króla ustawionego w tle blisko jest twarzy króla ofiarującego mirrę, natomiast odcięta jest zupełnie od czarnej twarzy króla Baltazara i ciemnej górnej części tła i tylko rysunkiem utrzymuje się w całości królewskiej postaci. Jaśniejsze nad horyzontem niebo, tuż za budynkiem, u stóp którego usiadła z Dzieciątkiem na kolanach Najświętsza Panna, zsuwa wszystkie efekty świetlne w kierunku pionowym, albowiem ciemnobrunatna masa budynku, obmyślona jako kontrast dla jaskrawego, świdrującego wzrok efektu figury centralnej, nie zaznacza żadnego śladu rozjaśnienia, któreby mogło podtrzymać jasną plamę nieba, nadając jej znaczenie rzeczywistego elementu kompozycyjnego. Jedynie, w niektórych szczegółach zaobserwowanych na modelu, spad od jasnego do ciemnego przeprowadzony jest myślą o formie i, tony rozkładają się ściśle wedle wymagań linijnego obrysu.

Uderza w tym obrazie niezwykła, jak na dwudziestoletniego malarza, pewność rysunku w szczegółach wprost przeniesionych z modela. Natomiast, w figurach wprowadzonych dla dopełnienia układu lub dla rozwiązania kompozycyjnego ruchu, szablonowość w traktowaniu kształtu jest rażącą. Zamiłowanie do bezstronnego realizmu wpływa u Velazqueza źle na poczucie jedności plastycznej, a przez to samo osłabia jego zdolności kompozycyjne. Między figurami malowanemi z natury a wprowadzanemi wedle poczucia kompozycji, różnica w traktowaniu jest zawsze zbyt silna, by nie miała szkodzić jedności obrazu. Velazquez wbił sobie w pamięć, jeszcze za czasów studjów w pracowni Pacheco, kilka typów twarzy i, typami temi posługiwał się stale gdy chodziło o dopełnienie jakiegoś fragmentarycznego motywu natury, opartego na związku figur. Ponieważ jednak zmysł obserwacyjny rozwijał się u niego daleko

VELAZQUEZ KUŹNIA WULKANA (ol., 1630)

(Muzeum Prado w Madrycie)

szybciej niż pamięć, typy raz zapamiętanych form nie bogaciły się świeżo zaobserwowanymi elementami ekspresji i wplątywały się w całość obrazu bez równomiernego z całością określenia.

Z wady tej Velazquez nie wyleczył się nigdy, a unikał jej świadomie przez uproszczenie mas do portretu lub do kilku tylko figur na jednotonowem, ogólnem tle. Rozbrat między obserwacją a wyobraźnią, zaznaczony w tem młodzieńczem dziele (1619), przewija się mniej lub więcej widocznie w całej produkcji Velazqueza, i tłumaczy to rażące u niego ubóstwo ruchów i kierunków, nawet w kompozycjach na szerszy zakreślonych rozmiar.

W »Pijanicach« (Los Borrachos), zamykających pierwszy okres twórczości Velazqueza, przed podróżą do Włoch, ślady herrerowskiej koncepcji światłocienia opartego na gwałtownych przeskokach tonu, zacierają się i centralny efekt świetlny złagodzony jest tak przez umiejętne rozłożenie tonów jasnych zgodnie z różnicami kolorowemi, jak przez rozbicie dookolnych mas ciemnych, mających podtrzymywać efekt centralny. Velazquez wprowadza przytem w »Pijanicach« szersze niż dotąd różnice kolorowe i operuje rozmaitemi odcieniami zieleni, bądźto skupiając je w planowem następstwie, bądźteż rozrzucając w rozmaitych miejscach, celem silniejszego odcięcia różnicą tonu i koloru zarysów szerokich mas koloru palonej skóry, tworzących oparcie obrazu. Pierwszy raz pojawia się tutaj specjalny, »velazquezowski« odcień

czerwieni, narazie bez tego metalicznego wydźwięku, jakiego nabiera później przez niesłychanie umiejętne otaczanie go zimnemi, lecz wykwintny już i szlachetny w bliskości sutego i skupionego żółtego.

W obrazie tym uwidaczniają się pierwsze poszukiwania Velazqueza w sensie znalezienia jak najskuteczniejszego stosunku dla odziedziczonego po Riberze, tak charakterystycznego dla palety hiszpańskiej, odcienia palonej skóry. Velazquez rozjaśnia go, rozbija różnicami ciepłych, otacza światłem, nie może jednak tym razem ożywić tej ciężkiej, brunatnej masy, unieruchomionej ponadto przez pokrewieństwo kolorowe postaci użytej jako »repoussoir« z lewej strony obrazu. Głuche, zimnoszare niebo nie ma należytego natężenia, by dać wydźwięk tej masie brunatnego o tonach zbyt pokrewnych, nie reagujących lokalnie. Jest to martwa część obrazu, a bezruch jej podkreśla jeszcze przejrzystość konstrukcji części prawej.

Zieleń, rozłożona w pejzażu, nad głowami postaci i stóp Bachusa, wprowadza już pewne stosunki odległości, tembardziej, że zestawiona jest na zasadzie bardzo silnych różnic tonowych. W ten sposób i modelowanie, oparte na trafnem założeniu tonowem, przeprowadzone być może czyściej, bez potrzeby nadmiernych przeskoków, podczas gdy w części lewej jest gruzłowate i wywołane raczej biegiem pędzla niż rzeczywistem, światłocieniowem czy kolorowem następstwem.

Ta nierównomierność w traktowaniu odbija się przedewszystkiem na jednolitości konstrukcji. Układ w założeniu płaski, oparty na kierunku poziomym, przerwanym dwoma, w przeciwnych kątach obrazu umieszczonemi masami, rozwinął się w przestrzeń w części prawej, w lewej natomiast ściągnął się do płaszczyzny. Wpływa to ujemnie na równoczesne działanie obrazu, rozwiniętego w pewnych miejscach aż do »trompel'oeil« w innych zaś, sprowadzonego do efektu płaskorzeźby.

Czas powstania »Pijanic« zbiega się z pobytem w Madrycie P. P. Rubensa, który bawił na Dworze Filipa IV-tego od jesieni 1628 do wiosny 1629 roku. Obcowanie z Rubensem musiało wywrzeć pewien wpływ na Velazqueza, odciętego podówczas na dworze królewskim od wszelkiego poważniejszego środowiska malarskiego. Już sam wybór tematu tak bliskiego duchowi rubensowskiej sztuki, oraz wprowadzenie poraz pierwszy do obrazu nagiego ciała, uważany być może za ślad zetknięcia się Velazqueza z malarzem flamandzkich kiermaszów. Lecz i inne, formalne ślady tego zetknięcia się odnaleść się dadzą w »Pijanicach«. Zapoznanie się ze swobodną i dynamiczną techniką Rubensa musiało wpłynąć na Velazqueza w kierunku wyzbycia się własnej sztywności i tępoty w traktowaniu kształtu. Istotnie w »Pijanicach« widać już większą swobodę w dotyku pendzla, który nie idzie już niewolniczo za linją obrysu, lecz sam zaznacza kształt. Swobodniejszy jest też układ figur i forma barokuje się miejscami dość żywo. Ugrupowanie postaci na tle nieba i nadanie pejzażowi pewnej roli kompozycyjnej odnieść można również do pośredniego wpływu Rubensa na kształtowanie się u Velazqueza nowej koncepcji malarskiej, śladów której trudno jest szukać w poprzednich pracach epoki, zamykającej się chronologicznie »Pijanicami«.

Obraz ten jest dziełem przejściowem. Łączy w sobie pierwiastki starej koncepcji nasyconej bezpośrednimi wpływami hiszpańskich »tenebrosi« i estetyką ówczesnego realizmu, oraz nowe założenia kolorowe, tak pełnie i oryginalnie rozwinięte w późniejszych pracach Velazqueza.

Bez jasnych, zimnych zieleni »Pijanic« byłby niewytłómaczalny ten nagły przeskok w malarstwie Velazqueza, za jaki uważać można oba pejzaże z »Villa Medicis«. Prawda, że Velazquez przyjechał do Rzymu (1630) nasycony już malarstwem Tintoreta, którego »Ukrzyżowanie» i »Ostatnią Wieczerzę« kopiował w Wenecji, lecz drogę do zrozumienia Tintoreta i całego ówczesnego malarstwa kolorowego otworzył mu był Rubens i pierwsze ślady tego zrozumienia widoczne są już w »Pijanicach«.

»Pijanicy« uwidaczniają też w zalążku pewne normy układu figuralnego, dające się odnaleść w późniejszych pracach mistrza »Lanc«. Jest to nacisk na kierunek poziomy kompozycji

VELAZQUEZ LOS BORACHOS (ol., 1628—1629)

(Muzeum Prado w Madrycie)

i łagodzenie wynikającej stąd monotonji przewagą jednej, mniej lub więcej zdecydowanej w kształcie masy, ułożonej ukośnie do osiowego kierunku układu. Ponieważ układ ten rodzi się ze ścisłej, szczegółowej obserwacji natury a nie rozwija się na podkładzie rytmu, gra formy jest zazwyczaj uboga i zacieśnia się do dwu możliwości: do biegu wzdłuż konturu i do odchylenia w równym odstępie. Geometrja układu Velazqueza jest dość prymitywną. Zwykle linja pozioma, zaznaczająca raczej granice niż plan, decyduje o kompozycyjnym podziale płótna. Granica ta krzywi się czasem łagodnie i spływa obrysem bocznych grup jak w »Kuźni Wulkana« lub biegnie niezamącona, jak w »Lancach« od jednego do drugiego krańca obrazu.

W »Kuźni Wulkana«, malowanej w Rzymie, znać ślad rytmicznych założeń Poussin'a w równomiernym rozwoju figur w kierunku poziomym, zaznaczonym starannie linją głów, która odcina zgrupowane postacie od obojętnego pod względem kompozycyjnym otoczenia. Tendencja do realistycznego przedstawiania momentu mitologicznego psuje tu rozwój obrazu wedle wymagań poszczególnych stosunków formalnych. Grupa postaci zbyt się wyodrębnia od otaczających ją przedmiotów, a w samej grupie poszczególne postacie, traktowane z zachowaniem surowej i skrupulatnej anatomji, bez plastycznego oddziaływania formy, związane są tylko bardzo ogólnym, na symetrji opartym ruchem. Również i umieszczenie oraz traktowanie przyborów kowalskich przeprowadzone jest raczej z myślą o jaknajdosadniejszem scharakte-

ryzowaniu sceny, a nie jest użyte do podkreślenia i skontrastowania form, przeto rozwijają się one na szkielecie kopji, ściśle wedle anatomicznego atlasu, bez poszczególnych podrywających je do ruchu akcentów. Anatomiczne rozdrobnienie ciała ludzkiego, bez śladu formalnej syntezy, przesadzone zostało tylko w »Marsie«, który służyć może za najdoskonalszy przykład bezdusznego, akademickiego kopjowania modelu.

Brak formalnego kontaktu między postacią a jej otoczeniem bije jeszcze silniej w oczy przy rozpatrywaniu koloru »Kuźni«. Kontrast świetlny został tu wprawdzie złagodzony i rozprowadzony równomiernie na wszystkie zainteresowane w kompozycji figury, lecz monotonja tła i brak reakcji w poszczególnych zestawieniach sprowadza to skalowanie światła do znaczenia czysto lokalnego. Ponieważ rozmyślne uproszczenie palety na korzyść rysunku pociągnęło za sobą modelowanie światłocieniem tego samego koloru, musiał Velazquez, traktując formę lokalnie, używać nagłych przeskoków tonalnych, zbliżających ciemne tony ciała do jasnych tonów tła. Światłocień »Kuźni« rozwija się w granicach dwóch tylko kolorów, a wobec rozrzuconych po całym obrazie szczegółów, wymagających wykończonej charakteryzacji, opierać się musi na spadach gwałtownych, pomyślanych z gruba, bez należytego wyzyskania konstrukcyjnej wartości światła. Zespół utrzymany jest przewagą szarego, obojętnego tła i matowaniem tonów jaśniejszych. Niebieski, śliski, rozjaśniony ku środkowi w aureolę Apolla, opowiadającego Wulkanowi plotki o małżeńskich zdradach Wenery, ma charakter epizodyczny; kontrastuje żółtą szatę Apolla, lecz wskutek braku pokrewieństwa z resztą kolorowych mas, nie wpływa na nie ożywiająco.

»Kuźnia Wulkana« jest próbą zbliżenia się poprzez Poussin'a do klasycznego malarstwa włoskiego. Swobodny, fryzowy rytm Poussin'a zwrócił uwagę Velazqueza, jak to wnosić można z zamiaru kompozyjnego »Kuźni« i »Szat Józefa«, lecz tendencja do surowego realizmu, do wzrokowego wyodrębnienia formy, oraz nałóg komponowania częściami, na prymitywnych szematach geometrycznych, wstrzymał Velazqueza od dalszych prób klasycznej eurytmji. Mimo pewnych wpływów włoskich, wynikających raczej ze zrozumienia niż z wrażliwości, Velazquez potrafił pozostać sobą, walcząc z zadziwiającym uporem i inteligencją o wyniesione z Hiszpanji pierwiastki swej oryginalności. Przyswajał sobie wpływy w sposób zbieżny zawsze z własną koncepcją malarską i zdolności tej nie tracił nawet w chwilach największego osłabienia tętna swej twórczości. Przed szkodliwem uleganiem obcym wpływom chronił go też brak wyobraźni. Niewzruszone oparcie o naturę dawało mu w każdym momencie twórczości ogromną pewność wzrokową lecz wstrzymywało go od interpretacji wedle estetycznie przetrawionych form, stojących w związku z artystycznemi zagadnieniami epoki. Brak wyobraźni wstrzymał go też u wrót klasycyzmu. Velazquez nie rozwijał w pamięci raz zaobserwowanej formy, nie nadawał jej żadnego znaczenia myślowego ani też nie wiązał jej w samodzielny rytm. Surowy materjał obserwacyjny, nieprzetworzony wedle wymagań powierzchni miał dla niego ostateczną wartość. Dlatego też jego realistyczna koncepja ściągała się do wymagań wyrazistości, do charakteryzacji przedmiotu w jaknajwierniej oddanem otoczeniu. Zasób form jak zresztą zasób tematów, jakiemi operował, był, w porównaniu z bogactwem jego momentalnych odkryć w zakresie koloru, zbyt szczupły. To nie pozwalało mu na wolne kojarzenie form według pewnego świadomego rytmu, któryby stanowił istotną linję jego plastycznego wyrażania się, jak się to dzieje u dojrzałych klasyków, n. p. u Rafaela. Velazquez musiał wracać do modela, ustawiać go w pozycji umożliwiającej jej powtórzenie, usuwać elementy kompozycyjne kryjące w sobie możliwość ruchu, zastępywać najprostszymi, »codziennymi« stosunkami rytmiczne odstępy formy.

Na tem właśnie polega realizm Velazqueza. Raczej niemoc rytmu niż siła iluzorycznego przedstawiania. Dążność do operowania trzecim wymiarem jako nieodstępnym elementem sztuki plastycznej nie jest u niego wrodzoną, lecz pochodzi z koncepcji koloru, opartej wprawdzie na bezpośredniej obserwacji, lecz wykończonej pod wpływem Wenecjan. Niezwykle

VELAZQUEZ KSIĄŻĘ KAROL BALTAZAR (ol.)

(Muzeum Prado w Madrycie)

umiejętne przeprowadzenie tej koncepcji w »Lancach«, w portrecie Karola Baltazara i w konnym portrecie Olivares'a, nasunęło niektórym krytykom twierdzenie, jakoby Velazquez zdołał odkryć jakieś specjalne tajniki natury, tak jakby natura była jakiemś niezmiennem źródłem norm estetycznych a nie materjałem opanowanym przez te normy. Velazquez doprowadził w niektórych obrazach iluzję do granic wiernego odbicia natury t. j. nadał iluzji estetycznej wartość trwałej formuły wzrokowej, lecz nie to było właściwym celem jego sztuki. Cały jego mechanizm iluzji opierał się na potrzebie wyodrębnienia postaci, nadania jej pewnego królewskiego odosobnienia, pewnego retorycznego gestu, niemąconego wyrazem elementów kompozycyjnych bez związku z portretem. Technicznie, iluzja ta opiera się na jednym zasadniczym dysonansie, w którym rolę zimnych odgrywają elementy madryckiego światła wprost przetłumaczone na kolor, ciepłe zaś opierają się na zasadniczym kolorze ówczesnej palety hiszpańskiej t. j. ciemnobrunatnym, ‹couleur de tabac d'Espagne — jak go nazywa Gautier› miejscami rozjaśnianym w bronz. Pierwszy w malarstwie hiszpańskim oddał Velazquez to dziwne, śliskie i zimne światło Guadarramy, światło głębi morskiej, w którem góry pod stalowo błękitnem, przejmującem niebem są jak olbrzymie zwały potłuczonego szkła. Goya powtórzył tę interpretację, po nim zaś żaden z pejzażystów hiszpańskich nie zdołał ująć w tak zwartą malarską formułę zimnego pejzażu Guadarramy.

Wpatrywanie się w ten pejzaż nasunęło Velazquezowi możliwość oparcia iluzji przestrzennej na różnicy kolorowej w połączeniu z kontrastem tonalnym. Światłocień, przeprowadzony na dwóch, biegunowo różnych elementach zestawienia daje modelunek wewnątrz obrysu linijnego, a równocześnie lokuje formę w przestrzeni. Początkową sytuację formy określa już dysonans, zawsze jednaki: ciemnobrunatny-niebieski. Tam gdzie wewnątrz linijnego obrysu paleta się ociepla i bogaci cynobrem lub purpurą, niebieski znika z tła, ustępując miejsca srebrnoszaremu lub rozjaśnionej sjenie. Stąd pochodzi ta niezwykła dystynkcja Velazqueza, przy zachowaniu całkowitej czystości koloru i jego pełnego wydźwięku. Temperament Velazqueza, opanowany surową dyscypliną obserwacji, wstrzymuje go od egzaltacji kolorowej, od zestawień wyzwolonych z pod przymusu formy. Nie mniej jednak jest twórca »Prządek« jednym z największych kolorystów w historji malarstwa a w sztuce hiszpańskiej przewyższa pod tym względem Goyę i El Greca, albowiem potrafił nadać kolorowi większą wartość konstrukcyjną i doprowadził go do szlachetniejszego i pełniejszego wydźwięku niż chaotyczny El Greco lub powierzchowny choć niezwykle bujny i bogaty Goya.

Powyższa formuła kolorowa przeprowadzona jest najsilniej i najpełniej w portretach malowanych między 1635 a 1638. Przedewszystkiem w portretach konnych Filipa IV-tego, hrabiego Olivares'a i księcia Karola Baltazara posługiwanie się dysonansem dla umieszczenia formy w przestrzeni przeprowadzone jest ze szczególną wyrazistością i akcentem. Uproszczenie palety ułatwia Velazquezowi rozkład światłocienia na dwu, wzajemnie podtrzymujących się masach. Różnice kolorowe w traktowaniu szczegółów, zamkniętych w ogólnym linijnym obrysie, są tak małe, że niezaznaczają wcale pierwszoplanowych odległości, lecz zdążają, wszystkie, do ustalenia przeciwwagi dwóch zasadniczych mas kolorowych: ciepłego i zimnego. Różnice te przeprowadzone są jednak w obu masach na zasadzie najściślejszej korespondencji i, każdemu jaśniejszemu tonowi ciepłego odpowiada ciemniejszy ton niebieskiego, lub zimno-zielonego i naodwrót. Stąd pochodzi to harmonijne falowanie wgłąb, harmonijne mimo błędów rysunku i niewiarygodnych skrótów perspektywicznych. Przewaga kolorów zimnych, niebieskiego i zielonego, daje tym portretom lekkie krystaliczne światło, spotęgowane suchemi, ledwo przetartemi cieniami i grubemi warstwami białego, rozrzuconego po błękicie w lśniących wysepkach chmur.

Krystaliczne lśnienie tego specjalnie velazquezowskiego światła zrealizowane jest najpełniej w portrecie konnym księcia Baltazara, albowiem najlepiej jest tam utrzymana równowaga między jasnymi-ciepłymi i zimnymi ciemnymi. Obie rodziny kolorów oddziaływują na siebie w tonie najwłaściwszym, a przejrzysta, jakby emaljowa, materja rozprowadza światło równomiernie po

VELAZQUEZ

HRABIA-KSIĄŻĘ OLIVARES (ol.)

(Muzeum Prado w Madrycie)

całym obrazie. Portret ten jest jednem z najbardziej kolorowo dojrzałych dzieł Velazqueza i przy wpatrywaniu się w jego przedziwne, surowej piękności niebo zapomina się nawet o niezdarnym, śmiesznym ruchu konia i o lekceważącem traktowaniu terenu. Ponieważ we wszystkich tych portretach formy rozkładają się w ramach ogólnego obrysu linijnego, w otoczeniu zaś wszystkie szczegóły traktowane są pobieżnie przez wzgląd na dal przestrzenną, portrety te dają wrażenie teatralności nie tylko w geście lecz i w samem swem »kulisowem« założeniu. Wyodrębnienie portretowanej postaci doprowadziło do zbytniej prostoty formy, traktowanej ściśle wedle jej konceptualnego a nie plastycznego znaczenia. Teatralny rys portretów Velazqueza utrwalił się w późniejszem malarstwie hiszpańskiem dzięki Goyi, który ten sposób układu powtarzał chętnie w swoich portretach konnych, a ostatnio dzięki Zuloadze i jego naśladowcom, starającym się w tak powierzchowny sposób nawiązać do wielkiej tradycji sztuki hiszpańskiej.

MARJAN PASZKIEWICZ

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= Sprawa likwidacji muzeum bydgoskiego przedstawia się nadal niepomyślnie. Zarząd Tow. miłośników Bydgoszczy postanowił wysłać pismo na ręce prezydenta miasta i rady miejskiej Bydgoszczy, Torunia i Poznania, tudzież do województwa i departamentu kultury i sztuki w Warszawie, protestujące przeciw likwidacji tamt. muzeum, które pod fachowem kierownictwem dr. Dobrowolskiego rozwijało się bardzo pięknie i stanowiło ważny czynnik kulturalny na kresach zachodnich.

Ponadto nieustanne zakusy rady miejskiej, aby uszczuplić kulturę narodową na terenie Bydgoszczy, zniewoliły Tow. Miłośników m. Bydgoszczy do opublikowania następującego pisma: »Tow. Miłośników m. Bydgoszczy żywo i boleśnie odczuło tendencje, jakie zapanowały w Radzie Miejskiej m. Bydgoszczy, tendencje, zmierzające do likwidacji tutejszego Muzeum Miejskiego. Ponieważ Towarzystwo to stoi na straży kultury i piękna, przechowywanego w zabytkach przeszłości m. Bydgoszczy i nie może obojętnie przypatrywać się temu, jak najważniejsza, bo konserwatorska i pedagogiczna zarazem instytucja w tym zakresie, powoli zamierać będzie dla względów oszczędnościowych, przeto zwraca się ono do miarodajnych czynników, jako najgorliwszych opiekunów takich właśnie instytucyj i najczęściej też szlachetnych ich inicjatorów, z gorącą prośbą, aby poparły łaskawie życzenia Towarzystwa i starały się nie dopuścić do jakiegokolwiek uszczuplenia praw, czy też powolnego likwidowania Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, jedynego racjonalnego konserwatora zabytków przeszłości tegoż miasta i jedynego przytem pedagogicznego czynnika, uczącego obywali zamiłowania do piękna i cudnych pozostałości z minionej epoki chwały i potęgi narodu polskiego«.

Skandal muzealny w Bydgoszczy trwa już doprawdy zbyt długo!

= W salach pierwszego piętra Muzeum Miejskiego otwarto w listopadzie zbiorową wystawę obrazów bydgoskiego art. malarza Bolesława Lewańskiego. Znalazł się tu »Autoportret z żoną«, cykl obrazów figuralnych na tle pejzażowem, z Huculszczyzny etc.

## DZIAŁDOWO

= W Działdowie odbudowuje się kościół ewangelicki. Pierwotne jego mury, a zwłaszcza wieża, przerobiona z baszty fortyfikacyjnej, pochodziły z doby gotyckiej. Kościół został jednak po pożarze w r. 1794 całkowicie przebudowany, a w r. 1856 rozszerzony. Wskutek tego, że uległ on zniszczeniu podczas wojny światowej, nabożeństwa protestantów odbywały się od szeregu lat w kaplicy zamku pokrzyżackiego, pochodzącego z XIV. stulecia.

## HUTA KRÓLEWSKA

= Augustyn Bimler, górnośląski art. malarz, urządził świeżo wystawę prac swoich. Aug. Bimler, urodzony w Żorach, kształcił się we Wrocławiu, Dreźnie, a następnie w monachijskiej Akademji Sztuk P.

## KATOWICE

= Wystawę obrazów warszawskich artystów malarzy otwarto w sobotę dnia 27 listopada br. w Domu Związkowym przy Kościele Najśw. Marji Panny.

Zespół artystów, których prace będą wystawione stanowią: ś. p. Feliks Bagieński, St. Bagieński, T. Bulewski, T. Cieślewski, W. Granzow, Zdz. Jasiński, Br. Kowalewski, E. Lindeman, W. Mikos, M. Nowicka, W. Nowina Przybylski, Cz. Nowocień, R. Okniński, J. Olszewski, St. Popowski, St. Przesłański, F. Szewczyk, M. Trzciński, Cz. Wasilewski, R. Wąsowicz, L. Winterowski, ś. p. Aleksander Wołowski i inni.

Nie można powiedzieć, żeby taki właśnie zespół wystawowy był odpowiedni dla takiego środowiska, tak bardzo na zachód wysuniętego, jakiem są Katowice.

Protektorat nad tą wystawą objęli: J. E. ksiądz biskup Arkadjusz Lisiecki, wojewoda śląski dr. Grażyński, marszałek Sejmu śląskiego p. Wolny, prezydent miasta Katowic dr. Górnik, prezes Sądu apelacyjnego dr. Stark, generał dyw. śląskiej Zając i p. Stanisław Ligoń, artysta malarz.

## KRAKÓW

Muzeum Jana Matejki w Krakowie zakupiło niedawno do swych zbiorów 80 listów mistrza pisanych do żony Teodory z Gebałtowskich w latach 1863

—1881. Listy te wnikają głęboko zarówno w twórczość Matejki jak i artystyczne stosunki objętej niemi epoki. Aby listy udostępnić szerokim warstwom społeczeństwa i wrócić choć w części koszt związany z ich nabyciem, zarząd »Domu Matejki« postanowił wydać je w książce. Osoby życzące sobie nabyć tę książkę winny skomunikować się bezpośrednio z zarządem »Domu Matejki« Kraków, ulica Florjańska Nr. 41.

= Wystawa zbiorowa Teodora Axentowicza — ku uczczeniu 45-letniej jego działalności — otworzona została dnia 5-go grudnia przez Tow. Sztuk pięknych. Uczczenie T. Axentowicza, jednego z najbardziej w Polsce znanych i zasłużonych artystów, jest dużem świętem w naszem skromnem polskiem życiu artystycznem. Redakcja »Sztuk pięknych«, biorąc jak najserdeczniejszy udział w tej pięknej uroczystości, składa szanownemu Jubilatowi swoje życzenia, a zarazem zawiadamia swoich Czytelników, że jeden z najbliższych numerów »Sztuk pięknych« będzie poświęcony twórczości T. Axentowicza, tego wykwintnego piewcy wdzięku kobiecego.

Nie mniej jednak, nawiązując do urządzonej przez krakowskie Tow. Sztuk pięknych wystawy, muszą »Sztuki piękne« wyrazić swoje bardzo poważne zastrzeżenia co do sposobu, w jaki Tow. Sztuk pięknych wykonało swój godny pochwały zamiar uczczenia T. Axentowicza. Otóż wystawa ta została zorganizowaną w ścisłej tajemnicy, dwa dni przed otwarciem nikt — poza (zapewne) funkcjonarjuszami T-wa — dosłownie nikt o tem nie wiedział. Dopiero dzień przed otwarciem zawiadomiono nas — a zapewne także równocześnie i garstkę »wybranych osób« — za pomocą zaproszenia napisanego niedbale na lichym świstku papieru o mającem się odbyć »uroczystem« otwarciu wystawy. Naturalnie »uroczyste otwarcie«, w ten sposób zaaranżowane, wyglądało bardzo skromnie: zebrała się poza dyrekcją Towarzystwa niewielka grupa osób, która ze smutkiem i zdziwieniem oglądała piękne dzieła T. Axentowicza, porozwieszane bez sensu, na ohydnem tle brudnych, poobijanych ścian, którym wtórowała nieczyszczona od dawna »posadzka«. Wystawa zaś, obejmująca około 80 prac, składała się wyłącznie z obrazów, zebranych z Krakowa. I to właśnie jest dowodem, że »jubileuszowa« ta wystawa nie była spowodowana chęcią uczczenia działalności artystycznej T. Axentowicza, ale zrobioną poprostu dla tego, że nie było co wystawić (dzięki bezplanowości Dyrekcji T-wa). W ostatniej chwili, zorjentowawszy się, że kompromitacji T-wa, spowodowanej poprzedzającą wystawę T. Axentowicza wystawą »zbiorową« nie można przedłużać *ad infinitum*, zdecydowano się na »uczczenie« jednego z najlepszych naszych artystów, i czem prędzej, w kilku dniach, poznoszono, bez jakiegokolwiek planu, obrazy i studja, które w rozmaitych domach, w sąsiedztwie gmachu T-wa Sztuk pięknych położonych, znaleziono. I tak powstała ta wystawa, w swoim rodzaju »jubileuszowa«, która, mimo swego dużego poziomu — co nie jest naturalnie zasługą T-wa Sztuk pięknych — jest przypadkową, nie może być obrazem wspaniałej twórczości T. Axentowicza, mimo że posiada pierwszorzędne jego dzieła, ale za to jest charakterystycznym obrazem niedbalstwa i indolencji obecnego zarządu T-wa, które jak najsurowiej należy potępić.

Naturalnie nie ma mowy o katalogu wystawy, mimo, że *conditio sine que non* jest, by wystawa »jubileuszowa« pozostawiła po sobie ślad w formie katalogu, gdzieby podano wszelkie szczegóły, dotyczące wystawionych obrazów, jak wymiary, datę i sposób wykonania, nazwiska właścicieli i t. d.

W Dyrekcji T-wa Sztuk pięknych zasiadają artyści i historycy sztuki, zasiadają także »przyjaciele« sztuk pięknych. Ich obowiązkiem jest zabrać głos wobec gospodarki, które T-wo Sztuk pięknych szybko spycha do ruiny i godzi w bujne niegdyś życie artystyczne Krakowa.

= Opieka nad zabytkami sztuki. Na posiedzeniu krakowskiej okręgowej komisji konserwatorskiej, które się odbyło pod przewodnictwem wojewody p. L. Darowskiego, przedstawił konserwator dr. T. Szydłowski roboty w dziedzinie konserwacji, prowadzone w lecie b. r. pod jego opieką. Należą tu z najważniejszych: Rozpoczęcie zabezpieczenia średniowiecznych murów obronnych w Szydłowie, jedynego w tym rodzaju zabytku w Polsce, prawie w całości zachowanego; przywrócenie nawom bocznym kościoła pocysterskiego w Sulejowie ich właściwej, pierwotnej szaty; podjęcie robót około zabezpieczenia zagrożonej wieży kościoła pocysterskiego w Jędrzejowie i odrestaurowanie zniszczonego w czasie wojny prezbiterjum kościoła w Szczepanowie, fundacji Długoszowej. W Sandomierzu stwierdzono znaczne odchylenie ściany szczytowej wschodniej kościoła św. Jakóba z XIII. wieku, roboty rekonstrukcyjne tego szczytu będą prowadzone na wiosnę r. 1927. Na wymienione roboty asygnowano drobne zasiłki z niewielkich funduszów udzielanych przez państwo na cele opieki. Nadto subwencjonowano restaurację ratusza w Tarnowie, kolegjaty w Wiślicy i kościoła N. P. Marji w Krakowie. Konserwator wyliczył następnie prowadzone w Krakowie restauracje kościoła OO. Bernardynów i kilku kamienic zabytkowych i wnętrz kaplicy Męki Pańskiej u OO. Franciszkanów i zawiadomił o przygotowawczych krokach do przejęcia przez państwo ruin biskupiego pałacu w Lipowcu i zamku w Szydłowcu. Na posiedzeniu rozpatrywano również sprawę uratowania resztek tablicy erekcyjnej kościoła w Siennie, który niedawno po zniszczeniu wojennem został dachem pokryty. W dyskusji obok p. wojewody zabierali głos wszyscy członkowie komisji.

= W »Czasie« z d. 14 listopada 1926 r. inż.-arch. Stanisław Czaplicki pomieścił artykuł: »Zagadnienia urbanistyki w Krakowie«. W artykule tym stwierdza chaotyczną gospodarkę magistratu przy udzielaniu zezwoleń na zabudowanie parcel, przez co zagwożdżona zostaje na wieki regulacja i zatracona jednolitość charakteru w zabudowaniu bloku ulicznego, jeden z głównych postulatów urbanistyki. Zarzuty te popiera szeregiem konkretnych przykładów z lat ostatnich, gdzie skutkiem bezprogramowego udzielania zezwoleń na objekta wzajemnie się wykluczające, wille obok gmachów, kamienice obok małych domów parterowych, pogwałcono podstawowe prawa kształtowania bryły większych kompleksów architektonicznych. Stwierdzając na każdym kroku szkodliwość tego rodzaju gospodarki (n. p. zabudowanie doszczętne budami placu Słowiańskiego) widzi przyczynę tego w niefachowem, urbanistycznie nie stojącem na wysokości zadań, kierownictwie. Kiedy w Warszawie przy regulacji pracują wybitni architekci-urbaniści, krakowska sekcja regulacji nie posiada w swym składzie ani jednego architekty. Reorganizacja sekcji regulacji i budownictwa, rozszerzenie kompetencji Rady artystycznej, ścisły kontakt z urbanistami krak. koła arch., wreszcie powoływanie za przykładem Warszawy do współpracy architektów prywatnych, rozpisywanie konkursów: oto jedyna droga do sanacji.

= Na posiedzeniu komisji historji sztuki P. Ak. Um. w miesiącu listopadzie b. r. doc. dr. A. Bochnak odczytał swą rozprawę p. t.: »Kościół pocysterski w Jędrzejowie«. Na posiedzeniu grudniowem referował swą pracę dr. Kaz. Furmankiewicz o rzeźbie romańskiej w Polsce, starając się dać syntezę tej rzeźby, na podstawie wszystkich znanych dotąd zabytków z wieku XI, XII i XIII.

= W *Czasie* z d. 11 listop. b. r. umieścił F. K.

artykuł: »O estetykę i godność starego Krakowa«. Słusznie podnosi fatalne wrażenie, jakie czyni niewybrukowany plac koło kościoła N. P. M. (uwagi te widocznie trafiły do przekonania, gdyż rozpoczęto teraz plac brukować), domaga się ujęcia w karby ruchu kołowego na Rynku, po którym zwłaszcza automobile bezkarnie we wszystkich kierunkach grasują, wreszcie żąda stanowczo usunięcia wszelkiej reklamy świetlnej z Rynku jako zabytkowego placu. Sądzimy jednak, że jądro rzeczy tkwi nie tyle w samej reklamie świetlnej ile w jej formie. Estetyczna naprawdę reklama świetlna (a taką ona może być) piękna architekturze nie ujmuje a w nocy dodaje malowniczości i życia miastu. Zupełnie nie godzimy się ze stanowiskiem p. F. K., który radby widzieć w Krakowie jedynie miasto zabytków, owszem przeciwnie, jesteśmy zdania, że nawet tak wybitnie zabytkowe miasto jak Kraków powinno się, przy całem poszanowaniu dla swych zabytków, modernizować i w ten sposób rozwijać.

LUBLIN

= W sali aktowej gimnazjum im. Staszica otworzono wystawę fotografij krajobrazu polskiego. Wystawę tę zorganizowano wadliwie. Słuszne uwagi na ten temat zamieścił J. Kot w Nr. 284 *Ziemi Lubelskiej*, pisząc m. in.:

»Mogłaby odpowiedzieć także celowi artystycznemu w szerokim pojęciu wystawa fotografij krajobrazu polskiego, otwarta przez wojewódzką komisję turystyczną w Lublinie, gdyby ten pokaz urządzono solidnie i ze smakiem, co wszak dla propagandy turystyki w Polsce byłoby tylko korzystne. Ograniczono się jednak do wystawienia, w formie niemal przypadkowej a urągającej zasadom estetycznym, tysiąca prawie fotografij, publikowanych poprzednio we Lwowie na Targach Wschodnich.

Cóż z tego, że wśród okazów znalazły się też prawdziwe dzieła polskiej sztuki fotograficznej i wystawiono cały szereg ciekawych i pięknych krajobrazowych motywów?

Okazy godne na wystawie uwagi bądź ginęły w sąsiedztwie rzeczy miernych, bądź nie mogły się pojawić na płaszczyźnie właściwej dla obserwacji, przytłoczone ilością prac różnego rodzaju, któremi wręcz »tapetowano« ściany rozstawionych na sali blejtramów«.

= W gmachu muzeum otwarto z początkiem listopada wystawę prac malarskich uczniów klasy 5—7 gimnazjum im. Jana Zamoyskiego, jako wystawę »Elipsy«. Wystawa ta obudziła w Lublinie wielkie zainteresowanie.

LWÓW

= Wystawę retrospektywną dzieł Daniela Chodowieckiego zorganizowano w osobnej, na cel tego rodzaju wystaw przeznaczonej sali Muzeum im. XX. Lubomirskich w Ossolineum. Zebrano obfitą ilość sztychów, oryginalnych rysunków, ilustracyj do kalendarzy i książek, wystawiono też szereg listów Chodowieckiego i autograf dziennika podróży z Berlina do Drezna. Urządzenie tej wystawy umożliwiły bogate zbiory Bibljoteki medyckiej im. Gw. Pawlikowskiego, pomieszczone obecnie w Ossolineum.

= W salach Tow. Sztuk pięknych otwartą została wystawa zbiorowa prac Kazimierza Kostynowicza, oraz Mieczysława Rayznera.

= Wystawa gwiazdkowa. Tow. przyjaciół sztuk pięknych urządza z początkiem grudnia, w salach własnych, wystawę przemysłu artystycznego wyrobów krajowych. Celem wystawy jest zapoznanie publiczności z tą dziedziną wytwórczości krajowej i ułatwienie nabycia podarków gwiazdkowych.

= Kurs kilimkarstwa. Staraniem instytutu przemysłowego Małopolski Wschodniej był urządzony kurs kilimkarstwa artystycznego, połączony z nauką barwienia wełny kilimowej. Nauka odbywała się w Instytucie Technologicznym przy ul. Bourarda.

NAŁĘCZÓW.

= Ochronkę dla dzieci im. Stefana Żeromskiego zdobi malowidło pędzla Kazimierza Młodzianowskiego (b. ministra spraw wewnętrznych). Przedstawia ono siedzącą na ławce pod drzewem kobietę, do której tuli się u kolan paroletnia dziewczynka, dalej w tle rzeka z piaszczystą ławicą i łodziami żaglowemi, potem pole, wieśniacy. Obraz ten na płótnie, przymocowany dokoła ściany ochrony, wykonany był w Paryżu i podarowany Żeromskiemu dla ozdoby ochrony.

PŁOCK

= Wystawę prac malarskich p. Leokadji Ostrowskiej otwarto w jednej z sal Resursy Obywatelskiej. Wystawiono z górą pięćdziesiąt obrazów: portretów, główek, aktów, kwiatów i pejzaży; prócz kilku prac olejnych, przeważnie pastele.

Ktoś, pisząc o tej wystawie w Nr. 255 *Dziennika Płockiego*, opisuje w ten sposób znajdujący się tam portret olejny T. Kościuszki:

»Kościuszko odbiega od tego cośmy o pierwszym Naczelniku Narodu zwykli sobie wyobrażać. Jest to kopja (?) portretu z owianych wysoką poezją dzieł Artura Grottgera, a więc nosi znamienne cechy idealizmu i romantyzmu. Z rozwianego wiatrem kołnierza sukmany krakowskiej — tryska (!) ku nam twarz, opromieniona genjuszem energji wojennej i świętego zapału dla wymarzonej idei Niepodległości Polski.

Takim musiał być Kościuszko w istocie«.

Pomimo zapewnień recenzenta, wątpimy. Z »kołnierza... tryska ku nam twarz« — he! he! kawał zgoła przedziwny!

POZNAŃ

= W Salonie Sztuki Stowarzyszenia Artystów otwarto w połowie listopada zbiorową wystawę prac prof. Fryderyka Pautscha. Wystawiono m. i. portret Kasprowicza, oraz pięć innych portretów, a nadto około 20 prac, namalowanych przez artystę w ostatnich czasach. Katalog tej wystawy poprzedza charakterystyka działalności artystycznej F. Pautscha, pióra dr. M. Tretera. Wystawa potrwa do 8-go grudnia. Dłuższe artykuły o niej pojawiły się w Nr. 539 *Kurjera Poznańskiego* (K. M.), oraz w Nr. 267 dziennika *Posener Tageblatt* (Georg Brandt) p. t.: *Gemälde-Sonderausstellung Fr. Pautsch, zugleich als Ehrung für Jan Kasprowicz.*

= Z wystawy grupy artystów wielkopolskich »Plastyka« w Zachęcie zakupiono do zbiorów rządowych jedenaście prac, a mianowicie: 1) Jana Bocheńskiego, 2) Leona Dołżyckiego, 3) Adama Hannytkiewicza, 4) Władysława Lama, 5) Karola Mondrala, 6) Marcina Rożka. — Prócz tego Tow. Zachęty Sztuk Pięknych zakupiło do swych zbiorów pracę Adama Hannytkiewicza oraz dwie prace Mondrala.

= W lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiono prace malarskie Hannytkiewicza, B. Nawrockiego, Kazimierza Jasnocha, M. Oseckiego oraz prace graficzne Józefa Pieniążka.

= O inwentaryzacji wielkopolskich zabytków sztuki zamieścił dłuższy artykuł dr. Alfred Brosig w Nr. 550 *Kurjera Poznańskiego.*

= Wystawa pośmiertna ś. p. Fr. Zygarta będzie zorganizowaną w najbliższym czasie przez Stow. Artystów w Poznaniu. S. p. Zygard był członkiem założycielem Stowarzyszenia.

= W Poznaniu odnawia się kościół ewangelicki św. Krzyża na Grobli, zbudowany za rządów Stanisława

Augusta w 1776—1786 r. Zwłaszcza jego wnętrze o centralnem założeniu, z eliptyczną kopułą, wykonaną z drzewa i niewidoczną na zewnątrz, oraz dwoma rzędami empor, uległo obecnie — jak informuje *Kurjer Poznański* — pewnym zmianom. Mianowicie zostały przeobrażone klatki schodowe, jakoteż empora drugiego piętra, a ściany kościoła przyozdobiono w skromnych tonacjach. Kościół zawiera różne sprzęty w stylu rokokowym, neoklasycznym i empire oraz epitafjum marmurowe Z. F. Goebla z r. 1776, a w zakrystji, prócz portretów zasłużonych około budowy kościoła obywateli, zachował się dobry portret Stanisława Augusta, oparty na kompozycji Bacciarellego. Prace murarskie przy kościele wykonał budowniczy A. Hoehne, który odbudował również wieżę ratusza w r. 1780—83 według »abrysu« architekta warszawskiego. Biorąc pod uwagę udatne proporcje oraz szczegóły architektoniczne monumentalnego wnętrza, przypuszczać należy, że projekt na kościół św. Krzyża został skorygowany najprawdopodobniej przez Zuga, nadwornego architekta króla Stanisława Augusta i twórcy kościoła ewangelickiego w Warszawie.

TORUŃ

= W Toruniu zostały w bież. roku odnowione fasady kościoła ewangelickiego, zbudowanego w 1775 r. Kościół ten był pierwotnie pozbawiony wieży, co ze względu na gmach gotyckiego ratusza, jakoteż charakter rynku, było z artystycznych względów rzeczą pożądaną. Wieżę dobudowano dopiero w r. 1897, wedle projektu arch. Hartunga z Berlina, tworząc w ten sposób akcent zbyt silny, który rozrywa harmonijną całość zabudowań rynkowych. Po odnowieniu zaniedbanych tynków, kościół zyskał niepomiernie i przygłuszył nieco szpetny gmach neogotycki poczty, zbudowanej w 1881 r.

WARSZAWA

= Salon doroczny w Tow. Zachęty Sztuk P. otwarto ze zwykłym ceremonjałem w dniu 27 listopada b. r. W otwarciu wzięli udział licznie członkowie warszawskiego korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele państw obcych, którzy na podstawie Salonu wyrabiają sobie zdanie o stanie współczesnej polskiej plastyki... Każdy, kto nie ulega autosugestji, musi przyznać, że moment obecny nie należy bynajmniej do najświetniejszych w rozwoju naszego malarstwa i rzeźby; jest, niestety, raczej przeciwnie. Nie jest jednak z nami ani tak źle, ani tak beznadziejnie smutno, jak usiłuje świadczyć o tem conajmniej dwie trzecie wystawionych utworów. Dopuszczono do udziału w Salonie nadmierną ilość rzeczy nieudolnych, słabych, takich, co do których — bez względu na czyjeś lubowanie się w tym czy owym artystycznym kierunku — nie może być dwóch zdań, że na poważnej wystawie znaleźć się nie powinny.

Skład Jury Salonu 1926 został ustalony jak następuje: 7-miu członków Komitetu T. Z. S. P. pp. Antoni Austen, Konstanty Górski, Zygmunt Otto, Stefan Popowski, Kazimierz Stabrowski, Wiktor Stępski, Konstanty Wróblewski, oraz 7-miu członków wybranych przez artystów wystawców: pp. Stanisław Bagieński, Piotr Krasnodębski, Bronisław Kopczyński, Bronisław Kowalewski, Edward Okuń, Bronisław Wiśniewski i Teodor Ziomek.

Lista członków jury informuje już poniekąd o charakterze tej wystawy.

Na tegoroczny Salon przeznaczono następujące nagrody: nagroda prezesa rady ministrów: 1.000 zł., nagroda m. Warszawy 1.000 zł., nagroda wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego* 500 zł., nagroda Tow. Zachęty sztuk pięknych na Salon 1926 r.: dyplomy honorowe, 1 medal złoty, 3 medale srebrne i 5 medali bronzowych.

Katalog, wydany na dobrym papierze, obficie, jakkolwiek dość licho ilustrowany. (Nr. 18 »Przewodnika po wystawach Zachęty«), obejmuje 350 obrazów, 36 rzeźb, 3 (dosłownie: trzy) eksponaty, figurujące w osobnym (!) dziale p. t.: Architektura — co na to warszawskie Koło architektów? — 14 utworów graficznych, oraz 20 objektów w dziale »Sztuki zdobniczej«, prócz gabloty z oprawami książek, zastosowanemi do ich treści, Fr. J. Radziszewskiego.

= W dniu 1 grudnia otwarto w gmachu Resursy Obywatelskiej interesującą wystawę p. t. »Piękno kraju«. Wystawę tę zorganizowało Polskie Tow. Krajoznawcze w związku z dwudziestoleciem swego istnienia i ze zjazdem krajoznawczym.

= Polskie etykiety na cygara. Dyrekcja P. Monopolu Tytoniowego rozpisała konkurs na etykiety do cygar. Termin upłynął w początku listopada. Sąd konkursowy stanowili: p. Woydyno, delegat ministerstwa W. R. i O. P., prof. Skoczylas, delegat warsz. Szkoły Sztuk Pięknych, oraz dwaj reprezentanci monopolu. Nagrodę pierwszą dostał p. Zygmunt Grabowski z Warszawy, drugą p. Marja Mrozińska z Krakowa, trzecią p. St. Biedrzycki z Warszawy; siedm innych projektów wyróżniono.

= Przebudowa Sejmu. Zwolna zaczyna się interesować opinja publiczna robotami prowadzonemi od dłuższego czasu przy ul. Wiejskiej. *Myśl Niepodległa* w Nr. 836 pisze: »Jeżeli przeczucie nas nie myli Warszawa będzie niebawem widownią nowego skandalu budowlanego. Mamy na myśli przebudowę sejmu, dokonywaną »sposobem gospodarczym«, o której gazety wypisują istne cuda... Lecz gazety nie wzmiankują o tem, że kierownictwo robót powierzono b. naczelnikowi zarządu gmachów reprezentacyjnych, panu K. Skórewiczowi. Otóż jest cechą charakterystyczną wszystkich poczynań tego dygnitarza, że rozpocząwszy jakieś dzieło ku zadziwieniu świata, nigdy go nie kończy, albo skończywszy, musi rozpoczynać babraninę od początku. Tak było z Łazienkami kr., których fundamenty, rozwalone przed rokiem, dzisiaj jeszcze oglądać można w stanie rozpaczliwym, tak było z Zamkiem kr., który słynne »rozkopki« p. Skórewicza w ciągu kilku lat doprowadziły do zupełnej ruiny...« — Tymczasem w *Kurjerze Warszawskim* ukazały się dwa reklamowe i pochlebne dla p. Skórewicza artykuły Adama Wolmara: Nowy Gmach Sejmu (w Nr. 313) i: Dom Posłów i Senatorów (w Nr. 317), jakby antidotum na słowa prawdy w *Myśli Niepodległej*, która w Nr. 837 zamieściła również o p. Skórewiczu artykuł p. t. »Zamek królewski w niebezpieczeństwie«.

= Pomnik Kilińskiego. Sprawa budowy pomnika Kilińskiego w Warszawie od trzech lat pozostaje w zawieszeniu. Magistrat nie udzielał mianowicie zezwolenia na budowę pomnika w projektowanem przez komitet miejscu, na rynku Starego Miasta. Stanowisko swe komisja magistracka uzasadniała względami artystycznemi i praktycznemi. Rynek Staromiejski w założeniu swem nie jest placem architektonicznym i dlatego byłoby trudno oznaczyć odpowiednie miejsce dla pomnika figuralnego. Ustawienie pomnika w środku placu wymagałoby, ze względu na wielką przestrzeń rynku, bardzo wielkiej figury, co znowu ze względów estetycznych nie byłoby wskazane, nie mówiąc już o kosztach z tego wynikłych. Za daleko odpowiedniejsze miejsce uważa komisja plac przy ul. Podwale, u wylotu ulicy Kapitulnej, zwłaszcza w projektowanej regulacji placu. Projekt komisji zaaprobowała również rada artystyczna.

= Odnowienie figury zabytkowej. W budżecie na r. 1925 magistrat przewidział pewien kredyt na konserwacje pomników, krzyżów, figur i t. d. Niewielki na ten cel fundusz pozwalał na podjęcie robót tylko pilnych i najkonieczniejszych. Do takiej katego-

rji zaliczono, między innemi, odrestaurowanie figury św. Jana, przy ul. Senatorskiej, mającej wartość zabytkową i artystyczną. Kiedy po odparzeniu farby olejnej ujawniła się subtelność rzeźby, a zarazem stan zniszczenia samej figury i postumentu, który wymaga częściowej zamiany kamienia, na remont jej ogłoszono konkurencję, z powołaniem do niej artystów-rzeźbiarzy. W wyniku konkursu prace restauratorskie powierzono art. rzeźbiarzowi p. Zygmuntowi Otto.

= *Chopin* Wacława Szymanowskiego. Przy niezwykle licznem uczestnictwie muzyków (zjechało ich do Warszawy z zagranicy z górą trzydziestu), odsłonięto uroczyście w dniu 14 listopada pomnik Fr. Chopina, wykonany wedle pomysłu Wacława Szymanowskiego. Olbrzymia grupa bronzowa, znana dobrze z licznych reprodukcyj nawet w pismach codziennych, stoi na nieco zbyt nizkim cokole z czerwonawego kamienia, nad sadzawką, o takiemże, wygiętem w trochę kapryśną linję, obramieniu. Żabek niema. Pod względem kolorytu nic pomnikowi zarzucić nie można: bronz harmonizuje dobrze z kamieniem, nawet złote listki wierzby harmonizują nieźle z resztą bronzu patynowanego. W tle niema obecnie zieleni z powodu zimowej pory, więc też wierzba sztuczna, bronzowa, nie konkuruje z drzewami prawdziwemi łazienkowskiego parku, jak będzie później, na wiosnę, gdy zazielenią się drzewa, — zobaczymy.

A pod względem czysto rzeźbiarskim — jaką wartość ma to dzieło? Jaka jest jego forma?

Zdala trudno odróżnić szczegóły, widać tylko coś w rodzaju potężnego, o grubych nadmiernie bokach trójkąta, który stoi nie na swej poziomej podstawie, lecz na swym ostrym szczycie, wierzchołkiem odwrócony na dół. Intencją artysty było nadanie całej tej rzeźbie kształtu harfy, miał to być pomnik nie tylko ku czci Chopina, ale i twórczości muzycznej wogóle. Zbyteczna zapewniać, że sama forma nie interpretuje (zwłaszcza, gdy się patrzy na rzeźbę z pewnego oddalenia) dostatecznie zamiaru artysty: daje wrażenie czegoś zagadkowego i niespokojnego zarazem.

O monumentalności dzieła W. Szymanowskiego nie może wprost być mowy. Monumentalność rzeźby pomnikowej zasadza się nie na wzniosłości natchnienia czy tematu, lecz na spokojnem i dostojnem w wyrazie traktowaniu bryły, na ujęciu jej profilów w pewien zdecydowany i niezbyt skomplikowany, najlepiej geometryczny, schemat linijny, na silnem związaniu z sobą wszelkich części i na wzajemnem podporządkowaniu ich sobie, tak, żeby stanowiły harmonijną i nierozerwalną całość.

Chopin W. Szymanowskiego jest, przeciwnie, owocem czysto romantycznej i literackiej koncepcji, nie jest rzeźbą skomponowaną w myśl postulatów wielkiej sztuki monumentalnej, panuje tu nie statyka, lecz dynamika: wierzba wygięta silnym podmuchem wichru wszystkiemi swemi gałązkami w jedną stronę, nad głową genjalnego muzyka, zdaje się lecieć na niego, nie zleci, bo w pomysłowy sposób opiera ją rzeźbiarz w tyle postaci i łączy z resztą bronzu. Chopin, afektowanym ruchem prawej dłoni i zwrotem głowy w przeciwną stronę, zdaje się odsuwać od siebie grożące niebezpieczeństwo.

Pomimo nienaturalnej sylwety wierzby, której gałęzie i liście zbijają się w jedną ciężką masę pod wpływem wichru, pomimo odpowiedniej fałdzistości rozwianej szaty Chopina, — rzeźba ta nie tłumaczy bynajmniej tej siły podmuchu, o jaką W. Szymanowskiemu chodziło. Czy pamiętacie Nikę z Samothrake, posąg Bogini Zwycięstwa, stojący w Louvrze? Cóż za wspaniały ruch, co za potęga dmącego wichru! Wszytko zaś uzyskane nader prostemi środkami, bez dodawania np. figurze wydętych żagli przy niej czy ponad nią...

Chopin W. Szymanowskiego to bezsprzecznie śmiała i nawet ciekawa próba transpozycji czysto literackiego pomysłu na rzeźbiarski język bryły, to urocza w swej ideowej treści fantazja czy wizja poety, ale nie monumentalne dzieło plastyki, jakiem pomnik w zasadzie swej być powinien.

Miał niewątpliwie rację Ercole Rivalta, dając w rzymskiem piśmie p. t. *Epoca* (z dnia 24 sierpnia 1922 r.) tytuł: *Il sogno plastico di W. Szymanowski* swemu artykułowi o rzeźbach tego artysty. Czy jednak Bartholomé i Bourdelle, opowiadając się w r. 1908 za realizacją tego projektu, nie poszli zbytnio za głosem panującej podówczas impresjonistycznej mody?

= W ostatnich czasach obiegła prasę codzienną senzacyjna wiadomość, jak skutkiem nieznajomości sztuki i braku fachowej wiedzy dyrektora warszawskiego Muz. Nar. pułk. Gembarzewskiego straciliśmy bardzo cenny obraz A. Dürera, którego warszawskie muzeum nie chciało nabyć, a który potem wywieziony zagranicę, został skwapliwie nabyty przez dawne muzeum cesarskie w Wiedniu. Chcąc uzyskać w tej sprawie rzeczowe dane zwróciliśmy się do Wiednia po informacje, które niestety rzecz potwierdziły i zarazem skonstatowały, jak wielką stratę w dobytku kulturalnym narodu przez to ponieśliśmy. Rzecz przedstawia się następująco: muzeum warszawskiemu ofiarowano po nader korzystnej cenie 1600 dolarów kupno obrazu A. Dürera, będącego w posiadaniu polskiem. Dyrekcja muzeum obraz zbagatelizowała, nie uznając go za dzieło A. Dürera (!) dzięki czemu właściciel uzyskał od warszawskiego konserwatora zezwolenie na wywóz za granicę i co prędzej go sprzedał Muzeum państwowemu w Wiedniu za cenę 16.000 dolarów. Obraz okazał się najautentyczniejszem dziełem Albrechta Dürera, sygnowanem monogramem A. D. i przedstawia głowę wenecjanki, malowaną w czasie pobytu Dürera w Wenecji, rzecz dla twórczości Dürera niesłychanie cenna, jeżeli się zważy że największe muzea niemieckie posiadają nieraz zaledwo po jednem i to o wiele słabszem dziele Dürera.

Fakt, że p. Gembarzewski, dyrektor warszawskiego Muzeum Narodowego, nie kupił ofiarowanego mu po tak przystępnej cenie obrazu, jest tem dziwniejszy, że niedawno, przed kilku miesiącami, tenże p. Gembarzewski kupił do zbiorów muzealnych koronę Augusta II, wykonaną z metalu, a ozdobioną szkiełkami. Korona ta, zwana koronacyjną, szereg lat leżała w Muzeum drezdeńskiem jako bezwartościowy, a co najmniej mało wartościowy przedmiot, ostatniemi czasy dostała się drogą transakcji do jednego z handlarzy wiedeńskich, od którego kupił ją pan dyrektor Gembarzewski za cenę około 120.000 złotych, a więc za cenę olbrzymią, w stosunku do małej bardzo wartości.

Nie możemy tu także powstrzymać się od wyrażenia zdziwienia, że od pana konserwatora warszawskiego zdołano uzyskać zezwolenie na wywóz tego obrazu, który, choćby był przez p. Gembarzewskiego i nie uznany jako oryginał Dürera, przedstawiał dużą wartość artystyczną i powinien był zainteresować p. konserwatora. Jest to tem dziwniejsze, że tenże warszawski urząd konserwatorski znany jest z utrudnień, jakie robi naszym artystom, chcącym uzyskać zezwolenie na wywóz swych dzieł, a więc niepodlegających wątpliwości co do prawa wywozu na wystawy zagraniczne.

Sprawą tą powinny się zająć energicznie powołane czynniki.

## WIELUŃ

= Otwarte w jesieni Muzeum Ziemi Wieluńskiej, o charakterze regjonalnym, obejmuje narazie trzy działy: historyczny, ze zbiorem numizmatycznym i pre-

historycznym, przyrodniczy (okazy fauny krajowej, skamieliny z Wieluńskiego i szereg eksponatów anatomicznych), oraz etnograficzny (ceramika, obrazy ludowe malowane na szkle, chata wiejska z kominkiem, żarnami, z trzema manekinami w strojach ludowych etc.).

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### BERLIN

= Antykwarjat Hollsteina w Berlinie urządził aukcję sztychów D. Chodowieckiego i sprzedał np. sztych »Stolik do gry« za 850 marek niem., »Namioty w zwierzyńcu berlińskim« za 275 mk., »Jazda na saniach« za 500 mk. Prócz sztychów sprzedano też rzadką już książkę o Chodowieckim Engelmanna za 60 marek.

### PARYŻ

= Towarzystwo Popierania Sztuki Polskiej. W Ambasadzie Polskiej w Paryżu odbyło się konstytuujące zebranie Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej we Francji, mającego działać w ścisłej łączności z powstałem niedawno w Warszawie Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Na zebraniu obecni byli wybitniejsi przedstawiciele sztuki polskiej we Francji w liczbie zgórą 40. Po otwarciu zebrania przez Ambasadora p. Chłapowskiego, który w serdecznych słowach podkreślił doniosłość powstania paryskiego komitetu i po przemówieniu p. J. Targowskiego, który przedstawił cele i zadania centralnego Towarzystwa, p. Antoni Potocki odczytał opracowany przez specjalną komisję statut nowego towarzystwa, który został przyjęty. W skład rady naczelnej wybrani zostali: pp. Cezary Jellenta, Edward Woroniecki, Zygmunt Zaleski, bar. Taube, Antoni Potocki, Stefan Kiergur, Eugenjusz Morawski i Zygmunt Stefański. Do komisji rewizyjnej powołani zostali pp. Hieronimko, Klinowicz i Kraczyński.

### UTRECHT

= Stała wystawa sztuki polskiej w Holandji. Powodzenie, jakiem cieszą się wszędzie zagranicą wyroby naszego przemysłu artystycznego spowodowało Zarząd Warszaw. Tow. popierania przemysłu ludowego do zorganizowania stałej wystawy sklepu w Utrechcie, gdzie na niedawnej wystawie dział polski tak korzystnie był reprezentowany. W najbliższym czasie zawarta zostanie umowa z odpowiednimi czynnikami, które podjęły się stałego przedstawicielstwa Tow. popierania przemysłu ludowego, podobnie, jak to ma miejsce w Szwecji.

### WIEDEŃ

= Biskup Gamrat opuszcza Wawel — obraz Matejki ze zbiorów rodziny prof. Adamkiewicza był do nabycia drogą licytacji w Wiedniu. Obraz nie znalazł jednak nabywcy i wrócił na razie w posiadanie rodziny prof. Adamkiewicza. Cena wywołania za obraz Matejki wynosiła 30.000 szylingów austr.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Nowogródzkie. Praca zbiorowa wydana staraniem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Warszawa, 1926. Str. 94 + 1 nl. z 66 ilustracjami.

Cenna ta praca zbiorowa ukazała się pod redakcją Wacława Borowego, a obejmuje studja krajoznawcze pióra kilkunastu autorów. Czytelnika *Sztuk Pięknych* zajmą zwłaszcza rozdziały: O krajobrazie nowogródzkim (Jana Bułhaka), oraz o architekturze monumentalnej w województwie nowogródzkiem (Jerzego Bauera, który opisuje zamki i pałace, dwory i dworki, kościoły i cerkwie ziemi nowogródzkiej). Duża stosunkowo, jak na nasze smutne warunki wydawnicze, ilość rycin ilustruje bardzo dobrze tekst i stanowi już sama przez się *sui generis* inwentaryzację najciekawszych zabytków naszej architektury. P. Tow. Krajoznawcze zasłużyłoby się ogromnie naszej kulturze, gdyby nie poprzestało na tej jednej monografji krajoznawczej, a przystąpiło do wydawania dalszych.

= Juljan Kot: Wycinanki Dobrzyńskiego, Lublin, 1926. Str. 21 i 4 tabl. Nadbitka artykułu ogłoszonego w *Ziemi Lubelskiej*, Nr. 203, 205—210, r. 1926, wytłoczona w drukarni S-ki Wyd. »Placówka Lubelska« w Lublinie, w stu pięćdziesięciu numerowanych egzemplarzach.

W tem niewielkiem studjum, ilustrowanem podobiznami wycinanek Ignacego Dobrzyńskiego ze wsi Miesiące w powiecie puławskim województwa lubelskiego, autor, uwzględniając odpowiednią literaturę (*Wisłę*, studja J. Warchałowskiego, E. Frankowskiego), charakteryzuje te drobne arcydziełka ludowego artysty, na które już w r. 1905 (Warchałowski w *Wiśle*) zwrócono uwagę. »Utwory J. Dobrzyńskiego, pisze J. Kot, odpowiadają czystemu pojęciu wzorowej formy wycinanki papierowej, spotykanej dziś jeszcze u naszego ludu. Tajemnica ich uroku leży nietylko w wartościach indywidualnych, których treść plastyczna wyróżnia się oryginalnym nawskroś kształtem, ale także w należytem zrozumieniu szlachetnej techniki wycinankowej, dalekiej od uprawianych w naszych szkołach imitacyj wykładanek w drzewie, malowideł pędzlem, kilimu, drzeworytu i t. p. Wzorowe przykłady wycinanek Dobrzyńskiego nie posiadają cech, znamionujących zapożyczoną technikę artystyczną. Zwracają uwagę tak osobliwą wyczutą linją żywego konturu, jak i walorami formy i barwy, wydobytemi intuicyjnie z treści opowiedzianej płaszczyzną papieru, wyciętą zręcznie nożycami«.

Charakter tej zajmująco napisanej i wydanej naogół starannie broszurki, szpeci tylko zły układ karty tytułowej i nadmierna ilość omyłek druku.

= *Jagnieszka abo o Pannie na niedźwiedziu iako iachała w Krakowie mieście, histhoria osobliwa przed wiekami mnogimi zasłychana y spomniona, nynie* de novo *koszlawym opowiedana ięzykiem y mało cudnymi pokazana obrazami przez* M. & A, Mediceusow *abo inaczej* Pseudonymow, *co nie zaraz radziby imion swych dwoie odkrywać, iżby ich, ieśliby rzeczy niektóre prawie nałgali, w ten czas palicami wszem wobec y każdemu z osobna wytykano...*

»Sumpten »Biblioteki Medyckiey« w Drukarniey Wł. Łazarskiego, typographa, drukowana w Warszawie R. P. MCMXXV. Kupić można we Lwowie u H. Altenberga y powszędy w Polszcze. Z 6-ma planszami barwnemi i z 1-ą ryciną barwną na okładce. (Odbito ogółem 600 egzemplarzy, z tych Nr. 1—100 na papierze grubym, a Nr. 101—500 na zwykłym czerpanym)«.

Książka ta, której autorzy kryją się pod pseudonimem »M. & A. Mediceusów«, została nader starannie wydaną (drukowana na doskonałym czerpanym papierze, w znanej tłoczni Z. Łazarskiego) i stanowi pełen swoistego wdzięku żart artystyczny, który zainteresuje y zabawi szczerze zarówno zwolennika ucieszych opowieści, jak i miłośnika grafiki książkowej, ilustracji; stanowi ona zarazem dowód głębszej artystycznej kultury obojga jej autorów, twórców umiejętnie skomponowanej całości.

= Kompletną galerją współczesnego malarstwa nazywa jakiś *K.* w Nr. 41 *Ilustracji* zbiory warszawskiej Zachęty, zamieszczając na ten temat naiwny i czysto reklamiarski artykulik. Pisze on m. in:

»Istotnie zastanawiając się nad tym bogactwem i doborem zbiorów trzeba zaznaczyć, że to

nie zwykła jakaś kolekcja, ale rzeczywiście prawdziwa galerja malarstwa polskiego, obejmująca całą twórczość malarską kraju od połowy zeszłego stulecia. Lepszego zbioru malarstwa współczesnego Polski nie ma nawet Kraków. Być może, że tam niektórzy artyści są lepiej zebrani, mimo to jako całość kolekcja Zachęty warszawskiej jest imponująca. Przeszło sześćset pierwszorzędnych płócien i kilkadziesiąt rzeźb składa się na ten zbiór. Niestety brak miejsca nie pozwala na wystawienie całego zbioru. Jest to wielką stratą i szkodą stolicy mieć w swych murach kompletną galerję współczesnego malarstwa i nie módz jej pokazać. Należy dążyć, aby to stało się jak najprędzej. Tego domaga się godność stolicy«.

Istotnie zastanowić się powinien p. *K.* wprzód nad sobą, tego domaga się zdrowy rozsądek i uczciwość. Potem zaś niech zajrzy do *Sztuk Pięknych* (Rocznik I, str. 435), gdzie się przekona, że Zachęcie brak w zbiorach tylko stu zgórą wybitniejszych polskich artystów!

= O polityce państwowej w sztuce pod kątem widzenia szkoły i przemysłu pisał Jerzy Warchałowski w Nr. 25 tygodnika p. t. *Ster.*

= Artykuł Mieczysława Tretera o wystawie grupy wielkopolskich artystów »Plastyka« przedrukował z *Warszawianki* w Nr. 240 *Dziennik Poznański.*

= O pracowni Kazimierza Kostynowicza zamieścił osobny fejleton Artur Schroeder w Nr. 247 *Kurjera Lwowskiego.*

= Biedna polska sztuka. Korespondent warszawski *Prager Presse*, podpisany: *Mgr.*, pisząc o »Monografjach Artystycznych« wydawanych nakładem Gebethnera i Wolffa pod redakcją dr. Mieczysława Tretera, wydaje taki sąd o polskiej plastyce: »Die polnische Kunstliteratur, sowohl die wissenschaftliche als auch die für weitere Kreise bestimmte, ist ziemlich dünn gesät. Nicht ganz ohne Grund. Im Vergleich zur schönen Literatur ist das polnische Schaffen auf dem Giebiet der bildenden Kunst nicht sehr reich weder quantitativ noch qualitativ. Ueber die Kunst des Auslandes hat man sich aus der ausländischen Literatur unterrichtet. Erst in neuerer Zeit scheint man der literarischen Behandlung von Fragen der bildenden Kunst grössere Beachtung zu widmen. Dass dabei die einheimische Kunst im Vordergrund steht, ist begreiflich«.

Czy p. Mgr. rzeczywiście wierzy w to, co napisał? Jeśli tak, to należałoby, ażeby wprzód poinformował się o stanie dzisiejszej i wczorajszej polskiej plastyki, choćby na podstawie głosów krytyki zagranicznej.

= Krytyk węgierski o grafice polskiej. W Nr. 226 i w Nr. 231 *Warszawianki* podał *M. T.* w artykule pt. »Wystawa Grafiki Polskiej w Budapeszcie« obszerne wywody jednego z krytyków węgierskich na temat polskiej grafiki. Streszczenie tych artykułów podaje *Le Messager Polonais* w Nr. 194 (L'Art graphique polonais à Budapest), oraz »Kurjer Poznański« w Nr. 406 (Węgier o grafice polskiej).

= O konieczności inwentaryzacji naszych zabytków i pamiątek zagranicznych — pisze ks. S. Dettloff w Nr. 554 *Kurjera Poznańskiego* i tłumaczy:

Otóż poza granicami państwa naszego znajduje się po kościołach, muzeach, a często także w posiadaniu prywatnem, długi szereg zabytków i pamiątek, bezpośrednio czy pośrednio związanych z dziejami kultury polskiej z czasów minionych, świadków jej rozmachu, a czasem nawet wpływu na kultury obce, o czem nietylko ogół, ale nawet poczęści i fachowcy nic nie wiedzą. A przecież mogłyby one we wielu wypadkach przyczynić się do rozwiązania niejednej zawiłej i niewytłumaczonej kwestji naukowej, a pozatem posłużyć do dokładniejszego zaznajomienia inteligentnego naszego ogółu z drogami, jakiemi łączyła się kultura nasza rodzima i nasza państwowość z innemi krajami. Tkwi więc w tych zabytkach i pamiątkach kawał naszej historji, nam samym albo wcale nieznanej albo niedostatecznie tylko.

Jak wyobrazić sobie całą tę akcję? Nasamprzód należałoby zarejestrować wszystkie porozrzucane po czasopismach polskich artykuły i notatki, które dotyczą naszych pamiątek zagranicznych. Do pracy tej podać powinni sobie ręce młodzi nasi historycy sztuki i historycy w poszczególnych środowiskach uniwersyteckich. Równocześnie trzebaby wydać odezwę w kraju, by fachowcy i amatorzy dostarczyli odnośnego materjału, czy wskazówek tylko, gdzie się z pamiątkami polskiemi zagranicą spotykali. Następnie należałoby się zwrócić do profesorów polskich na katedrach zagranicznych i do placówek naszych poselskich i konsularnych, gdzie często pracują ludzie z gorliwością oddający się pracy kulturalnej, z prośbą o poparcie sprawy, a szczególnie o przesyłanie notatek i wiadomości o takich »polonica«, oraz zdjęć fotograficznych. Wszystko to napływać powinno do jakiejś centrali naukowej, która materjał ten przejrzałaby krytycznie i odpowiednio uporządkowała, a następnie ogłosiłaby drukiem.

Czy i gdzie możnaby stworzyć taką centralę? Najlepiej w Krakowie i to ze względu na osobę, najodpowiedniejszą zdaniem mojem do przeprowadzenia całej tej akcji, przyznać trzeba żmudnej i wymagającej dużo poświęcenia. Mam na myśli dr. Marjana Morelowskiego, od niedawna kustosza zbiorów państwowych na Wawelu, człowieka rzutkiego, a zapalonego do tego rodzaju pracy, czego dał dowód jako niestrudzony długoletni członek delegacji naszej rewindykacyjnej w Rosji sowieckiej«.

Nie przesądzając kwestji miejsca takiej centrali, należy zaznaczyć, że niedawno zawiązane Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, postawiło sobie m. i. zadanie »opiekę nad zbiorami i dziełami sztuki polskiej u obcych, inwentaryzację ich i popularyzowanie wśród cudzoziemców« — można więc przypuszczać, że wnet rozpocznie prace swe także i w tym kierunku.

= *Wiadomości Literackie* zamieściły w Nr. 46 pod tytułem »Malarze Polscy w Francji« rozmowy Artura Prędskiego »z prof. Pankiewiczem, Kislingem i Menkesem«, ilustrowane reprodukcjami ich dzieł.

= Reprodukcje barwne obrazów malarzy polskich zamieszcza od pewnego czasu warszawski *Express Poranny*. Dotąd ukazały się m. i. reprodukcje dzieł Vl. Hoffmana, J. Fałata, L. Winterowskiego, St. Górskiego, Wł. Skoczylasa.

= *Oprawy zakładu introligatorskiego Roberta Jahody z lat 1925–1926.* Z publikacyj poświęconych drugiemu zjazdowi bibljofilów w Warszawie w roku 1926 na pierwszy plan wybija się, wytłoczone w oficynie W. L. Anczyca w 400 egzemplarzach, wydanie obejmujące szereg tablic z reprodukcjami najpiękniejszych opraw zakładu z lat 1925 i 1926, z dołączonym tekstem Karola Homolacsa o oprawach R. Jahody wykonanych na wystawę paryską w r. 1925 i Przecława Smolika o oprawach tego zakładu wykonanych w dwu latach ostatnich. Jedną z wielkich zasług tego pierwszego w Polsce dziś zakładu jest stworzenie pracowni, która dała możność rozwinięcia się tak potrzebnego dziś typu artysty-dekoratora, rozumiejącego piękno materjału i wychodzącego z właściwej mu odrębnej techniki zdobniczej. Stąd wzorowość wykonania idzie w parze u R. Jahody z stroną artystyczną, zharmonizowaną zarówno z treścią książki jak i techniką materjału. Różnorodność technik użytych, między nimi poraz pierwszy wprowadzenie batiku, dało ogromne bogactwo wyrazu poszczególnych opraw, projektowa-

nych głównie przez K. Seiferta, stwierdzając zarazem, że pracownia R. Jahody stała się jakby szkołą w tej dziedzinie, w której artysta jak za dawnych wieków znalazł znowu szerokie pole do pracy, ku pożytkowi wspólnemu sztuki i rzemiosła.

= Malarze polscy w Wenecji. W *Revue de l'art* znajdujemy obszerny artykuł André Dezarrois — kierownika pisma — o międzynarodowej wystawie malarskiej w Wenecji. W *Kurjerze Poznańskim* streszcza krótko jego wywody Z. Gr.: »Omawiając dział polski, pisze krytyk paryski, że nie posiadał on części retrospektywnej. Całość polskiej wystawy robiła wrażenie harmonijne, — ale nie prezentowała się tam współczesna sztuka polska we wszelkich swych przejawach i kierunkach. Jarocki jest barwny i żywy (»Chaud traducteur des coutumes et des costumes de son pays«). Pautsch — zdaniem paryskiego krytyka — jest doskonałym portrecistą (»excellents portraits et études de têtes«); indywidualne oblicze posiadają Skoczylas i T. Pruszkowski. Bardziej spokojni i umiarkowani w tonie: Kamocki, A. Kędzierski oraz J. Mehoffer. Znakomicie prezentuje się »Hołd trzech królów« Sichulskiego, rzucony z ogromnym rozmachem. Weiss (świetny malarz aktów) imponuje pewnością rysunku, ale jest dla krytyka paryskiego zanadto skłębiony, i rozrzucony w kompozycji. W tekście artykułu spotykamy pięknie wykonaną reprodukcję obrazu W. Jarockiego »Powrót z kościoła« (z cyklu obrazów na tle huculszczyzny).

W czasopiśmie medjolańskim *Grande Illustrazione italiana* zamieszczono piękne reprodukcje z obrazów W. Weissa »Modystki« i K. Sichulskiego »Pokłon trzech króli«, wystawionych w sali Tow. art. pol. »Sztuka« na weneckiej wystawie.

Ukazała się w handlu wspaniała publikacja, wydana w Medjolanie przez firmę G. E. A. (grandi edizioni artistiche), pod tytułem: *Ugo Nebbia, La XV esposizione Internazionale d'arte, città di Venezia, 1926.* W publikacji tej poświęcono duży, kilkustronicowy artykuł sali polskiej na tegorocznej wystawie weneckiej, urządzonej przez Tow. art. pol. »Sztuka«. Artykuł ten, który ocenia bardzo przychylnie i z dużem uznaniem dział polski, ozdobiony jest doskonałemi reprodukcjami z obrazów Władysława Jarockiego (»Powrót z kościoła«, »Przy wejściu do starej cerkiewki huculskiej«), St. Filipkiewicza (»Chaty«), Fryderyka Pautscha (Stragan z rybami«, Józefa Mehoffera (»Portret marszałka J. Piłsudskiego«), Kazimierza Sichulskiego (»Pokłon trzech króli«), Apolonjusza Kędzierskiego (»Chłopi polescy«), Stanisława Kamockiego (»Kościół w Poroninie«) i Wojciecha Weissa (»Na czerwonem tle«, »Żółta koszula«, »Modystki«).

= *Witraże fryburgskie Józefa Mehoffera.* Z powodu wprawienia w oknach katedry św. Mikołaja we Fryburgu (Szwajcarja) trzech nowych witrażów (»Bóg Ojciec«, »Bóg Syn« i »Duch Święty«) ukazał się w »Liberté« (19 sierpnia 1926) duży artykuł, w którym autorka tegoż, p. Hélène de Diesbach, z entuzjazmem omawia wieloletnią pracę prof. Mehoffera, który zdobywszy w r. 1894 pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie na witraż w katedrze fryburgskiej, zajęty był przez 30 z górą lat pracą nad kompozycją kilkunastu witrażów, zdobiących dzisiaj tę starą katedrę.

O tem samem znajdujemy artykuł i reprodukcję kartonów prof. Mehoffera w dwutygodniku «La patrie suisse« (25 sierp. 1926, Génève).

= Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura, Vol. LXIV, Nr. 381. (Bergamo).

Zeszyt ten przynosi głównie studjum, poświęcone sztuce dawniejszej, a mianowicie: »La Poverella d'Assisi« (z 20 rycinami fresków, obrazów i kościelnej architektury w Assyżu), pióra Ettore Janni'ego, a nadto: »La Musica Ornata«, rzecz Luigi Parigi'ego o zdobnictwie graficznem utworów muzycznych dawnych i współczesnych. W dziale sztuki bieżącej doby znajdujemy artykuł G. Marangoni'ego p. t. »Carlo Montani« (z 11 reprodukcjami jego dzieł), oraz w dziale Kroniki artykuł o wystawie Silvestra Lega, 28-ma rycinami.

= *Volkskunst in Europa.* Eine Sammlung typischer Ornamente und Formen in farbiger Wiedergabe. 132 Tafeln, 100 in vielfarbigen Offset- und Buchdruck sowie 32 in einfarbigem Licht- und Tiefdruck. Ausgewählt und mit Erläuterungen versehen von H. Th. Bossert. Berlin W., Ernst Wasmuth A. G. — Cena ok. 200 mk.

W wydawnictwie tem poświęcono Polsce pięć tablic barwnych, jedną czarną.

= Assisi. *Quattordici tavole a colori di* Ferruccio Scattola con introduzione di Ettore Janni. (Pierwszy tom z nowej serji p. t.: *Le Città del Silenzio).* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche. — Cena 25 l. it.

= Arturo Jahn Rusconi: *Assisi* (Nr. 89 serji: *Italia Artistica* pod redakcją sen. Corrada Ricci). Str. 148 z 153 rycinami. — Cena w opr. 32 l. it.

= Georges Ritter: Les Vitraux de la cathedrale de Rouen, 101 planches. (Etablis. Fac.). — Cena 350 fr.

= A. de Baudot et Perrault-Dabot: Les Monuments historiques. T. I.. Ile de France, Picardie. (H. Laurens). — Cena 250 fr.

= A. Schleicher: Manuel de l'antiquaire, de l'amateur et du collectionneur. Bibliothèque de l'amateur d'art et du collectionneur (A. Michel). — Cena 50 fr.

= Adolfo Venturi: Botticelli. G. Crès & Co. — Cena 150 fr.

= Ph. Ronouard: Les Marques typographiques parisiennes des XV-e et XVI-e siècles, 2-e fascicule. (H. Champion). — Cena 90 fr.

= H. Clouzot: La Manufacture de Jouy et la toile imprimée au XVIII-e siècle. Coll. Architecture et Arts Décoratifs. 32 planches hors texte. (G. Van Oest). — Cena 18 fr.

= A. de Beruette y Moret: Historia de la pintura espagnola en el siglo XIX. Ruir Hermanos. — Cena 60 peset.

= L'Interieur moderne et sa décoration 120 planches en couleurs. (Soc. du Livre d'art ancien et moderne). — Cena 500 fr.

= André Warnod. Gavarni. Collection Maîtres de l'art moderne. Avec 40 reproductions en héliogravure. (F. Rieder & Co.). — Cena 16 fr.

= Amédé Boinet: La Collection de miniatures de M. Edouard Kann, 50 planches. Éditions Beaux-Arts. — Cena 350 fr.

= E. Moreau-Nelaton: Manet, raconté par lui-même. Deux vol. en 4° carré, 353 héliotypies (H. Laurens). = Cena 800 fr.

= Marthe Oulie: Décoration Egéenne. 42 planches sous carton (A. Calavas). — Cena 150 fr.

= H. Coopman: Jordaens. Collection: Les Grands Maîtres. — Cena 12 fr.

= Paul Léon: Rapport général de l'Exposition internationale des arts décoratifs. (Librairie Larousse). — Całość obejmie 18 tomów: cena jednego tomu: 80 fr.

= Kurt Hielscher: La Yougo-Slavie. Paysage. Architecture, Vie Populaire. 192 photogravures. (A. Calavas). — Cena 200 fr.

= Delaporte et Houvet: Les Vitraux de la cathedrale de Chartres (E. Houvet). — Cena 500 fr.

= Lacour-Breval et Gaston Edinger: Dictionnaire pratique de céramique ancienne. Bibliothèque de l'amateur d'art et du collectionneur. (A. Michel). — Cena 50 fr.

= R. Lanson: Le Goût du Moyen-Age en France au XVIII-e siècle. Collection Architecture et Arts Décoratifs. 32 planches hors texte. (G. Van Oest). — Cena 18 fr.

= Méandre de Lapouyade: Essai d'histoire des faïenceries de Bordeaux du XVIII-e siècle à nos jours. (Mounastre-Picamilh). — Cena 150 fr.

= R. de Lasteyrie: L'architecture religieuse en France à l'époque gothique. Tome premier, avec 580 illustrations. (A. Picard). — Cena 100 fr.

= Raymond Escholier: Delacroix. Collection: La Vie et l'Art romantiques. (H. Floury). — Cena 200 fr.

= *Les 156 tapisseries bruxelloises au Chateau royal de Cracovie et leur importance pour l'histoire de l'art flamand au XVI Siècle.* W wydawanym w Bruxeli miesięczniku La Revue d'art ukazało się pod tym tytułem obszerne sprawozdanie z pracy o arasach wawelskich, napisane przez dra M. Morelowskiego, a umieszczone w »Sztukach pięknych« z 15 kwietnia 1925. Autorka tego sprawozdania, p. M. Crick-Kunziger, wice-dyrektor Muzeów królewskich w Bruxeli (oddział przemysłu artystycznego), omawia (powołując się na »Sztuki piękne«) wyczerpująco historję arasów naszych i sprawę autorstwa kartonów do tychże i stwierdza, że arasy nasze z serji historycznych i potopu należą do najpiękniejszych tapiserji brukselskich z trzeciego ćwierćwiecza XVI wieku. Sprawozdanie to, które się ukazało także jako osobna odbitka, ozdobione jest trzema reprodukcjami z naszych arasów.

= *Teka graficzna, A. Markowski, Lwów 1925.* Pod tym tytułem ukazała się teka, zawierająca 4 autolitografje (między niemi portret autora) i 10 akwafort.

= *Architektura i budownictwo.* Nr. 9, (listopad 1926) zawiera plon konkursu ograniczonego na projekt gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie (projekty arch. Tadeusza Tołwińskiego, Czesława Przybylskiego i Zdzisława Mączeńskiego), konkursu na regulację i zabudowę m. Radomia i kronikę.

= Claude Monet, urodzony w Paryżu w r. 1840, zmarł w 87 roku życia. Twórcy techniki impresjonistycznej i zarazem najklasyczniejszemu przedstawicielowi impresjonizmu francuskiego w malarstwie redakcja Szt. P. poświęci w najbliższym czasie większy artykuł illustrowany najbardziej typowemi pracami ze wszystkich okresów jego twórczości.

= *Ludomir Benedyktowicz* zmarł we Lwowie w 82 roku życia. Urodzony w r. 1844 w Swinarach na Podlasiu, jako student leśnictwa w r. 1863 zgłasza się do powstańczego oddziału Zameczka (generała Cichorskiego), bierze udział w bitwach i w jednej z nich pod Feliksowem ranny, traci obie ręce.

Po upadku powstania poświęcił się malarstwu. Uczył się w Warszawie u Gersona, poczem w Monachjum, gdzie kończy akademję. Mając obie ręce ucięte prawie po łokcie, malował w ten sposób, że pendzle trzymał w metalowych obrączkach, osadzonych na kościach przedramienia. Wróciwszy z Monachjum, osiedlił się w Krakowie, gdzie przez rok był uczniem Matejki w szkole kompozycyjnej. W malarstwie jednak roli wybitniejszej nie odegrał. Napisał również kilka poematów i dwie rozprawy krytyczne o charakterze polemicznym: »Stanisław Witkiewicz jako krytyk, jego pojęcia, zasady i teorje w malarstwie« i »Rodowód secesji w malarstwie, rzeźbie, jej kwiaty i owoce na naszej grzędzie«. Około r. 1910 osiadł we Lwowie, w r. 1919 mianowany został porucznikiem W. P. i ozdobiony orderem »Virtuti militari«. Schodzi z nim do grobu jedna z czcigodnych postaci epoki powstaniowej. Cześć jego pamięci!

# LEONARDO DA VINCI O MALARSTWIE*

Ta wiedza jest użyteczniejsza, której owoc da się łatwiej udzielić, i przeciwnie, ta jest mniej użyteczna, która da się udzielić w mniejszem stopniu.

Wyniki malarstwa dadzą się udzielić wszystkim pokoleniom wszechświata, gdyż wyniki te są przedmiotem siły wzrokowej i nie przechodzą przez ucho do zmysłu wspólnego w ten sam sposób, w jaki przechodzą przez wzrok.

Nie potrzebuje więc malarstwo tłómacza na różne języki, jak potrzebuje go literatura i bezpośrednio zadawala rodzaj ludzki, nie inaczej jak czynią rzeczy stworzone przez naturę.

*

Zaliczyliście malarstwo do nauk mechanicznych. Zapewne, gdyby malarze byli zdolni chwalić swe dzieła pismem, jak wy, nie przypadłby im w udziale tak podły przydomek. Jeśli nazywacie je mechanicznem dla tego, że ręce przedstawiają zapomocą rękodzieła to, co znajdują w wyobraźni, to wy, pisarze, kreślicie ręcznie piórem to, co się znajduje w waszym duchu. A jeśli je nazywacie mechanicznem dla tego, że wykonywa się je za pieniądze, to któż popada bardziej w ten błąd — jeśli to błędem zwać można — niż wy? Jeśli wykładacie w wszechnicach, czyż nie udajecie się tam, gdzie płacą wam lepiej? Czy tworzycie jakiekolwiek dzieło bez zapłaty? Chociaż nie mówię tego, by ganić podobne zapatrywanie, gdyż każdy trud oczekuje nagrody.

* Wyjątki z książeczki: Leonardo da Vinci, O malarstwie. Wybór i przekład Leopolda Staffa, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

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

FRYDERYK PAUTSCH

PORTRET W. BRYDZIŃSKIEGO
w roli Henryka IV. (Pirandello, ol.)

Fig. 1. Miśnia, r. 1723. Cukiernica

Fig. 2. Miśnia ok. r. 1730. Miska

# PORCELANA UŻYWANA W POLSCE *

MIMO kilkadziesiąt lat trwających wędrówek handlarzy starożytności po naszym kraju, wyławiających cenniejsze zabytki sztuki i mimo spustoszenia wojennego, któremu uległo mnóstwo siedzib, kryjących pamiątki swojskie lub obce, spotykamy w pałacach, dworach i niektórych domach mieszczańskich dzieła sztuki lub przemysłu artystycznego, świadczące o wysokim poziomie kulturalnym rodów, które odczuwały potrzebę otaczania się przedmiotami sztuki i z pietyzmem je przechowywały. Wnętrza takie, mniej lub więcej pełne obrazów, mebli, tkanin i t. p., posiadają prawie zawsze i porcelanę, w postaci bądź to serwisów stołowych, bądź poszczególnych naczyń, wreszcie przedmiotów służących tylko dla ozdoby, t. j. wazonów, grup i figur. Mnogość spotykanych zabytków wskazuje, że wyroby z porcelany, tego nowego w XVIII w. w Europie produktu, cieszyły się ogromnem powodzeniem, mimo, że płacono za nie wysokie sumy. Kupowano porcelanę z fabryk, które miały w Polsce niejako prawo obywatelstwa, a więc z fabryki saskiej w Miśni (Meissen), będącej własnością królów polskich i utrzymującej składy w Warszawie, z fabryki cesarskiej w Wiedniu, utrzymującej składy w b. Galicji, wreszcie z fabryki królewskiej w Berlinie, która również przez pewien czas składy w Warszawie utrzymywała. W okresie, kiedy powstały polskie fabryki, zaopatrywano się w polską porcelanę, okres ten jednak, jak później zobaczymy, był stosunkowo krótki.

Znachodzimy w Polsce także porcelany francuskie, angielskie i inne, ale te pojawiają się rzadko, a do rąk polskich dostawały się przeważnie jako podarki z podróży, natomiast porcelany saskiej, wiedeńskiej i berlińskiej było w posiadaniu polskiem bardzo dużo i spotykamy je częściej, niż polskie, nawet z tego okresu, kiedy w Polsce porcelanę wyrabiano.

Jak wspomnieliśmy, porcelana od samego początku jej powstania (1713) w Europie aż do schyłku jej artystycznego traktowania (1815), była bardzo lubiana i poszukiwana, mimo, że była droższą od srebra **, a tak śmiesznie, w porównaniu ze srebrem, nietrwała. Przyczyna

* Wszystkie reprodukcje, odnoszące się do tego artykułu, są zrobione ze zbioru p. R. St. Ryszarda w Krakowie.

** Gołębiowski: Domy i dwory. X. Kitowicz: Opis obyczajów i t. d.

Fig. 3. Miśnia, ok. r. 1730. Talerze i półmisek

Fig. 5. Miśnia, ok. r. 1730 Waza z półmiskiem

Fig. 4. Miśnia ok. r. 1730. Talerze i półmisek

Fig. 6. Miśnia, ok. r. 1730 Waza z podstawą

Fig. 8. Miśnia, ok. r. 1735. Półmisek

Fig. 8. Miśnia, ok. r. 1735. Waza

tego zamiłowania do porcelany leżała w szlachetności i piękności materjału, któremi przewyższała wszystkie dotąd znane wyroby ceramiczne. Porcelana bowiem jest twarda, gęsta, biała, przejrzysta i o lśniącej polewie, zatem bardziej, jak jakikolwiek inny materjał, nadaje się na naczynia służące do jedzenia i picia, następnie daje się pięknie modelować, przyjmując najwyszukańsze formy naczyń użytkowych, albo służąc za materjał do wyrobów czysto dekoracyjnych. Malowidła nie tylko wychodzą na porcelanie w doskonałych barwach i połysku, ale dają się uskuteczniać w różnorodnych technikach, tak na polewie, jak i pod polewą. Z powodu tych własności porcelana zajmuje w przemyśle artystycznym wybitne miejsce i tak wiele starania około jej wydoskonalenia, jak i artystycznego wyposażenia poświęcono.

W wynalezieniu porcelany wyprzedziły Europę Chiny o bardzo wiele lat, bo można stwierdzić, że już w VI. w. po Chrystusie Chińczycy porcelanę znali, w wieku X. była już rozpowszechnioną, a zachowane okazy w muzeach, szczególnie z XVI. i XVII. w. dowodzą, że przemysł ten stał na najwyższym szczeblu doskonałości.

W Europie o porcelanie chińskiej wiedziano tylko z listów podróżników; dopiero w XVI. w., po odkryciu przez Portugalczyków drogi morskiej naokoło Przylądka Dobrej Nadziei, okazy chińskiej porcelany zaczęły się w Europie pojawiać częściej. W w. XVII., dzięki handlowi holenderskiemu, dostawała się porcelana już w znacznych ilościach do Europy, gdzie wówczas zaczęto wyroby te kopjować z fajansu.

Z próbami robienia porcelany w Europie spotykamy się pierwszy raz w XV. w., w Wenecji. Jakim skutkiem te próby były uwieńczone, niewiadomo, bo z porcelany tej nie przechowało się nic. Dalsze usiłowania widzimy w XVI. w. na dworze we Florencji, gdzie ks. Franciszkowi I. udało się sporządzić masę podobną do porcelany. Wyroby wzorowano na chińskich, jednak masa mimo zawartości głównego składnika porcelany, kaolinu, była lichą i udoskonalić jej nie zdołano, czego dowodem to, że fabrykacji zaniechano w krótkim czasie. Por-

celana ta jest znaną pod nazwą »Medycejskiej«, a kilkadziesiąt okazów znajduje się w różnych zbiorach i muzeach. We Francji w XVIII. w. sporządzono masę, którą stosowano w St. Cloud, a następnie w Vincennes i Sèvres do wyrabiania porcelany, był to jednak tylko zewnętrznym wyglądem podobny produkt do porcelany prawdziwej t. z. twardej, jaką wyrabiano w Chinach, a później w Saksonji. Porcelana twarda składa się głównie z kaolinu, t. j. ziemi porcelanowej, z domieszką feldspatu i kwarcu, porcelana zaś francuska, o której wspomnieliśmy, była robiona z mieszaniny mnóstwa składników, jak piasku, kredy, gipsu, saletry, potażu, sody i t. p., natomiast bez najważniejszego składnika porcelany t. j. kaolinu. Porcelana taka, zwana miękką, może poniekąd zastąpić porcelanę prawdziwą, bo jest biała, lśniąca, daje się pięknie malować, nawet z efektami dla porcelany twardej niedostępnymi, jednak jest nietrwała, nie wytrzymuje gwałtownych zmian temperatury, kruszy się i rysuje. Zaniechano też jej wyrabiania z końcem XVIII. w. W Anglji robiono również mięką porcelanę, dodając do masy mączki kościanej. Wyroby podobnie te, jak i francuskie, znikły, gdy wyrób twardej porcelany się rozpowszechnił.

Porcelanę twardą, kaolinową, wynalazł w Dreznie Jan Fryderyk Böttger w r. 1709. Ur. w r. 1662 w Schleiz, później, jako uczeń apteczny w Berlinie, zajmował się alchemją i zyskał tak duży rozgłos, że zainteresował króla, który w jego umiejętność robienia złota zaczynał wierzyć. Böttger, dowiedziawszy się o tem, z obawy nieprzyjemnych następstw fałszywej reklamy, uciekł do Drezna. Tutaj August Mocny wziął go w opiekę, a raczej w areszt, budując

Fig. 7. Miśnia, ok. r. 1735. Flakon

Fig. 10. Miśnia, 1730—1735. Filiżanka z podstawą, słój i wazka.

także nadzieje na tajemnej wiedzy Böttgera. Złota jednak Böttger nie zrobił, natomiast jako zdolny i pracowity chemik przysłużył się królowi na innem polu, dając mu porcelanę, która nietyle pieniędzy, ile sławy dworowi saskiemu przyniosła.

Böttger pracował wspólnie z chemikiem Tschirnhausem i z nim założył fabrykę fajansu i naczyń kamionkowych. Po wynalezieniu porcelany w najbliższym już roku, bo w 1710 król przeniósł fabrykę do Miśni, koło Drezna.

Proceder wyrabiania porcelany jest bardzo długi i trudny, to też próby i doświadczenia trwały parę lat, tak, że dopiero w roku 1713 Böttger zdołał wysłać pierwszy transport towaru na targi w Lipsku. Z tą datą ustala się egzystencja pierwszej fabryki, której wyroby zapełniły polskie kredensy i etażery. Fabryka była własnością królów polskich, a składy jej były utrzymywane w Warszawie od r. 1731 do r. 1796, następnie od r. 1809; to też jest naturalne, że cała Polska w tę, a nie inną porcelanę się zaopatrywała i, że porcelanę saską przedewszystkiem za używaną w Polsce uważać musimy.

Böttger umarł w r. 1719, a cały ten pierwszy okres * istnienia fabryki zeszedł na udoskonalaniu masy i polewy, oraz na wynajdowaniu farb.

Król August II. opiekował się fabryką gorąco i nie szczędził wkładów i zabiegów, aby ją rozwinąć. Udało mu się to zupełnie w okresie II., t. j. od r. 1720 do 1735. Na kierownika fabryki sprowadzono z Wiednia malarza a zarazem chemika, Jana Grzegorza Herolda, który wydoskonalił farby, sporządził nowe i wprowadził trudne, niebieskie, kobaltowe malowidła pod polewą (fig. 12, 13). Nacisk w zdobieniu porcelany kładziono na malowidła, formami nie zaj-

* Podział na okresy według: Karl Berling — Das Meissner Porzellan u. seine Geschichte. Leipzig 1900.

mowano się, używając prawie wyłącznie wzorów chińskich i japońskich. W malowidłach powszechnie lubianymi były motywy wschodnio-azjatyckie, t. zw. wzór żółtego lwa (raczej tygrysa), zielonego lwa, czerwonego smoka i t. p. (fig. 3, 4, 5 i 9) wreszcie widoki i sceny z życia Chińczyków (fig. 1, 2, 10, 11), z japońskich wzór cebulowy (Zwiebelmuster) mylnie tak zwany, bo nie cebule ale granaty są w tym wzorze, użyte jako motyw dekoracyjny (fig. 13) i wzór »Imari«, którego nazwa odnosi się do portu japońskiego, z którego porcelanę do Europy eksportowano (fig. 6, 7, 8). Dalszymi typami są holenderskie widoki portowe, bitwy, oraz sceny à la Watteau (fig. 10, 11, 15).

Krótko przed śmiercią August II. przyjmuje do fabryki rzeźbiarza Jana Joachima Kaendlera, a fakt ten staje się epokowym, bo dzięki ogromnemu talentowi i pomysłowości Kaendlera zmienia się zupełnie kierunek artystyczny w fabryce. Malowidła pozostają wprawdzie nadal doskonałe pod kierunkiem Herolda, główny jednak wysiłek idzie w kierunku form. Powstaje mnóstwo najbogatszych pod względem ornamentyki waz, naczyń stołowych, drobiazgów galanteryjnych (fig. 17), a szczególnie wyśmienitych w kompozycji figur i grup. Twórczość Kaendlera osiąga najwyższy szczyt w dostosowaniu się do stylu rokoko, który od r. 1740 staje się w Saksonji panującym, a dla którego porcelana jest jakby stworzona. Cechy rokoka t. j. faliste płaszczyzny, krzywe linje, asymetrja, gracja i lekkość, a dalej rozbawienie i zalotność, znalazły w porcelanie najlepszy wyraz.

Fig. 11. Miśnia, 1730—1735 Miska i dzbanek na czekoladę z podstawką.

Fig. 12. Miśnia, ok. r. 1740. Półmisek z inicjałem Augusta III.

Fig. 13. Miśnia, ok. r. 1740. Tacka.

Fig. 14. Miśnia, 1740—1745. Figurki: Szlachcic polski, arlekin i amorek w stroju polskim

W fabryce obok Herolda i Kaendlera pracuje liczne grono zdolnych malarzy i wybitnych rzeźbiarzy, a świetny ten okres III. trwa do r. 1756, t. j. do wybuchu wojny siedmioletniej.

W II. i III. okresie typowe są malowidła w obramieniach ze złotych i kolorowych koronek (fig. 11, 15). Po nich następują malowidła umieszczane bez obramienia, najczęściej kwiaty i owoce traktowane naturalistycznie, a w ornamencie pojawia się łuska (fig. 15). Niektóre przedmioty pokrywają kolorowe emalje z białemi polami wypełnionemi malowidłami i te wyroby stanowią osobną grupę (Fondporzellan). Bogactwo kolorów podnosi jeszcze mieniąca barwa fioletowo-metaliczna, t. z. »Perlmutterlüster«, w późniejszych okresach już nie spotykana. Naczynia obok fantastycznych form bywają przyozdabiane wyciskami w masie i ażurowymi szlakami (fig. 18, 22), a jeszcze bardziej wystrojone przedmioty są pokrywane miejscami lub na całych powierzchniach plastycznie wyrobionymi kwiatkami. Do tych ostatnich należy wzór t. z. buldeneżowy (fig. 15).

W figurach przedstawiano wszystko, co daną epokę charakteryzowało. Mamy figury portretowe, karykatury, sceny mitologiczne, miłosne i sielankowe, następnie typy kramarzy, górników, typy narodowe i wiele innych (fig. 14, 15, 19). Popisem dla fabryki i Kaendlera był serwis t. z. łabędziowy, zrobiony dla ministra hr. Brühla około r. 1740, i mniejwięcej w tym samym czasie serwis dla ministra Sułkowskiego (fig. 16).

Fig. 15. Miśnia, ok. r. 1740—1745. Imbryk, filiżanka ze spodkiem i figurka „Atlas"

Fig. 16. Miśnia, ok. r. 1740. Półmisek z herbem ks. Sułkowskich

Fig. 17. Miśnia, ok. r. 1745—1755. Tabakierka z ptakami, główka do laski i tabakierka z portretem Augusta Mocnego

Fig. 21 Miśnia, ok. r. 1770—1790. Półmisek i imbryk

Fig. 19. Miśnia, ok. r. 1750. Figurki: Amor jako zima, dzieci z delfinem, chłopczyk jako arlekin

Fig. 20. Miśnia, ok. r. 1760—1770. Filiżanka à la Watteau, figurka ogrodniczki i filiżanka z obrazkiem, przedstawiającym polowanie

Okres IV. od r. 1756 do 1763, to wojna z Prusami. Fabryka wprawdzie z małą przerwą pracowała, jednak na wyrobach jej znać wstrząśnienia, którym kilkakrotnie uległa. Charakter wyrobów jest ten sam co w poprzednim okresie, widoczna jest tylko pewna niedokładność i zaniedbanie w wykonaniu przedmiotów, szczególnie zaś ucierpiała sama masa porcelanowa.

W latach od r. 1763 do r. 1774, t. j. w okresie V. t. zw. akademicznym, znaczy się zmiana stylu. Rokoko słabnie, giętkość linji sztywnieje i sprowadza formy do szlachetnej powagi i skromności. Malowidła są wykonywane z pedantyczną subtelnością, rysunkowo (fig. 20, 21), a wpływ na charakter malowideł wychodzi z założonej w Dreznie Akademji, pod kierunkiem Chrystjana Wilhelma Ernesta Dietricha. Jako nowość pojawia się emalja szafirowa, kobaltowa, wzorowana na sewrskiem »bleu de roi« (fig. 20, 21).

Figury powstają pod kierunkiem powołanego w r. 1764, z Paryża rzeźbiarza Michała Wiktora Aciera i odznaczają się dużym wdziękiem. Przebija z nich charakter francuski (fig. 20).

W r. 1774 zostaje mianowany dyrektorem fabryki hr. Kamil Marcolini, z trudnem zadaniem dźwignięcia jej z upadku, który od wojny siedmioletniej stale się wzmaga. Na pewien czas udało się to Marcoliniemu tak, że poziom artystyczny wykonanych w fabryce porcelan znacznie się podniósł. Charakter wyrobów odpowiada powszechnie panującym stylom, posiadają zatem porcelany z VI. okresu Marcoliniowskiego, t. j. od r. 1774 do r. 1814, wszystkie cechy stylu Ludwika XVI., a następnie I. cesarstwa (fig. 21, 22). Malowidła są wykonane

Fig. 23. Wiedeń, ok. r. 1730. Imbryk

Fig. 18. Miśnia, ok. r. 1750. Talerzyk na owoce

Fig. 26. Wiedeń, ok. r. 1745. Półmisek

Fig. 22. Miśnia, ok. r. 1800. Talerz

Fig. 25. Wiedeń, ok. r. 1740. Półmisek

Fig. 24. Wiedeń, ok. r. 1735. Półmisek

Fig. 27. Wiedeń, ok. r. 1750—1760 Figurki: młodzieniec z winogronami, bóg wodny z nimfą i dama z kwiatami

w typie poprzedniego okresu. W dziale figur powstają kompozycje rzeźbiarza Chrystjana Gottfrieda Jüchzera, między niemi wiele wykonanych »en biscuit«, t. z. białych, niepolewanych.

Z rokiem 1814 i śmiercią Marcoliniego fabryka w Miśni przestaje nas interesować, wprawdzie istniała ona nadal i do dziś dnia istnieje, ale wyroby jej straciły znaczenie dla historji przemysłu artystycznego. Powszechne zubożenie w Europie i konkurencja nowopowstałych fabryk czeskich spowodowały upadek ekonomiczny fabryki a z nim zaginął kierunek artystyczny.

W Miśni używano marki ochronnej wyobrażającej dwa miecze skrzyżowane, z reguły niebieską farbą pod polewą malowane, a odnoszące się do herbu kurfirstów saskich. Marki tej zaczęto używać dopiero od r. 1724, przedtem wychodziły z fabryki wyroby nie znaczone, czasem tylko z numerami i literami K. P. M. (fig. 1), albo K. P. F., co oznaczało: Königliche Porzellan Manufaktur (Fabrik). Litery te pojawiają się i później obok mieczów. W okresie drugim znaczono niekiedy wyroby laską Merkurego, latawcem lub arabeską, zwaną marką hrabiny Cosel. Przedmioty przeznaczone na dary królewskie, bywały znaczone monogramem A. R. (Augustus Rex); i używano tego sposobu znaczenia mniejwięcej do r. 1740 (fig. 7). W czasie od r. 1756 do 1780 dodawano często między rękojeściami mieczów punkt, który w okresie Marcoliniego zamienił się w gwiazdkę. Wyroby przeznaczone do użytku króla były znaczone czasami dodatkowo literami: K. H. C. (fig. 4) lub K. H. C. W. (fig. 12) i oznaczały »Königliche Hof Conditorei Warschau« i t. p.

Fig. 28. Wiedeń, ok. r. 1760—1770 Figurki: pastuszek, fontanna i dziewczyna z koszem winogron.

Drugą fabryką, która zaopatrywała Polskę w porcelanę, szczególnie Małopolskę, była fabryka wiedeńska, utrzymująca składy we Lwowie i Brodach od r. 1777. Założył ją Holender Klaudjusz Innocenty du Paquier w r. 1720, posiadłszy arkana robienia porcelany od Samuela Stölzla, byłego pracownika w Miśni.

Wyroby tej fabryki, mimo trudnych warunków egzystencji, były piękne, a wzorowane na wschodnio-azjatyckich i saskich (fig. 23, 24, 25 i 26)

W r. 1744 nabyła fabrykę cesarzowa Marja Teresa, co bardzo korzystnie wpłynęło na rozwinięcie się produkcji. Zarówno malowidła jak i figury, robione pod kierunkiem rzeźbiarza Niedermayera, były doskonałe i nabrały typu lokalnego (fig. 27, 28). Rokoko panuje wszechwładnie, a wzory sewrskie są tutaj bardziej lubiane, aniżeli w Miśni (fig. 29, 30),

(Ciąg dalszy nastąpi). R. ST. RYSZARD

# SZTUKI PLASTYCZNE W R. 1926

DLA życia artystycznego rok kalendarzowy nie stanowi oczywiście żadnej istotnej i racjonalnie określonej miary czasu; rok, czy raczej sezon artystyczny liczymy raczej — analogicznie do roku akademickiego — od początku jesieni do końca lata. Niemniej jednak krótki rzut oka wstecz, na świeżo zamknięty okres czasu może okazać się rzeczą pożyteczną z niejednego względu. Doroczny bilans, rachunek zysków i strat, jest kardynalnym warunkiem wszelkiej celowej gospodarki, chociażby i w dziedzinie życia artystycznego.

Rok ubiegły nie był również jak i poprzedni, pomyślnym rokiem dla sztuki wogóle, a dla sztuk plastycznych w szczególności. Warunki, w jakich artyści nasi muszą żyć i pracować, pogorszyły się znacznie; nikt, zdawałoby się, nie potrzebuje ich, nikt ich bowiem wydatnie nie popiera. Liczba kupujących i zamawiających dzieła sztuki zmalała niepomiernie; najżywotniejsze nawet zagadnienia artystycznej natury, poza szczupłą garstką niepoprawnych entuzjastów i ideowców, sztuce wiernie, duszą całą oddanych, zdają się zupełnie nie obchodzić oświeconego naszego ogółu.

Prym w tym karygodnym wprost, artystycznym indyferentyźmie, wiedzie Sejm i Rząd Rzplitej. Dowodem budżet Departamentu Sztuki w Min. W. R. i O. P., który w r. 1925 nie wynosił nawet jednej tysiącznej części wydatków państwowych wogóle, choć miał służyć na pokrycie wszelkich wydatków państwa na opiekę nad sztuką, wraz z literaturą, muzyką, teatrem, z muzeami i konserwacją zabytków.

Słusznie przypomniano w prasie, że, podczas, gdy np. Czechosłowacja wydała na zakup dzieł sztuki 86.000 złotych (na teatry: 1,412.000 zł., na literaturę: 437.000 zł.), podczas gdy dwumiljonowa Finlandja wydała na zakup dzieł sztuki 22.000 zł. (na teatry: 638.000 zł., na literaturę: 75.000 zł.), to równocześnie Polska wydała na zakup dzieł sztuki: 30.000 zł. (na literaturę 50.000 zł., a na teatry zaledwie: 380.000 zł.). Wysoce znamienne i nader wymowne zestawienie!

Gdy przed wojną sama Austrja, bez Węgier, licząca wówczas tyle ludności, co teraz Polska, wydawała na sztukę (nielicząc muzeów, zbiorów i teatrów dworskich) około 10 miljonów w obecnej naszej walucie złotowej, to Polska, która zwykła przy każdej okazji chlubić się przed światem swą artystyczną kulturą, wydaje na ten cel zaledwie piątą część tej sumy.

Czyż dziwna, że wobec takiego stanu rzeczy prześcignęły nas pod niejednym względem (n. p. muzealnictwo) nawet drobne państewka bałkańskie? Nikt chyba nie łudzi się, że tego rodzaju okoliczność potęguje polityczny prestige naszego państwa wobec świata...

Z okazji wystawienia części zbiorów Państwowych w Zamku Król., pisał w n-rze 87 *Warszawianki* prof. Józef Czajkowski m. in.: »Na wystawie tej wszystko wybitnie świadczy, że sztuka w Polsce dzisiejszej jest sponiewierana w sposób, na który bezwzględnie nie zasługuje« i stwierdził zarazem, że w Polsce »niema żadnej myśli twórczej i kierującej w polityce dla sztuki«.

Czy słowa te wywołały jakikolwiek oddźwięk ze strony t. zw. sfer miarodajnych? Nie, wcale.

Są to refleksje smutne, nad wyraz smutne i nie wróżą zarazem nic dobrego na najbliższą przyszłość. Całe olbrzymie pole państwowej polityki artystycznej leży ugorem i nikt pono w Rządzie nie myśli o racjonalnej reformie w tej dziedzinie. W konsekwencji nie tylko wiele energji i zdrowej inicjatywy idzie na marne, ale marnuje się też i te skromne fundusze, które Rząd obecnie przeznacza na t. zw. opiekę nad sztuką.

Jest i było tedy pod tym względem bardzo źle. Jakże będzie w roku przyszłym?

O tem najlepiej poinformują cyfry budżetu na rok 1927.

Ogólna suma wydatków w budżecie Min. W. R. i O. P. wynosi 295,599.663 zł. Jaką część z tego przeznacza się na sztukę?

Cytuję słowa ks. Kaczyńskiego, posła, któremu powierzono referat tego budżetu w sejmie (por. *Warszawianka* Nr. 332 z 1926 r.):

»Wydatki Departamentu Sztuki wynoszą ogółem 2,285.736 zł. Istotnie wydatki na sztukę wynoszą znacznie mniej, gdyż do tego działu wstawiono obecnie nowy rozdział, obejmujący konserwację gmachów państwowych w sumie 628.661 zł., a następnie w budżecie nadzwyczajnym na ten cel preliminuje się sumę dodatkową 1,555.681 zł., przeznaczoną na remont Zamku, Wawelu i innych gmachów reprezentacyjnych.

»Budżet Min. Oświaty został zamknięty w granicach tak minimalnych, że niema mowy o poczynieniu jakichkolwiek oszczędności, przeciwnie jestem zmuszony obecnie powiększyć budżet o sumę 816.410 zł., wynikającą z ustawowych obowiązków Państwa«.

»Nazajutrz tj. dnia 26 listopada, sejmowa Komisja Budżetowa prowadziła dalszą rozprawę szczegółowo nad budżetem Min. Oświaty, a mianowicie nad budżetem Departamentu Sztuki.

»Sprawozdawca ks. Kaczyński stwierdził: »Wydatki na ten dział nie odpowiadają potrzebom i mniejsze są nawet niż w Bułgarji. Na sztukę, literaturę i konserwację zabytków przeznacza się u nas 1.500.000 zł. Na teatry przeznaczamy 530.000, gdy w Bułgarji preliminuje się 750.000 zł. Ze względu na znaczenie teatrów, zwłaszcza na prowincji i na kresach, proponuję powiększyć tę kwotę o 100 tysięcy złotych, któreby się ujęło z sumy, przeznaczonej na zakupy dzieł sztuki i konserwację.« ‹sic!›

Wreszcie urywek z dyskusji ‹wedle *Warszawianki*, Nr. 323›:

»Pos. Łypacewicz. Przeciwny jestem zmniejszeniu sumy na konserwację, gdyż uważam za konieczne urządzenie 18-tu odnowionych sal na Wawelu. Konserwator zbiorów Wawelskich jest pierwszorzędną siłą, a pobiera pensji 250 zł. miesięcznie.

»Pos. ks. Kaczyński wyjaśnia, że obcięcie 100 tysięcy złotych dotyczyłoby tylko muzeum historycznego.

»Wniosek ks. Kaczyńskiego przyjęto.«

Ostatecznie, ciekawsze pozycje budżetu Dep. Sztuki na rok 1927 przedstawiają się w sposób następujący:

Zbiory państwowe i konserwacja gmachów reprezentacyjnych 628.661 zł.
Szkoła Sztuk P. w Warszawie 237.383 zł.
Muzeum Historyczne ‹!?› 541.119 zł.
Architektura, plastyka i ‹wyraźnie: i!› muzea 70.000 zł.
Sztuka ludowa 15.000 zł.
Propaganda artystyczna 42.000 zł.
Stypendja artystyczne 96.000 zł.
Konserwacja dzieł sztuki i ‹wyraźnie: i!› zakup 250.000 zł.

Taki właśnie budżet uchwalono i nie przyszło do głowy nikomu, ani w rządzie, ani w sejmie, że n. p. takie pozycje jak 15.000 ‹piętnaście tysięcy zł.!› na... sztukę ludową, to po prostu kpiny ze zdrowego rozsądku!

Trzydziesto-miljonowy naród hojną dłonią daje 15 tysięcy zł. na popieranie sztuki ludowej, na racjonalną nad nią opiekę!

Na propagandę zaś: 42.000 zł. I nikt nie zastanowił się nad tem, co właściwie można zrobić za taką sumę? A na wszystkie gałęzie sztuk plastycznych oraz na muzea ‹!› ogółem 70 tysięcy złotych.

Za to jednak znajdujemy wysoce ciekawą pozycję pod tytułem: Muzeum Historyczne, z kwotą ni mniej, ni więcej, tylko: 541.119 zł.

Co to za »Muzeum Historyczne«? Czy takie istnieje i stanowi własność państwa? Nie. Czy rząd nareszcie zamierza zdobyć się na założenie jednego jedynego państwowego muzeum historycznego i dlatego na początek preliminuje z górą pół miljona zł.? Także nie. Czy rząd zamierza kwotą tą umożliwić dalszy byt i rozwój np. Muzeum Ziemi Przemyskiej, czy Muzeum Narodowemu w Krakowie, czy pomnożyć własne zbiory np. w Zamku Kr. w Warszawie? — Nie.

Więc na jakiż to cel umiano wstawić do tak skąpego budżetu kwotę, która przewyższa wszystkie inne pozycje ‹z wyjątkiem »konserwacji gmachów reprezentacyjnych«›, nawet wydatki na literaturę, muzykę i teatry, razem wziąwszy ‹530.000›, na oba konserwatorja muzyczne ‹342.581› i t. d.? Wszak na wszystkie muzea historyczno-artystyczne w Polsce, a jest ich około setki, pozostanie jakaś część tylko z pozycji 70.000 zł. A na to jedno muzeum przeznacza się ponad pół miljona zł.?

Wtajemniczeni ze sfer sejmowych twierdzą, że idzie tu o t. zw. Muzeum Wojskowe, które ukryto tu pod nazwą: historycznego!

Otóż Muzeum Wojskowe, przy Podwalu, dzielące i lokal i dyrektora i część zbiorów z miastem, jest właściwie czystą fikcją: gdyby wyłączyć z niego ‹z działu »wojskowego« w t. zw. Muzeum Narodowem miejskiem› to, co stanowi czasowy depozyt ordynacji Hr. Krasińskich i to, co stanowi własność m. Warszawy, zostałaby garść zaledwie objektów, która żadną miarą nie zasługuje na nazwę »Muzeum Wojskowego«, gdyż wojsko polskie warte jest doprawdy zupełnie, zupełnie innego muzeum!

Jest to dziwna zagadka, która rzeczywiście zasługiwałaby na publiczne rozwiązanie. Uchwalenie takiego budżetu sztuki, jakkolwiek beznadziejnie smutne, to najważniejsze może jednak zdarzenie w dziedzinie życia artystycznego w roku ubiegłym, swoje zaś kwaśne owoce wyda ten budżet już w najbliższych miesiącach.

STANISŁAW CZAJKOWSKI KOŚCIÓŁEK W GÓRACH (ol.)

(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Skoro zaś grzęźniemy już w smutnych refleksjach, to przypomnijmyż sobie jeszcze smutne i dotkliwe straty, jakie sztuka nasza poniosła przez śmierć całego szeregu artystów; w ubiegłym roku zmarli: Jan Heurich, Eugenjusz Żak, Jan Chełmiński, Stanisław Masłowski, Michał Wiewiórski, Juljan Bełtowski, Tadeusz Rybkowski, Ludomir Benedyktowicz. Cześć Ich pamięci!

Przejdźmy teraz do krótkiego przeglądu wydarzeń w naszem życiu artystycznym z zakresu plastyki.

Dla należytego wyzyskania rozgłosu, a nawet triumfu, jaki zyskała sobie polska sztuka stosowana na międzynarodowej wystawie w Paryżu (w 1925 r.), nic w gruncie rzeczy nie uczyniono.

Sprawa rapperswilska nie posunęła się wcale naprzód. Uchwały sejmowej z dnia 21-go października 1921 roku do tej pory jeszcze nie wykonano; nikt jednak w Rządzie naszym nie trapi się tą kwestją. Wogóle muzealnictwem nikt się teraz w rządzie nie zajmuje, bo nawet Wydział Nauki w Min. W. R. i O. P. rozporządza kwotą zaledwie 50.000 zł. Rząd nie dba wcale o muzea, ani o własne Zbiory Państwowe, ani też nie marzy o jakiejkolwiek racjonalnej muzealnej polityce.

W życiu artystycznem stolicy nie wiele było wydarzeń pomyślnych, godnych zanotowania. Statystyka wykazała w tym roku niezwykły wprost spadek liczby członków Zachęty, co stanowi zastraszający wprost objaw i wróży nieuchronny upadek tej instytucji, jeśli dalej trwać będzie w swym uporze, sprzeciwiającym się wszelkim koniecznym reformom. Wśród wystaw, urządzonych w gmachu Zachęty, poza osławioną wystawą trzech Styków, należy wspomnieć wystawy dzieł: A. Römerowej, St. Straszkiewicza, Z. Stryjeńskiej, J. Brandta, K. Sichulskiego, Tow. »Plastyka« (Poznań), grupy »Praesens«, J. Fałata oraz wystawę architektury nowoczesnej.

W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego zwróciły na siebie uwagę wystawy zbiorowe prac:

H. Grombeckiego, S. Żaka, St. Śliwińskiego, oraz Stowarzyszenia grafików: »Ryt«, a w Domu Sztuki przy ul. Chmielnej, wystawa prac Wł. Skoczylasa.

W kamienicy Baryczków wystawa o charakterze retrospektywnym p. t.: »Wschód Polski« cieszyła się wielkiem zainteresowaniem zwłaszcza w kołach kollekcjonerów i znawców dawnych tkanin oraz innych zabytków dawnego artystycznego przemysłu.

Wystawa p. t.: Mieszkanie i jego kultura, sprawa przebudowy Sejmu, robót konserwatorskich w Zamku Kr., trąciły aferą, żywo omawianą przez odłam prasy różnych obozów.

Do ważniejszych wreszcie wydarzeń można zaliczyć: zawiązanie komitetu uczczenia pamięci St. Witkiewicza, ogłoszenie konkursu na pomnik Kościuszki, na rozplanowanie placu Saskiego, na budowę gmachu Ligi Narodów w Genewie, oraz ciekawego konkursu graficznego, ogłoszonego przez Dyrekcję P. Monopolu Tytoniowego (nagrodzeni: Z. Grabowski, M. Mrozińska, St. Biedrzycki). W zakresie grafiki książkowej zapanował żywszy ruch z powodu II-go Zjazdu Bibljofilów Polskich w Warszawie.

Pomnik ku czci Chopina, projektowany prawie 20 lat temu przez W. Szymanowskiego, został ostatecznie uroczyście odsłonięty w listopadzie, przy licznym udziale gości zagranicznych, wybitnych obcych muzyków, przyczem (rzecz charakterystyczna) nie zaproszono wcale przedstawicieli naszej plastyki do udziału w uroczystości. Świeżo zorganizowane Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych rozpoczęło przy tej okazji swą działalność, która przynieść ma w r. 1927 konkretne wyniki w zakresie wszystkich gałęzi sztuk pięknych.

Dodajmy do tego kilka pomysłowych inscenizacyj w zamkniętym już (dla urządzenia kina!) Teatrze im. Bogusławskiego, oraz w Teatrze Polskim, a bilans artystyczny stolicy w zakresie plastyki zostanie zaledwie wyczerpany.

Życie polskie, także i artystyczne, nie kończy się jednak na Warszawie i ma inne jeszcze mniej lub więcej żywotne centra.

We Lwowie dobrze zapisały się w pamięci wystawy Tow. Jednoróg, wystawy jubileuszowe J. Fałata i J. Malczewskiego, wystawy zbiorowe prac K. Sichulskiego i Stefana Filipkiewicza. W grudniu zaś otwarto w Hotelu Europejskim nowy lokal wystawowy, którego może pozazdrościć Warszawa.

W Krakowie wystawy: Jubileuszowa dyrektora J. Fałata, prac W. Weissa, Tow. »Sztuka«, T. Axentowicza, Tow. Jednoróg, wystawa retrospektywna, zorganizowana przez prof. Jerzego hr. Mycielskiego, oraz wystawa Państwowej Szkoły Przemysłowej stanowiły główne wydarzenia sezonu. W rubryce strat trzeba wspomnieć o pożarze pałacu Wielopolskich, gdzie mieści się Magistrat, gdyż spłonęło tam wiele dzieł sztuki. Prace koło odnowienia Wawelu postępują (pod kierownictwem dr. Adolfa Szyszki Bohusza). Szereg sal na Wawelu już odnowiono, obecnie kończy się sala poselska, której strop był ozdobiony znanemi »głowami«. Z głów tych ocalić zdołano tylko 30, brakującą resztę tj. 160 uzupełnia prof. X. Dunikowski, który część już wykonał w drzewie. Były one wystawione na wystawie »Sztuki« w Krakowie (maj-czerwiec 1926).

W Poznaniu do najciekawszych wystaw należały: wystawa prac Vlastimila Hofmana, Tow. »Plastyka« i Tow. »Świt«, Wł. Ślewińskiego, oraz F. Pautscha.

W Toruniu urządzono wystawę obrazów Tymona Niesiołowskiego, a Bydgoszcz zapisała się w kronikach wystawą jubileuszową M. A. Piotrowskiego (1814—1875), wystawą Tow. Plastyka i prac artystów bydgoskich. Magistrat zaś bydgoski, zazdroszcząc laurów innym likwidatorom naszej kultury, powziął myśl zamknięcia dobrze rozwijającego się muzeum miejskiego.

W Łodzi, poza wystawami w M. Galerji Sztuki, główny artystyczny ewenement stanowiło rozstrzygnięcie konkursu na pomnik Kościuszki, nagrodzono projekty: M. Lubelskiego, J. Szczepkowskiego i Z. Trzcińskiej-Kamińskiej.

W Wilnie zaś na konkursie na pomnik Mickiewicza pierwszą nagrodę przyznano jednogłośnie St. Szukalskiemu, którego projekt wywołuje najsprzeczniejsze opinje: dwie inne nagrody zyskali: B. Jachimowicz i M. Lubelski.

Wśród zagranicznych występów i sukcesów polskiej plastyki trzeba zanotować: wystawę grafiki polskiej w Budapeszcie, udział w wystawie teatralnej w Paryżu, wystawę książki polskiej w Brukseli, wystawy prac Ign. Pinkasa w Pradze, J. Merkla w Wiedniu, E. Żaka w Düsseldorfie i w Paryżu, wystawy tkanin polskich w Sztokholmie, a nadewszystko salę polską na XV Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji, gdzie artyści nasi odnieśli sukces rzeczywisty, stwierdzony niejednokrotnie przez krytykę zagraniczną. Artyści polscy osiadli w Paryżu, brali żywy udział w wystawach oficjalnych i prywatnych salonach.

Również rzadki fakt mianowania polskiego artysty, Edwarda Wittiga, członkiem kores-

IGNACY PIEŃKOWSKI PANNA MŁODA (ol.)

(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

pondentem paryskiej Académie des Beaux Arts, zapisać można z radością, jako istotny sukces naszej plastyki w środowisku obcem.

Najdokładniej odzwierciadlają ruch artystyczny w zakresie plastyki *Sztuki Piękne*, miesięcznik, wychodzący pomimo trudnych warunków wydawniczych już rok trzeci; skrajna lewica artystyczna założyła nowe pismo, o wytwornej szacie zewnętrznej, p. t. *Praesens*; krakowski *Architekt* i warszawski miesięcznik: *Architektura i Budownictwo* spełniają chlubnie swe zadanie. Wreszcie skąpe nad wyraz nasze piśmiennictwo z zakresu plastyki, zasilają wydatnie *Monografje Artystyczne* (wydawnictwo Gebethnera i Wolffa) oraz cykle reprodukcyj barwnych, wydawane od niedawna przez księgarnie J. Mortkowicza.

Jak na trzydziesto miljonowy prawie naród, powyższy bilans artystyczny nie przedstawia się zbyt różowo. Jeśliby jednak z Nowym Rokiem warunki rozwoju polskiej sztuki nie miały zmienić się na lepsze, za rok bilans ten może wypaść wprost rozpaczliwie.

Prasa codzienna poświęca sztukom plastycznym niezmiernie mało miejsca, a jeszcze mniej, niż miejsca, szczerego zainteresowania i głębszego zrozumienia; najchętniej poprzestaje na licnem reprodukowaniu niektórych utworów, na reklamiarskich wzmiankach i komunikatach. O wydawnictwach z tego zakresu nie lubi informować, chyba... w dziale inseratów, za pieniądze.

Jeśli mówimy o wydawnictwach artystycznych, to z radością możemy podkreślić fakt, że ruch na tem polu u nas bardzo się ożywił: Bibljoteka polska wydała jako drugi tom wydawnictw Tow. art. pol. »Sztuka« wspaniałą, na europejskim poziomie stojącą publikację: *Stanisław Wyspiański, dzieła malarskie*, Drukarnia Narodowa: Fr. Kopera *Dzieje malarstwa w Polsce* (drugi tom, obejmujący malarstwo od XVI wieku do w. XVIII, tom trzeci obejmujący wiek XIX, w druku), Gebethner i Wolff bardzo pożyteczne popularne wydawnictwo *Monografje artystyczne* pod redakcją M. Tretera (10 tomików), wreszcie Mortkowicz,

wspomniane wyżej wydawnictwo Malarstwo polskie w doskonałych reprodukcjach kolorowych. Nie możemy się oprzeć wrażeniu, że założenie naszego miesięcznika i konsekwentne jego wydawanie wiele się przyczyniło do rozbudzenia tego ruchu.

Organizacji artystycznych mamy mnóstwo; prócz *Sztuki* i *Rytmu* istnieje *Pro Arte, Sursum Corda*, grupa: *Zespół* (czy też zespół p. t.: *Grupa), Jednoróg, Sztuka Rodzima, Plastyka, Swit, Blok, Praesens*, Sekcja Plastyków w P. Klubie Artystycznym, *Tow. Plastyków wileńskich*, szereg związków zawodowych malarzy, rzeźbiarzy, grafików — ale o prawdziwie żywym ruchu artystycznym w Polsce trudno chyba mówić.

Naogół, z roku ubiegłego i z lat ostatnich wnosząc, sztuki plastyczne przeżywają u nas obecnie niezmiernie ciężkie i niebezpieczne przesilenie. Jednej jedynej architekturze zdaje się po przez mgłę świtać lepsza przyszłość. Plastyką naszą powinien zająć się nietylko Rząd, ale i społeczeństwo, jego to obowiązkiem jest utworzenie możliwych warunków dla samodzielnej pracy artystycznej, nieprzerywanej troską o jutro. Dzięki inicjatywie Rządu, który trzy lata temu stworzył roczną nagrodę dla literatów, utworzyły teraz podobne premje dla literatów miasta: Warszawa, Łódź, Lwów, Poznań, przyczem wysokość łączna tych nagród wynosi 50.000 zł. rocznie.

Ciesząc się, że polscy literaci mają w ten sposób możność uzyskania znaczniejszej nagrody z żalem myślimy, że o plastykach zapomniano. A przecież i im należą się podobne premje. Niech inicjatywę w tym kierunku da miasto Kraków, najstarsza siedziba Sztuki plastycznej polskiej Kraków, który dotąd nagrody dla literatów nie ufundował, wyznaczając roczną nagrodę dla polskich plastyków — zapoczątkuje szlachetne współzawodnictwo. Oby tę naszą inicjatywę przychylnie rozważyły miarodajne czynniki.

M. R.

## SALON DOROCZNY W WARSZAWIE

POMIMO tego, że ostatnie Salony w Zachęcie nie usposobiały bynajmniej nikogo różowo, że nie usprawiedliwiały optymistycznych na najbliższą przyszłość nadziei, na długo przed terminem otwarcia zadawano sobie w sferach artystycznych stolicy pytanie, jak wypadnie Salon tegoroczny, czy będzie ciekawszy, lepszy, niż poprzedni, czy zdoła w pewnej bodaj części odzwierciedlić drogą starannie wybranych charakterystycznych okazów współczesny stan i poziom naszej sztuki, chociażby tylko malarstwa i rzeźby?

Na razie nic jeszcze konkretnego powiedzieć o tem nie było można. Wiedziano tylko, że skład jury Salonu 1926 r. został ustalony w sposób następujący: 7-miu członków komitetu T. Z. S. P., pp. Antoni Austen, Konstanty Gorski, Zygmunt Otto, Stefan Popowski, Kazimierz Stabrowski, Wiktor Stępski, Konstanty Wróblewski, oraz 7-miu członków wybranych przez artystów wystawców: pp. Stanisław Bagieński, Piotr Krasnodębski, Bronisław Kopczyński, Bronisław Kowalewski, Edward Okuń, Bronisław Wiśniewski i Teodor Ziomek.

W porównaniu z rokiem ubiegłym skład jury Salonu przedstawiał się o tyle odmiennie, że nie widzimy tu ani Stanisława Czajkowskiego, ani Gustawa Pilatti'ego, ani Franciszka Siedleckiego, którzy przed rokiem weszli do jury, jako wybrani przez artystów. Czy to jest lepiej, czy gorzej? Stanowczo gorzej.

Trudno nie zauważyć, że w wymienionej liczbie członków jury tegorocznego Salonu niemasz ani jednego profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, ani jednego przedstawiciela nowszych w sztuce naszej kierunków. Czy znaczy to, że w konsekwencji Salon nasz będzie miał do pewnego stopnia retrospektywny raczej aniżeli współczesny charakter? Można niestety stwierdzić, że tak, że prawdziwie żywotne kierunki w naszem malarstwie i rzeźbie były i w tym Salonie pominięte, że ci artyści, znani z swej działalności w kraju i zagranicą, którzy wnoszą pożądany ferment ożywczy do naszej plastyki, świecili naogół nieobecnością. W ten sposób Salon doroczny warszawski straciłby jeszcze bardziej na znaczeniu w opinji sfer artystycznych.

Drugą rzeczą, która budziła w sferach interesujących się bliżej sprawami artystycznemi zaciekawienie, była kwestja samego urządzenia sal wystawowych, sposób rozmieszczenia eksponatów, bez względu na to, czy i co one reprezentują; czy mianowicie wnętrza tego Salonu będą stanowiły harmonijną, jakąś dla oka całość, czy sposób rozwieszenia obrazów na ścianach kilku sal i sposób rozstawienia rzeźb będzie odpowiadał pewnym koniecznym artystycznym kryterjom i elementarnym postulatom sztuki przestrzennego zespołu?

MIECZYSŁAW JABŁOŃSKI MELODJA (ol.)

(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Każda bowiem planowo zorganizowana wystawa musi stanowić harmonijną całość; powinna tedy być skomponowana przez jednego artystę, który posiada na tyle szeroki horyzont umysłowy, że nie zacieśnia się do żadnego uprzywilejowanego kierunku, nie kieruje się towarzyskim konwenansem czy kompromisem, ale ma na oku całość i żywi wyłącznie artystyczne ambicje; wówczas nawet dzieła niechętnie uznawanych artystów, czy też twórców dotąd wcale lub bardzo mało znanych, mogą liczyć na sprawiedliwe traktowanie, na umieszczenie w korzystnem miejscu.

Świeżo w jednem z paryskich czasopism artystycznych, Georges D'Espagnat skreślił swe wrażenia jako organizatora Salonu Jesiennego w Paryżu, otwartego w dniu 5 listopada ub. r.

Corocznie komitet paryskiego Salonu Jesiennego wyznacza osobnego »placeur'a«, który nie jest wprawdzie członkiem jury, jakkolwiek asystuje pracom sędziów z głosem doradczym (bez prawa udziału w definitywnym głosowaniu, które decyduje o przyjęciu lub odrzuceniu nadesłanego na Salon utworu). Taki właśnie »placeur«, wraz ze sztabem dobranych przez siebie pomocników, w ciągu dni niewielu organizuje cały Salon, rozmieszcza planowo i systematycznie kilka tysięcy nadesłanych dzieł sztuki, obrazów, rzeźb, utworów artystycznego przemysłu i td.

Rozporządza on oczywiście dyktatorską niejako władzą, gdyż inaczej wkradłby się do wystawy chaos zupełny, będący wynikiem kompromisu między najsprzeczniejszymi interesami poszczególnych artystów, nieraz bardzo wpływowych, choć pod względem artystycznym mniej miarodajnych i ciekawych.

Największą ambicją takiego organizatora wystawy, wyznaje Georges D'Espagnat, jest »odkrycie« nowego, mało lub zupełnie dotąd nieznanego artysty, umieszczenie jego dzieł na pryncypalnem miejscu. Takie odkrycie bowiem, jego zdaniem potęguje znaczenie Salonu, budzi większe dla niego zainteresowanie, dodaje mu cech artystycznej aktualności.

W Salonie Jesiennym w Paryżu, jest pono takich odkryć czyli objawień się nowych talentów, około tuzina.

Zadawano sobie też pytania takie po części i w prasie. Znaczy to, że mimo wszystko do Salonu dorocznego przywiązuje się bez porównania większą wagę i większe artystyczne

WOJCIECH WEISS WIŚNIE (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

nadzieje, niż do zwyczajnych wystaw, w gmachu Zachęty stosunkowo tak często urządzanych.

Mamże zapewniać i szczegółowo dowodzić, że wymienione na wstępie obawy nie były niestety płonne?

Salon 1926 nie jest wcale odbiciem plastyki naszej w roku ubiegłym, nie posiada on tej cechy aktualności, jaką posiadać koniecznie powinien, jeśli ma zadośćuczynić racji swego bytu. Stanowi on raczej, do pewnego przynajmniej stopnia, przegląd naszego malarstwa o charakterze retrospektywnym, t. zn. pomija naogół w zupełności nowsze w sztuce usiłowania, powtarza zaś aż do przykrego utrudzania widza i do znudzenia to, o czem już od dawna wszyscy dobrze wiemy. Znaczy to, że z góry niejako wyłącza możliwość niespodzianek, dopuszcza bowiem przeważnie albo artystów o zdawna już ustalonym kierunku czy manierze, albo też zwykłe szeregi artystycznych ciurów, idących gruntownie wydeptaną ścieżką, mniej lub więcej pomysłowym, czasem ponętnym dla ogółu szerszej publiczności tematem starają się oni zwrócić na siebie uwagę.

Salon 1926 dowiódł zarazem, że wszelkie marzenia, powtarzane przez niepoprawnych idealistów z roku na rok, o dobrze skomponowanych wnętrzach wystawowych, o artystycznem rozmieszczeniu eksponatów, o poważnem uwzględnieniu działu sztuki stosowanej i t. d. — były znowuż czystą znowu mrzonką, której smutna rzeczywistość zadała cios ostateczny.

Zdaje się, że główną ambicję skierowano ku temu, ażeby Salon 1926 był ilościowo bogatszy od Salonu 1925. Rzeczywiście, udało się to w zupełności, podczas gdy w roku poprzednim (tj. 1925) wystawiono ogółem 363 przedmiotów (287 malowideł, 5 rysunków architektonicznych, 38 utworów graficznych, 31 rzeźb i 3 pozycje w dziale: Sztuka stosowana), obecnie, t. j. w Salonie 1926, wystawiono (nielicząc opraw książkowych Fr. J. Radziszewskiego) 423 przedmiotów, a więc zdołano »zmieścić« o 60 utworów więcej. Obrazów wystawiono obecnie 350, rzeźb 36, rysunków architektonicznych 3, utworów graficznych 14, w dziale »Sztuki zdobniczej« pozycyj: 21.

Wystawców w Salonie tegorocznym jest ni mniej, ni więcej, tylko: 229. Nikt chyba z ludzi interesujących się bliżej naszym ruchem artystycznym nie przypuszczał, że w Polsce może być dziś aż tylu artystów, którzy zasługują na to, ażeby dzieła ich w Salonie stołecznym pokazywano swoim i obcym, jako godną próbkę i zarazem śmietankę współczesnej polskiej twórczości w zakresie sztuk plastycznych.

Niejednemu liczba uczestników Salonu, liczba dzieł wystawionych, wydały się czemś zgoła »imponującem«. Jeden ze sprawozdawców płakał nawet w swym zamierającym zresztą dzienniku nad tem, że lokal Zachęty jest tak szczupły, iż więcej już doprawdy trudno byłoby tam pomieścić. Jakgdyby tylko o to chodziło, żeby zgromadzić w jednem miejscu możliwie dużo objektów, ażeby olśnić widza samą ilością!

W katalogu Salonu zdecydowano się nareszcie podawać przy nazwisku autora pracy także i miejscowość. Nie umiano jednak (niestety!) zdobyć się na to, ażeby przy tytułach poszczególnych utworów, z działu malarstwa, rzeźby, grafiki, sztuki stosowanej, podawać bliższe

określenie techniki i materjału. Zaczęto głosić, że Salon tegoroczny to impreza na większą skalę, bo ilość artystów pozamiejscowych (tj. z poza Warszawy) jest wprost olbrzymią, tak, że cała właściwie Polska, bierze przez swych artystycznych przedstawicieli udział żywy w tem uroczystem święcie naszej sztuki.

Warto przyjrzeć się cyfrom i sprostować to wysoce błędne mniemanie.

Na ogólną liczbę 229 artystów (jeśli już zgodzimy się na to, że tak wolno nazywać wszystkich uczestników Salonu), z samej Warszawy pochodzi: 147, a zaledwie 82 z innych miejscowości, przyczem 26 pochodzi przeważnie z mniejszych osiedli prowincjonalnych na terenie byłej Kongresówki, z najbliższych nieraz okolic Warszawy (jak np. Łowicz, Konstancin, Pruszków, Kąty i t. p.).

Z innych polskich miast uczestników, w porównaniu z liczbą uczestników warszawskich (148), jest dosyć niewielu; z Krakowa jest ogółem: 17 (Axentowicz, Geppert, Hofmann, Jabłoński, Janoszanka, Janowski St., Jarocki Wł., Karpiński, Kossak W., Kowalski L., Małachowski J. S., Mehoffer, Pautsch, Pieńkowski, Rychter-Janowska, Weiss); ze Lwowa: 8 (Albinowska-Minkiewiczowa, Drexlerówna, Erb, Kratochwila-Widymska, Ruzamski, Sichulski, Stachiewicz-Dolińska, Wołoszyński); z Poznania: 7 (Augustynowicz, Bocheński, Dziurzyńska-Rosińska. Hannytkiewicz, Mroziński, Sonnewend, Walkowski); z Wilna: 8 (Jaomntt, Jarocki St. — Karniej, Kulesza, Kwiatkowski K., Rouba M., Skangiel, Szczepanowiczowa); wreszcie z Zakopanego: 10 (Barabasz, Cooper, Gałek, Kotarbiński J., Malczewski R., Rykała, Skawiński, Szyszyłłowiczowa, Terlecki, Wałach). A więc 50 na 147; pozatem 3 z Paryża (Janowski J. P., Malicki, Jackowski St.), a 32 innych miejscowości zagranicznych: A. Römerowa z Janopola na Łotwie, St. Korzeniowski z Monachjum, a Olga Marynowska z N. Yorku; uderza znikoma liczba artystów polskich z Paryża, czego głównym powodem są zapewne trudności transportowe

ALFONS KARPIŃSKI PORTRET PROF. J. Hr. MYCIELSKIEGO (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Na to, ażeby statystyka ta stała się w całej pełni wymowną, trzeba wziąć pod uwagę nie tylko samą ilość nazwisk, ale ponadto jeszcze, że się tak wyrażę, ich artystyczny »ciężar gatunkowy«, t. zn. ich jakość, ich głębszy walor.

Jest faktem, że prawdziwych malarzy, we właściwem tego słowa znaczeniu, liczy Warszawa zaledwie tylu, iż z łatwością możnaby ich policzyć na palcach obu rąk; oczywiście, biorę tu pod uwagę tych tylko malarzy, którzy mają jeszcze coś do powiedzenia w sztuce od siebie bezpośrednio, tj. reprezentantów sztuki żywej i żywotnej. Jakże dziwną musi wydać się każdemu liczba uczestników warszawskich, skoro w dziale malarstwa daremnie szukałby ktoś w Salonie tegorocznym takich nawet nazwisk, jak: A. Kędzierski, St. Żukowski, L. Janowski, H. Grombecki, St. Sliwiński, J. Wodyński, T. Noskowski, St. Norblin, jak członkowie Tow. »Rytm«: W. Borowski, R. Kramsztyk, T. Pruszkowski, St. Rzecki, Wł. Skoczylas, I. Pokrzywnicka, W. Wąsowicz, jak K. Witkowski.

Obfita też jest ilość malarzy poza warszawskich, którzy wcale w Salonie 1926 nie biorą udziału; pisząc doprawdy *sine ira et studio* i bolejąc szczerze nad smutnym poziomem war-

ED. KARNIEJ GŁÓWKA CHŁOPAKA (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

szawskiego Salonu, nie zacieśniam się wcale do jakiejś jednej grupy czy koterji artystów, nie tracę z oka całokształtu współczesnej naszej twórczości artystycznej, uwzględniam — zresztą niektórych tylko mojem zdaniem wybitniejszych — zarówno malarzy »młodych« jak i «starych«. I muszę skonstatować, nie siląc się o dokładność tej liczby, że brak wielu, jakościowo i ilościowo, takich np. jak Fałat, K. Pochwalski, Z. Rozwadowski, Pankiewicz, Kamocki, St. Filipkiewicz, W. Zawadowski, Podgórski, Stryjeńska, T. Niesiołowski, Dołżycki, Lam, Śledziński, St. J. Witkiewicz, Fedkowicz, Hryńkowski, Rubczak, Pronaszko, Kowarski.

Dział rzeźb jest w Salonie stosunkowo bardzo liczny: udział bierze 22 wystawców (przeważnie o bardzo mało znanych nazwiskach). Czyż ktokolwiek jednak wyobraża sobie dzisiaj, że stan współczesnej polskiej rzeźby można odźwierciedlić na takiej wystawie, w której nie biorą udziału wcale: Dunikowski, K. Laszczka, St. K. Ostrowski, B. Pelczarski, Z. Trzcińska-Kamińska, E. Wittig, J. Biernacki, T. Breyer, A. Głowiński, W. Gruberski, St. Jakubowski, H. Kuna, M. Lubelski, J. Raszka, St. Popławski, tak aktualny dziś St. Szukalski? Zapewne, nie wszyscy ci rzeźbiarze mogą i muszą brać udział w każdym Salonie, ale jeśli niema ani jednego, wybitniejszego z pośród wymienionych, to Salon w zakresie rzeźby traci ogromnie na znaczeniu. Tak też i jest tym razem.

Cóż powiedzieć można korzystnego czy dodatniego o pozostałych trzech działach — Grafiki, Architektury, Sztuki zdobniczej?

Dział grafiki gra rolę zupełnie podrzędną, czternaście zaledwie graficznych utworów, rozsypanych po różnych salach pierwszego piętra i parteru (przyczem np. jedna rycina Mehoffera p. t.: *Serce N. M. Panny* znajduje się na I piętrze, analogiczna zaś druga w ciemnej salce parterowej), wśród ogólnej liczby czterystu z górą innych eksponatów, ginie zupełnie, gdyby nie osobna stronica katalogu, niktby zapewne nawet nie zauważył, że istnieje w Salonie również dział grafiki. Daremnie też szukałby tu ktoś prac Bartłomiejczyka, Rubczaka, Skoczylasa, Wąsowicza, Wyczółkowskiego! To samo, tylko bardziej dobitnie, z głośnym apelem do odpowiednich czynników, ażeby na przyszłość nie dopuszczały do lekceważenia i ośmieszania tego działu, należy powiedzieć o dziale architektury, który — również na osobnej stronicy katalogu, przez co wyraźnie stwierdzono i podkreślono jego istnienie — obejmuje dosłownie trzy pozycje: dwa rysunki W. Konowicza (kościoły w Kowlu i w Rakowie), oraz jeden rysunek O. Sosnowskiego (*Harfa Gór*, fantazja architektoniczna). Idzie o to, że na podstawie takiego »działu« obcy nabrać mogą mniemania, iż architektura polska współczesna wcale nie istnieje, skoro nie udało się znaleźć na wystawę odpowiedniej ilości prac, któreby w drobnej bodaj mierze ilustrowały ruch, istniejący w Polsce w tej dziedzinie. Lepiej było pomieścić te trzy rysunki w dziale grafiki, aniżeli bałamucić opinję obcych, a nawet szerszych sfer swoich widzów, którzy o współczesnej naszej architekturze nic zgoła nie wiedzą. Najlepiej zaś byłoby: urządzić w Zachęcie wielką wystawę architektury, tylko nie na własną rękę, ale pod egidą warszawskiego Koła Architektów, lub Wydziału Architektury Politechniki.

Co do działu: Sztuki Zdobniczej, stwierdzam tylko krótko, że po triumfie, odniesionym przez Polskę na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu 1925 roku, na podobne kpiny z tak ważnego działu sztuki i ze zdrowego artystycznego smaku, pozwalać sobie nie wolno. Krótko i węzłowato: nie wolno!

Wolno pominąć dział ten w zupełności, skoro brak miejsca, czy odpowiednich eksponatów, czy umiejętności zaprojektowania go i urządzenia w Zachęcie — niewolno natomiast dopuszczać do takiego urągowiska, jakiem jest dział ten w Salonie 1926.

Czy np. kopjowanie w technice kilimowej, wełną, kolorem sepjowym na tle białem, słynnych szkiców i fantazyj architektonicznych prof. St. Noakowskiego odpowiada jakimkolwiek elementarnym pojęciom o kompozycji dekoracyjnej tkaniny, o istocie i charakterze tak żmudnej i pracowitej techniki, jakiej wymaga kilim, oraz tak solidnego materjału jak wełna? Nie! Czem tedy są wystawione w liczbie dziesięciu kilimy p. A. Buraczewskiego, wszystkie wykonane ściśle wedle przepysznych, w mgnieniu oka z lekka na papier rzuconych motywów St. Noakowskiego? Z punktu widzenia artystycznego: nonsensem. A nonsensów tych jest aż dziesięć w jednej salce! dziesięć metrów kwadratowych nonsensu artystycznego na jedną salę — to doprawdy zbyt wiele. Dodajmy do tego *Cietrzewie, Dzikie Gęsi* i okropne *Rybki* — również »kilimy« wykonane przez p. Marję Potyńską z Łomży — a będziemy mieli w wyobraźni zdumiewający widok tej sali, gdzie znalazło się jeszcze ponadto kilka rzeźb (m. i. *Św. Franciszek* R. Zerycha). Jarmark, tandetny jarmark, nie zaś Salon doroczny w stolicy 30-miljonowego prawie narodu, który niejednokrotnie odnosił sukcesy artystyczne na terenie międzynarodowym współzawodnicząc godnie z obcymi.

MICHAŁ BORUCIŃSKI — GŁOWA MŁODEGO HUCUŁA (akwarela)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Znaczenie propagandowe takiego Salonu wobec nader liczebnej w Warszawie kolonji cudzoziemców, dyplomatów, korespondentów pism zagranicznych i t. d. — jest tak żałośnie ujemne, że aż przygnębiające.

*O forestieri* — powinien ogłosić napis u wejścia do gmachu Zachęty — *lasciate ogni speranza voi ch'entrate!* I nie mniemajcie, że to Salon współczesnej polskiej sztuki, to tylko zagracony i zaśmiecony, miejscami (parter!) ciemny korytarz, w oficynach jej Pałacu.

* * *

Powszechne narzekania na wystawy, urządzane w Zachęcie, na artystyczny ich poziom, dobór i sposób rozmieszczania dzieł powtarzają się w prasie stołecznej tak często, że straciły już ogromnie wiele z swej mocy, z swego smaku aktualności i mody. Nawet wychodzą już z mody, stają się dla ogółu nudne, zbyt spowszedniałe.

Jeśli tedy zdecydowaliśmy się na ponowienie tych »narzekań«, to tylko i jedynie w tej nadziei, że argumenty, że sądy ujemne o Salonie, odpowiednio umotywowane, poparte statystyką, nawet skonstatowaniem i wyliczeniem braków, trafią nareszcie kierownikom tej ważnej artystycznej placówki w Warszawie do przekonania.

Bez względu na takie czy inne estetyczne upodobania, na wyznawanie tych lub owych artystycznych haseł, wszyscy chyba godzą się na to, że Salon musi mieć charakter dostojny, odpowiadający godności polskiej sztuki i powadze stolicy, że dzieł poronionych, poniżej średniego artystycznego poziomu — bez względu na kierunek — być w nim nie powinno. Salon musi być nie rupieciarnią, lecz starannie skomponowaną wystawą, fragmentem bodaj zwierciadła współczesnej polskiej plastyki.

* * *

A teraz na zakończenie, krótki przegląd Salonu, w chaotycznym układzie, tak, jakgdybyśmy z lampą Djogenesa przechadzali się po salach Zachęty.

Pryncypalne miejsce w sali pierwszej, na wprost wejścia, zajmuje obraz W. Kossaka: *Do wody* (stadnina); obraz całkowicie zepsuty wskutek umieszczenia na pierwszym planie,

KAZ. KWIATKOWSKI PORTRET p. W. K. (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

w prawym rogu u dołu, bardzo ciemnej plamy (niemającej żadnego w obrazie uzasadnienia): portretu właściciela stadniny. Obok flamandzkie w charakterze *Macierzyństwo* M. Bloom-Mrozowskiej, dalej rozwiewny w kształtach obraz K. Stabrowskiego *(Ulica w Kairuanie)*, J. Wrzesińskiego *Potok w Lesie* (przysiągłbyś, że to St. Podgórski!), oraz brawurowy, rozmyślnie krzykliwy w kolorycie, silny ale i twardy w wyrazie, zbyt może jednostajnie traktowany w poszczególnych partjach duży obraz Ign. Pieńkowskiego *Narzeczona wiejska w stroju z nad Narwi*; artysta ten wystawił poza tem *Floksy* i ciekawy w kolorze: *Żółty Garnuszek.*

Dwie *Główki* E. Karnieja reprezentują nieśmiało neoklasycyzm szkoły wileńskiej, *Bezdomni* T. Axentowicza przypominają żywo charakterystyczne cechy tego znakomitego pastelisty, a B. Kopczyński, wprost niemożliwy w swym *Ratuszu króla Zygmunta w Gdańsku* (olbrzymich rozmiarów akwarela, składająca się z samych drobnych, w słodkim kolorze plamek, *à la confetti)*, temperuje nieco swą zwykłą manierę w *nastroju staromiejskim.* Obok słabszego niż normalnie pejzażu T. Ziomka (nagrodzonego), jest bardzo starannie malowane *Ściernisko* K. Lasockiego i *Staw* M. Krzyżanowskiej.

Z nowym zupełnie w swej sztuce motywem sportowym wystąpił Vl. Hofmann *(Piłkarze)*, B. Kowalski dał dobrze zaobserwowany *Kościółek w Zakopanem*, a T. Nartowski zwraca na siebie uwagę swym *Pejzażem Jesiennym* i *Wazonem Nieborowskim.* Trzy pejzaże włoskie J. Mehoffera zawieszono w kącie, tak, że nikt ich prawie nie zauważa. Do najlepszych rzeczy w tej pierwszej sali, którą publiczność warszawska przywykła uważać za pewnego rodzaju *Salon Carré* (nie co do kształtu, ale co do znaczenia jego w Luwrze), należą dwa portrety pędzla A. Karpińskiego *(Damy* i *Prof. Jerzego hr. Mycielskiego)*, oraz martwa natura, *Owoce*, Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej, obraz o wysokich zaletach kolorystycznych o dosadnej charakterystyce przedmiotów, *par excellence* malarski w fakturze.

Tak oto przedstawia się — z niektóremi pominięciami — sala pierwsza, jakoby, nawet wedle mniemania Komitetu wystawy, najważniejsza.

Równie szczegółowe wymienianie obrazów w dalszych salach zaprowadziłoby nas zbyt daleko, to też poprzestaniemy na bardzo pobieżnym tylko rzucie oka, niechcąc konkurować z katalogiem Salonu.

Mieczysław Kotarbiński dał subtelnie malowany *Portret Żony* na kubizowanem z lekka tle; W. Weiss świecący kolorem studjum dziewczynki *(Wiśnię)* i dwa pejzaże: Nicea i Cap Ferrat. M. Boruciński w *Głowie Hucuła* wydobył wiele charakteru Holbeinowską manierą. K. Kwiatkowski z Wilna w bardzo dobrym portrecie kobiecym, na złoconem zresztą tle, konkuruje wściekle brązową karnacją ciała z dawnemi religijnemi obrazami. Al. Augustynowicz wyróżnia się portretem córki (akwarela), St. Czajkowski pełnym sentymentu pejzażem. Na widok trzech »obrazów« Edw. Okunia — niepodobna zamilczeć: jego *Walc Chopina* (tańczącym parom przygrywa Chopin — Chopin w roli tapera! — a z pod jego palców idą girlandy różowych róż i spowijają walsujące pary...) — jest niewymownie przykry. Trudno zrozumieć, jak

mógł artysta o głębszej estetycznej kulturze popełnić taki obraz, który jest tylko obrazą najelementarniej pojętego dobrego smaku! Z rzeźb, jest tu dobra *Głowa* A. Miszewskiego, dalej, flirtująca z gustem publiczności, wdziękiem zgrabnego i nagiego ciała *Tancerka* St. Jackowskiego i bardzo, bardzo jako »rzeźba« smutne *Lato* J. Jasińskiego. Z. Albinowska-Minkiewiczowa wystawiła poprawnie malowany fragment *Salonu ks. Lubomirskich.*

Spieszmy jednak dalej. K. Sichulski swym *Dziurzynem* a zwłaszcza *Zakrystją* dobrze zaprezentował swój pełen wyrazu talent pejzażowy, St. Gałek w *Czarnym Stawie Gąsienicowym* odbija swą fizjonomję malarską, ani na jotę nie zmienioną, a M. Jabłoński w *Melodji* i w *Studjum* doszedł do ostatecznych chyba konsekwencyj techniki i kolorytu W. Weissa. *Portret Al. Augustynowicza* pędzla Cz. Skawińskiego zbyt może »prawdziwy«, przez to ogromnie twardy i nienaturalny w wyrazie. Wł. Jarocki w portrecie *Na Żaglowej łodzi* podjął nowe zagadnienia kolorystyczne, a w *Hucułce,* na tle zimowego pejzażu, rozkładając umiejętnie barwne walory osiągnął silną skalę charakterystyki i ekspresji.

(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)
MIECZYSŁAW KOTARBIŃSKI PORTRET (ol.)

Sala czwarta zupełnie pozbawiona wyrazu. Tu lękliwy pastel Zofji Rudzkiej p. t. *Zaduma,* tam tęgie i z rozmachem malowane *Wofy* T. Walkowskiego, niezdecydowane ni w stylu, ni w wyrazie, ni w fakturze *Zwiastowanie* T. Marczewskiego, dalej niezły fragment *Klasztoru S. S. Bernardynek w Wilnie* M. Kuleszy, portret *Prof. J. Sas-Zubrzyckiego* pędzla M. Ruzamskiego, *Wróżka* A. Römerowej, oraz *Pr. Wł. Podlacha* M. Dolińskiej-Stachiewicz.

Salę piątą stanowi dawny lokal bibljoteczny; właściwie jest to przejście do dalszych salek na wzniesionym poziomie i do sali wielkiej ostatniej; w tem właśnie przejściu, w warunkach bardzo niekorzystnych, rozmieszczono wiele prac interesujących. Znalazł się tu i J. Mehoffer *(Serce N. M. Panny,* lit.) i M. Jabłoński *(Rybaczka)* i w. i.; *Brydziński jako Henryk IV* w sztuce Pirandella, obraz F. Pautscha malowany z szeroką brawurą, wymagający dystansu większego od widza, zawieszony tak, że trzeba go oglądać na odległość dwóch kroków. Jest tu pozatem doskonały *Port w Dieppe* A. Malickiego, bardzo dobrze malowana *Targowica* Erno Erba, *Marsylja* St. Dybowskiego, *W Kąpieli* J. Bocheńskiego, B. Bryknera *Kwiaty,* oraz W. Żaboklickiego potężne *Morze,* malowane z pewnym nadmiarem użycia białej farby. Jest tu jeszcze niezły *Portret Siostry* St. Karniewskiego, portret *Dr. Al. Guttryego* pędzla J. Ajdukiewicza i stylizowanie w kubistycznej manierze *Południe* A. Malczewskiego, a nadto dobra *Martwa natura* R. Hannytkiewicza, z gorzej malowanemi winogronami.

W sali szóstej, prócz dziwnie słabego obrazu W. Rapackiego *(Opuszczony Młyn* — czarna plama na tle różowem), są dwa dalsze, pełne swoistego charakteru portrety *W. Brydzińskiego* przez F. Pautscha, w roli Hamleta i roli »Tego, którego biją po twarzy« (autorem tej sztuki nie jest bynajmniej Jewreinow, jak mylnie informuje Katalog Salonu, lecz L. Andrejew); gdyby te trzy portrety Brydzińskiego zawieszono w jednej sali na dużej ścianie, efekt byłby nadzwyczajny. W tejże samej sali są prace B. Jamonta, E. Gepperta, St. Grabowskiego *(Motyw z Czerwińska),* Fr. Siedleckiego, Z. Rudzkiej, W. Gaszczyńskiej i. i., ale na specjalną

KAZIMIERZ SICHULSKI ZAKRYSTJA (tempe.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

uwagę zasługują dwa duże obrazy Jadwigi Umińskiej, utalentowanej uczenicy prof. T. Pruszkowskiego: kompozycja p. t. *Wróżka* i portret dr. Riociu Umeda, chociażby dlatego, że to ciekawy i cenny bardzo w tym Salonie debjut artystyczny. Obie prace cechuje silny zmysł kompozycyjny, dar charakterystyki, solidna faktura malarska i — może niezbyt konieczny i uzasadniony — zimny, szary koloryt. Rzeźba B. Zerycha: *Primavera*, to akt pomysłowo skomponowany, o wadliwej jednak budowie głowy, zwłaszcza twarzy.

Na tem jeszcze nie koniec. Resztę eksponatów pomieszczono na dole, w salach parterowych, gdzie normalnie mało kto zachodzi. Znalazł się tam J. Mehoffer, J. Skangiel ‹*Akt* o wyrazistym rysunku›, St. Noakowski ‹świeże motywy›, W. Leonhard *(Bukiet)*, J. Szperber *(Portret)*, J. P. Janowski z Paryża, E. Geppert, K. Biske, St. Witoszyński, M. Janoszanka ‹*Zima*, malowidło na szkle›, L. Kobierski i J. Świerczyński, obaj graficy, oraz w. i., którzy oczywiście, wszyscy razem wzięci, na tem zepchnięciu do sal podrzędnych, o nader lichem oświetleniu, bynajmniej dobrze nie wyszli.

Otóż i obraz dorocznego Salonu w Zachęcie. Dodajmy, że plakat Salonu, zlepiony z dwóch kawałków, jest wprost opłakany. Użyto mianowicie szpetnej winjety K. Górskiego, którą już napiętnowały w swoim czasie *Sztuki Piękne* i doklejono dołem pasek papieru z napisem: Salon 1926, dziwne zaiste świadectwo graficznej kultury ze strony instytucji, której zadaniem jest krzewienie sztuki i świecenie wzorem wszystkim innym. Plakat wystawy jest kartą wizytową danej organizacji. Obecny plakat wart Salonu — i naodwrót.

Czyż jednak istotnie niema żadnego na to sposobu, ażeby za rok Salon 1927 mógł wyglądać odmiennie, tak jak tego istotny poziom współczesnej naszej plastyki wymaga?

MIECZYSŁAW TRETER

IR. ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA OWOCE (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= Po zamknięciu wystawy prac Bol. Lewańskiego otwarta będzie wystawa obrazów Wojciecha Kossaka i ś. p. Wł. Slewińskiego.

= Vlastimil Hofmann zdeponował w Muzeum swą »Madonnę«.

= Jak informuje *Dziennik Bydgoski* (Nr. 285), Ministerstwo W. R. i O. P. (Departament Sztuki) celem poparcia bydgoskiej placówki kulturalnej nadesłało do Muzeum następujące dzieła sztuki: 1) Elstera E., Sad: 2) Dołżyckiego L., Ryba; 3) Lewańskiego B., Wianek; 4) Graczyńskiego Józefa, Na pastwisku: 5) Sonnewenda Stef., Żniwo i Pracownia; 6) Marcinkowskiego Władysława, Popiersie ks. arcyb. Dalbora, Madonna (majolika); 7) Pajzderskiej, Biust Jana Kasprowicza, Madonna (odlew gipsowy); 8) Glinkiewicza W., Popiersie biskupa gnieźnieńskiego Kloskiego (marmur), Tegoż: Immaculata; 9) Glabjana, Madonna; 10) Haupta E., Sw. Wojciech (odlew gipsowy); 11) Wawrzenieckiego M., Wizja (olej.); 12) Kramsztyka R., Martwa natura (olej.); 13) Kossowskiego F., Portret kobiecy (akwarela kredka); 14) Pochwalskiego J., Tramwaj (litografja), 15) Porankiewicza W., Sąd Parysa (akwaforta), Tegoż: Portret kobiecy (olej.); 16) Bartla B., Krysia i Halszka; 17) Nowickiego Jana. Pejzaż; 18) Pukło-Mrozińskiego., Studjum pejzażowe; 19) Szymańskiego Stefana, Kasztany; 20) Smoguleckiego St., Martwa natura.

## KATOWICE

= W Domu Związkowym przy kościele N. Marji P. otwarto z początkiem grudnia wystawę obrazów, na której reprezentowani byli: St. Bagieński, L. Winterowski, Z. Szewczyk, W. Nowina-Przybylski, Cz. Nowocień, Al. Wołowski, Cz. Wasilewski, W. Mikos, M. Nowicka, B. Kowalewski, St. Popowski, St. Przesłański, J. Olszewski, R. Wąsowicz, Z. Jasiński, M. Trzciński. E. Lindenmann, T. Bulewski, T. Cieślewski, W. Grancow, T. Sunderland, Sikorska i Wąsowiczówna.

## KRAKÓW

= Artyści przeciw Towarzystwu Sztuk Pięknych: Oburzający sposób, w jaki Two Sztuk Pięknych urządziło »jubileuszową« wystawę prac prof. T. Axentowicza, i słowa prawdy, które *ex re* tego »Sztuki Piękne« umieściły w kronice Nr. 3 (str. 17), wywołały burzę w świecie artystycznym Krakowa.

Widząc, że wszelkie usiłowania artystów, by obecną, od kilku lat rządzącą, Dyrekcję Twa zmusić do zasadniczej regeneracji Twa, spełzły na niczem, uchwalono jednogłośnie na nadzwyczajnem Walnem Zebraniu krakowskiego Związku plastyków, w którem wzięli udział delegaci Tow. art. pol. »Sztuka« i tow. »Jednoróg«, a które się odbyło 14 b. m., następujące oświadczenie:

»Zebrani na Nadzwyczajnem Zebraniu członkowie krakowskiego Związku Plastyków przejęci troską o byt i powagę krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, które dzięki złej gospodarce przedstawia dzisiaj zatrważający obraz indolencji i zbankrutowawszy pod względem artystycznym szybkim krokiem dąży do wynikającej stąd ruiny materjalnej, stwierdzają:

Kilkakrotne usiłowania artystów, by wprowadzić w Tow. jakąś sanację i uregulować zaniedbane, a przecież statutem określone życie jego, nawiązać kontakt z twórczością na polu plastyki w całej Polsce, słowem by przywrócić dawne, tak chlubne tradycje, nie odniosły skutku. Przeciwnie Dyrekcja T-wa, ignorując słuszne i tylko z motywów artystycznych wynikające żądania nasze, którzy jako artyści i jako wystawcy mamy niewątpliwe prawo i obowiązek interesowania się losami T-wa, — odsunęła się w zupełności od życia artystycznego i nie okazuje w dalszym ciągu najmniejszej chęci nawiązania kontaktu z ruchem artystycznym w Polsce i doprowadziła do tego, że bezplanowe, niedbale urządzane wystawy w brudnych, zimnych i niegościnnych salach wypłoszyły publiczność, a brak ja-

kiegokolwiek zainteresowania się ze strony Dyrekcji wobec wystawców a nawet wrogie wobec nich stanowisko zniechęciły artystów do przysyłania swoich prac poważniejszych na wystawy Towarzystwa.

Jaskrawym przykładem niedbalstwa, niedołęstwa i lekkomyślności, o których mówimy, jest sposób, w jaki Dyrekcja T-wa urządziła obecną wystawę »jubileuszową« artysty tej miary, co Teodora Axentowicza. Jest to tak oburzający, jaskrawy dowód lekceważenia obowiązków T-wa Sztuk Pięknych wobec reprezentantów sztuki, że dłużej czekać nie możemy.

Wobec tego, stwierdzając, że postępowanie obecnej Dyrekcji jest w niewątpliwej sprzeczności z hasłami, któremi kierowali się założyciele Towarzystwa przyjaciół sztuk Pięknych w Krakowie i nie mogąc legalną drogą wpłynąć na sanację stosunków, obecnie w niem panujących, a chcąc ratować byt zasłużonej instytucji, upraszamy Dyrekcję T-wa, aby na znak solidarności z nami, zechciała bezzwłocznie zwołać nadzwyczajne Walne Zgromadzenie T-wa Sztuk Pięknych w Krakowie, złożyła swoje mandaty, poprosiwszy przedtem Zgromadzenie o przeprowadzenie nowych wyborów.

Zastrzegamy się, że nie chcemy w jakiejkolwiek formie kwestjonować dobrej woli członków Zarządu T-wa, powszechnie skąd inąd poważanych ludzi, a stwierdzamy tylko, że jako całość Dyrekcja zupełnie nie odpowiada swoim obowiązkom. Aby dać wyraz naszemu stanowisku wobec obecnej Dyrekcji, ogłaszamy bojkot Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, który trwać będzie aż do nowych wyborów Dyrekcji T-wa i przeprowadzenia reform, któreby dały gwarancję, że życie T-wa wkroczyło na nowe, normalne tory.

Równocześnie wzywamy w imię koleżeństwa wszystkich naszych członków, jako też Członków Tow. »Sztuka« i »Jednoróg«, tudzież wszystkich Kolegów, do żadnego z tych związków nie należących, a zarazem wszystkich Kolegów z poza Krakowa, by do zakończenia tego bojkotu nie brali żadnego udziału w wystawach czy jakichkolwiek imprezach krakowskiego T-wa Sztuk Pięknych.

Przeprowadzanie tego bojkotu poruczamy z naszej strony Wydziałowi Związku Plastyków, który to Wydział w porozumieniu z przedstawicielami Tow. »Jednoróg« i »Sztuka« powinien utworzyć specjalny Komitet dla przeprowadzenia tego bojkotu i my z naszej strony oddajemy mu nieograniczone pełnomocnictwo«.

Podpisali:

*(Związek plastyków).* J. Wojnarski, M. Geppert, J. Winiarz, G. Wallis, A. Żmuda, K. Pochwalski, W. Wodzinowski, St. Popławski, St. Swierz, J. Kostka, M. Jabłoński, M. Filipkiewicz, K. Żelechowski, Kl. Mien, L. Pinkasówna, Wł. Stapiński, A. Oleś, Z. Gedliczka, E. Krcha, St. Tracz, K. Puchała, A. Procajłowicz, J. Chlebus, A. Hiroń, J. Prochaska, J. Pinkas, St. Szwarc, T. Grott, L. Kowalski, K. Chmurski, J. Hopliński, St. Jakubowski, St. Seredyński, L. Leszko, St. Żarnecki, P. Stachiewicz, J. Unierzyski, St. Janowski, Br. Rychter-Janowska, E. Czerwenka, St. Fabjański, J. Grosse, J. Karszniewicz, W. Komorowska, Z. Król, Z. Wierciak, A. Karpiński.

*(Tow. „Jednoróg").* M. Samlicki, J. Hryńkowski, St. Dąbrowski, W. Zawadowski, J. Rubczak, St. Żurawski, J. Fedkowicz, E. Ejbisz, F. S. Kowarski, Z. Radnicki, Wł. Krzyżanowski, T. Cybulski.

*(Tow. art. pol. „Sztuka").* J. Pieńkowski, St. Kamocki, St. Filipkiewicz, Wł. Jarocki, J. Mehoffer, W. Weiss, Fr. Pautsch, Zb. Pronaszko, T. Axentowicz, L. Wyczółkowski, K. Laszczka, X. Dunikowski, A. Szyszko Bohusz, J. Gałęzowski.

Na mocy tej uchwały ukonstytuował się zaraz komitet wykonawczy. Tworzą go: W. Wodzinowski i St. Popławski (Związek plastyków), J. Rubczak i Hryńkowski (Tow. »Jednoróg«) i J. Pieńkowski i Wł. Jarocki (Tow. art. pol. »Sztuka«). Przewodniczącym wybrano W. Wodzinowskiego, do komitetu dokooptowano J. Winiarza (jako sekretarza) i J. Fedkowicza.

Równocześnie wniesiono na ręce A. Karpińskiego, wiceprezesa T-wa Sztuk pięknych, który jako członek związku plastyków brał udział w zebraniu, pismo wystosowane do Dyrekcji T-wa, w którem kilkudziesięciu z powyżej podpisanych artystów prosili o przyjęcie ich w poczet członków zwyczajnych T-wa, mających prawo czynnego udziału w Zgromadzeniu T-wa i w wyborach. Jak się bowiem półoficjalnie dowiedziano, zmalała liczba członków czynnych, mających prawo głosu, do znikomej cyfry 14 osób, z których »wybierano« 12 członków zarządu. Niezwykłe te wybory odbyły się — jak nas poinformowano — w ten sposób, że na ogłoszone w połowie sierpnia 1926 Walne Zgromadzenie przyszło 6 członków czynnych i oni »wybrali« Dyrekcję T-wa, składającą się z osób 12. Jest to jaskrawym dowodem opieszałości Dyrekcji, który potęguje jeszcze fakt, zakomunikowany nam ze strony bardzo poważnej, że płatny sekretarz T-wa jest zarazem członkiem Dyrekcji, czyli na posiedzeniu uchwala rozporządzenia, a później je, jako urzędnik T-wa wykonuje. Zarzutów podniesiono mnóstwo, są one naturalnie natury osobistej, bo inne być nie mogły, ale w sumie dają niezbity dowód, że Dyrekcja T-wa nie spełnia swego zadania, a t. zw. dyrektor (czy sekretarz) T-wa nie ma najmniejszych kwalifikacji do zajmowania swego stanowiska.

Najważniejszy i najbardziej ważki jednak zarzut, to wygląd obecny gmachu T-wa i jego sal wystawowych i poziom artystyczny przedsięwzięć T-wa. Brudne ściany, porwane chodniki, kurz i nieporządek wyglądający z każdego kąta, nuda i obojętność królujące w salach, haniebnie porozwieszane obrazy, bezplanowe wystawy, brak kontaktu z całą Polską i zamknięcie się w raju krakowskim, ignorowanie wszystkiego, co po za Krakowem w sztuce się dzieje, to wszystko składa się na smutny obraz, który przypomina naszą stolicę, ale który zarazem smutno świadczy o upadku kultury Krakowa.

Z tem większą radością powitać musimy fakt, że codzienna prasa krakowska (z jednym wyjątkiem!) bardzo życzliwie przyjęła akcję artystów, którzy po za tem od społeczeństwa tutejszego otrzymywali i otrzymują ustawiczne objawy sympatji z powodu wszczętej przez nich akcji.

Komitet wykonawczy bojkotu przedstawił całą tę sprawę panu prezydentowi miasta inż. K. Rollemu tudzież panu dyr. Koperze, prezesowi Towarzystwa Sztuk pięknych. Pan Prezydent obiecał zająć się tą sprawą i sprosić w tym celu zebranie osób zainteresowanych. Pan prezes F. Kopera porozumiawszy się z członkami dyrekcji T-wa Sztuk pięknych poprosił pisemnie p. W. Wodzinowskiego, jako przewodniczącego Komitetu wykonawczego, o sprecyzowanie zarzutów i żądań, jakie artyści stawiają obecnej Dyrekcji T-wa, co pan W. Wodzinowski jako przewodniczący Komitetu wykonawczego uczynił w liście, wysłanym do dyr. F. Kopery. Równocześnie pojawiła się w krak. Kurj. Codz. z 22 stycznia 1927 r. następująca notatka:

»Komitet wykonawczy bojkotu krakowskiego Tow. Sztuk pięknych nadesłał nam pismo, w którem zwraca się do publiczności, aby zechciała się wstrzymać aż do ukończenia bojkotu od uczęszczania na wystawy T-wa Sztuk pięknych, oraz uprasza posiadaczy zbiorów prywatnych, aby nie szli na rękę zbojkotowanemu przez artystów Towarzystwu«.

Redakcji Sztuk pięknych nadesłano następujący komunikat:

»Artyści przeciw krakowskiemu T-wu

Sztuk pięknych. Uważamy za konieczne wyjaśnić, dlaczego rozpoczęliśmy naszą obecną, energiczną akcję przeciwko krakowskiemu Twu Sztuk pięknych i określić stanowisko artystów.

Ponieważ wszelkie poprzednio inicjowane próby porozumienia się z Dyrekcją spełzły (nie z winy artystów) na niczem, artyści rozpoczęli obecnie tę akcję, nie powodując się jednak jakimikolwiek motywami prywatnymi, ale jedynie troską o byt i powagę instytucji, która niegdyś tak piękną odegrała rolę w historji polskiej sztuki, a która dzisiaj przedstawia opłakany obraz upadku.

Nie jest to chwilowy objaw niezadowolenia, który można ułagodzić nieznacznemi przesunięciami; jest to spontaniczny wybuch oburzenia, wywołany złą pod każdym względem gospodarką, która niszczy instytucję, mającą tak wybitne zadania kulturalne. Widząc, że nieliczni (pozostali jeszcze) członkowie T-wa obojętnie patrzą na kwietyzm czy beztroskę, która opanowała Dyrekcję, postanowiliśmy zabrać głos, wychodząc z założenia, że artyści dając swe obrazy na wystawę, a więc temsamem przynosząc T-wu dochód, mają prawo, a jako reprezentanci polskiej plastyki obowiązek, naprawić te stosunki.

Zaznaczamy przy tem, że mówiąc o poprawie T-wa, nie myślimy go zagarnąć, chcemy tylko wprowadzić tam nowych energicznych ludzi, którzy tam nowe życie zapoczątkują.

Jesteśmy więc zdania, że:

1. Administracja T-wa znajduje się w niepowołanych rękach człowieka nieukwalifikowanego, nieinteresującego się plastyką i nieoddanego zadaniom, które mu powierzono, przytem pozbawionego w zupełności energji i zdolności organizacyjnej.

2. Dyrekcja nie spełnia swego zadania, oddawszy losy T-wa w ręce niewłaściwe i sankcjonując jego zarządzenia, z oportunizmu pochodzące, temsamem — niewątpliwie że mimowoli — działa na szkodę T-wa.

3. Wystawy są w najwyższym stopniu bezplanowe, ograniczone do Krakowa i jego okolicy, nie mające nic wspólnego z obecną twórczością polską. Nawet t. zw. »jubileuszowe wystawy« były zajmujące dzięki talentowi jubilatów, ale świadczyły bardzo źle o znawstwie tych członków zarządu T-wa, którzy te wystawy organizowali i urządzali.

Opłakany wygląd budynku z zewnątrz zrujnowanego, o poniszczonych schodach, porwanych chodnikach, brudnej klatce schodowej, brud i ohyda panujące w salach, nuda i senność ziejące z każdego kąta, wywołują zdumienie u przejezdnych i smutną urabiają u nich opinję o kulturze artystycznej Krakowa.

Obojętny, a często nadzwyczaj przykry, utajoną złośliwością nacechowany stosunek P. Dyrektora T-wa do artystów spowodował, że od gmachu T-wa Sztuk Pięknych stronią wszyscy artyści; nie mogą oni jednak pogodzić się z tem, że dają swe dzieła na wystawy (źle urządzane) tylko po to, aby z publiczności wyciągnąć pieniądze na opłacenie funkcjonarjuszów T-wa. Bowiem zagadnienia artystyczne są zupełnie obojętne dla Dyrekcji T-wa, tak przynajmniej można sądzić z jej poczynań, skoro n. p. zamiast dawniejszych artystycznych t. zw. premji Dyrekcja uważa za możliwe wydawać obecnie broszurki, o charakterze pseudo-literacko-dziennikarskim, nie mające nic wspólnego z szerzeniem kultury artystycznej.

Stosunki, które w T-wie zapanowały, wypłoszyły i publiczność krakowską, która wychowana w kulturze artystycznej, ze zdumieniem z początku, a dzisiaj, po kilkuletniej gospodarce, jaka w T-wie zapanowała, z obojętnością patrzy na wszystko, co się w pałacu na placu Szczepańskim dzieje. W ten sposób zniszczone zostało to wyjątkowe zainteresowanie się, jakiem w Krakowie otoczone były wszelkie wystawy plastyki, jak najzupełniej zdyskredytowany autorytet T-wa.

Odsunięcie się publiczności od gmachu T-wa i wystaw odbiło się na jego budżecie. Dochody ze wstępów i z procentów od sprzedaży dzieł wystawionych zmalały niesłychanie. Winę tego niewątpliwie ponosi Dyrekcja, jak to powyżej staraliśmy się wykazać. Wymowną ilustracją złej finansowej gospodarki jest fakt, że — o ile nas ściśle poinformowano — liczba sprzedanych rocznych biletów wstępu (t. zw. akcji) obecnie nie wiele jest wyższą od dwustu, gdy przed wojną wynosiła 8.000, a nawet były czasy, gdy wynosiła 18.000. Liczba członków czynnych, mających prawo udziału w wyborach T-wa, ponoś wynosi dzisiaj czternaście (a liczba członków Dyrekcji wynosi 12!). — Zastrzegamy się, że cyfry te mogą być nie zupełnie ścisłe, ale bardzo bliskie są one prawdy. Zdając sobie sprawę, że obecne czasy charakteryzuje spadek kultury wogóle, a artystycznej w szczególności, nie mniej stanowczo twierdzimy, że i tutaj w bardzo znacznej części winę ponosi Zarząd T-wa, który, przy odpowiedniej inicjatywie i sprężystości, mógłby swój — dzisiaj śmieszny — budżet łatwo doprowadzić do stanu przedwojennego.

Ten oto smutny obraz dzisiaj panujących stosunków jest powodem, dlaczego po bardzo poważnych rozważaniach, zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jaki grozi T-wu, zdecydowaliśmy wszcząć naszą akcję.

Nasze żądania, od bezzwłocznego spełnienia których uzależniamy zaprzestanie bojkotu, są:

1. Natychmiastowe usunięcie p. Dyrektora T-wa, jako człowieka na to stanowisko zupełnie nieodpowiedniego, a temsamem T-wu szkodę przynoszącego.

2. Przyjęcie w poczet czynnych członków T-wa wszystkich naszych kolegów, którzy prosili o to w piśmie wystosowanem do Dyrekcji, a wręczonem wiceprezesowi T-wa, p. Alfonsowi Karpińskiemu. W ten sposób umożliwi się wejście do Dyrekcji T-wa ludzi nowych, energicznych, którym sprawy T-wa leżeć będą na sercu i którzy swą dobrą wolę i wiedzę poświęcą rozwojowi T-wa.

3. Zwołanie w jak najkrótszym czasie nadzwyczajnego Walnego zgromadzenia, złożenie sprawozdania, przeprowadzenie nowych wyborów i rewizja statutu. W ten sposób wejdą i ze strony t. zw. przyjaciół Sztuk pięknych ludzie nowi, pełni zapału, którzy wspomagani przez artystów pchną T-wo na nowe tory.

Oto wszystko.

Jeszcze jedno: Uznanie dla naszej akcji ze strony publiczności, czego liczne mieliśmy i mamy objawy i stanowisko całej krakowskiej prasy (ze smutnym wyjątkiem jednego dziennika, którego łobuzerskie napaście z pogardą ignorujemy) napawa nas otuchą. Dumni jesteśmy, że reprezentujemy trzy stowarzyszenia artystyczne: »Związek plastyków«, Tow. »Jednoróg« i Tow. art. pol. »Sztuka«, które skupiają w sobie życie artystyczne Krakowa, że występujemy w imieniu kolegów najstarszych, najbardziej zasłużonych, mających pierwszorzędne nazwiska w sztuce, jakoteż i najmłodszych, którzy talentem i pracą niewątpliwie zdobywają sobie równie chlubne stanowisko.

Ta właśnie wyjątkowa chwila, gdy wszyscy krakowscy artyści, zapomniawszy na czas jakiś o różnicach w poglądach na sztukę, które ich rozdzielają, złączyli się, chcąc ratować byt zagrożonej instytucji, napawa nas nadzieją, że zwyciężymy, bo walczymy o słuszną sprawę. I w tem przekonaniu zwracamy się do krakowskiej publiczności, której rozwój polskiej Sztuki i kultury artystycznej nie jest obojętny, o jak najenergiczniejsze poparcie naszych usiłowań.

Komitet wykonawczy bojkotu krakowskiego T-wa Sztuk pięknych.«

»Sztuki piękne« akcji tej mogą tylko jak najserdeczniej przyklasnąć i inicjatorom jej życzyć powodze-

nia. Wszelka rewolucja musi mieć ostrze, i niestety ostrze to musi komuś zrobić przykrość. Dla tego wolelibyśmy, aby przewrót ten odbył się bezkrwawo, aby strona atakowana, widząc i słuszność i dobrą wolę wobec T-wa Szt. Piękn. u strony atakującej, zrozumiała, że rola ich, jako kierowników tej instytucji, jest skończona i dobrowolnie, z wielkodusznym gestem, zaprosili swoich obecnych przeciwników do objęcia swoich stanowisk; dowiodą w ten sposób, że dla ideałów kulturalnych, których byli tyloletnimi krzewicielami, łatwo zapomnieć o chwilowo zadraśniętej ambicji.

Wiceprezes T-wa Szt. piękn., p. Alfons Karpiński i długoletni członek Dyrekcji tegoż T-wa, p. Henryk Uziembło, solidaryzując się z akcją artystów przeciw obecnemu Zarządowi T-wa, złożyli swoje godności.

= Na posiedzeniu Komisji historji sztuki Pol. Akad. Umiejętności dnia 13 stycznia członek Leonard Lepszy przedstawił pracę swoją p. t.: »Andrzej Mackensen, złotnik królów polskich i srebra podskarbiowskie Krasińskich«. W zbiorach Edwarda hr. Krasińskiego w Warszawie znajdują się t. zw. »srebra podskarbiowskie«, według tradycji rodzinnej ofiarowane przez króla Jana Kazimierza Podskarbiemu Wielkiemu koronnemu, Janowi Kazimierzowi Krasińskiemu (1602—1669), z okazji zaślubin jego syna Jana Bonawentury z Teresą Chodkiewiczówną w r. 1666. Srebra te publikował we »Wzorach sztuki średniowiecznej« Edward Rastawiecki, przypuszczając w nich dzieło złotnika warszawskiego. Jest to zastawa stołowa złożona z 12 talerzy, wspartych na orle polskim. Na wgłębieniach czary umieszczone są (w płaskorzeźbie wykonane) popiersia królów polskich od Jagiełły do Jana Kazimierza. Orzeł w pełnej rzeźbie stoi na podstawie z panopljami. Przy badaniu przez referenta okazało się, że zastawa opatrzona jest stemplem gdańskim kontrolnym tudzież cechą imienną złotnika królów Władysława IV i Jana Kazimierza, nazwiskiem Andrzeja Mackensena z Dolmenhorst, zdaje się Duńczyka, którego prawdopodobnie Władysław IV jako królewicz w czasie swej podróży do Niderlandów poznał i do przybycia do Polski nakłonił. Osiada on najprzód w Krakowie, potem około r. 1642 w Gdańsku, gdzie, jak również i w sąsiednim Pelplinie, dochowała się znaczna ilość jego utworów. W swych kształtach wykazuje wpływy złotnictwa niderlandzkiego a szczególnie szkoły utrechckiej Von Vianów. Czynnym był tutaj w latach 1643—1665, zaprzyjaźniony ze złotnikiem toruńskim, nadwornym króla Jana Kazimierza, Krywjanem Bierpfaffem. Syn Mackensena Andrzej w r. 1685 został mistrzem gdańskim i używał cechy imiennej ojca.

Profesor Władysław Semkowicz wygłosił trzy referaty. W pierwszym omówił zabytki rzeźby i architektury romańskiej. Mianowicie na Górze Sobótce pod Wrocławiem znaleziono około 20 rzeźb, wykutych w granicie (lwy, niedźwiedzie, smok, postać niewiasty z rybą, postać mnicha etc.), które referent odnosi do XII wieku, przypuszczając w nich fragmenty z klasztoru kanoników regularnych na Górze Sobótce, fundowanego przez znanego fundatora kościołów Piotra Własta, a zniszczonego rychło prawdopodobnie w czasie najazdów czeskich, tak że w XIII wieku kamienie te służyły jako kamienie graniczne.

Drugi referat dotyczył krucyfiksu z kościoła św. Salwatora na Zwierzyńcu, który według tradycji Pruszcza został wywieziony do Sirola we Włoszech. Prelegent odnalazł w Numanie koło Sirola drewniany, cudami słynący krucyfiks z X—XI wieku, prawdopodobnie wywieziony w XV z Polski ze Zwierzyńca.

W trzecim referacie zwrócił prelegent uwagę na uderzające podobieństwo kościółka św. Feliksa i Adaukta na Wawelu z szeregiem kościołków dalmatyńskich. Autor widzi tu wspólne wpływy idące z Rawenny a działające w początkach XI wieku przez eremitów benedyktyńskich.

LUBLIN

= W Gmachu Muzeum Lubelskiego otwarto z początkiem grudnia Wystawę Gwiazdkową.

Na całość wystawy składały się obrazy członków Lubelskiego Tow. Artystycznego: W. Barwickiego, A. Dremonta, F. Czekaya, S. Dylewskiego, M. Hołyńskiego, B. Krauzego, A. Kuczyńskiego, Mierosławskiego, J. Siennickiego, T. Śliwińskiego, H. Wiercieńskiego, K. Wiszniewskiego i Wilczyńskiego.

= Aktualne uwagi na temat estetyki »choinki« zamieścił Juljan Kot w Nr. 326 *Ziemi Lubelskiej*.

LWÓW

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P. urządzono Wystawę Gwiazdkową, na której zebrano szkice i obrazy miejscowych malarzy i malarek, kolekcję prac M. Reyznera, oraz wyroby ceramiczne, ilustracje i projekty zabawek K. Kostynowicza.

= W lokalu Ukr. Muzeum Narodowego przy ul. Mochnackiego l. 42 otwarto wystawę prac grupy ukraińskich artystów (P. Chołodny, Kułec, A. Lisowski, Muzykowa, K. Kostyrka, Kulczycka, Obal, Sorochtej, Kruszelnicki, Kowerko i i.).

= Dnia 14 grudnia otworzono pierwszą wystawę w nowo wybudowanym lokalu wystawowym »Dom Sztuki«, który mieści się w podwórzu Hotelu Europejskiego (plac Marjacki). Fundatorem tego nowego przybytku sztuki jest znany kupiec lwowski, który idąc śladami chlubnej tradycji mieszczaństwa lwowskiego, wspaniałym — jak na te czasy, sztuce nieprzychylne — gestem zbudował skromny ale bardzo miły budynek, mieszczący w dole dużą dość garderobę, skąd po schodach dojście do dużej sali wystawowej, mieszczącej swobodnie ze 100 obrazów, przytem kancelarja i t. d. Sala oświetlona z góry, parkietowa posadzka, i t. d. Słowem, bardzo dobry lokal wystawowy, położony w pierwszorzędnym punkcie miasta. Kierownikiem artystycznym »Domu Sztuki« jest St. Podgórski, do zarządu należą jeszcze F. Wygrzywalski i W. Bielecki.

W wystawie wzięli udział: prof. K. Laszczka (zbiorowa wystawa rzeźb, która miała we Lwowie duże powodzenie), następnie Z. Albinowska, St. Batowski, W. Bielecki, St. Czajkowski, J. Fałat, M. Filipkiewicz, St. Filipkiewicz, P. Gajewski, E. Geppert, J. Gumowski, M. Jabłoński, W. Jarocki, M. Kitz, W. Kossak, A. Karpiński, J. Karszniewicz, L. Kowalski, J. Malczewski, A. Markowicz, J. Mehoffer, O. Nowakowski, J. Pieńkowski, J. Pinkas, St. Podgórski, K. Sichulski, M. Reyzner, J. Rosen, L. Seredyński, J. Trusz, W. Weiss, P. Wygrzywalski, J. Wrzesiński, St. Żurawski.

»Sztuki piękne« zasyłają nowo otworzonej placówce sztuki polskiej na ręce jej fundatora, p. Antoniego Uwiery, jak najserdeczniejsze życzenia rozwoju i owocnej pracy, wyrażają także nadzieję, że kierownicy tej nowej instytucji będą nietylko w szlachetnej emulacji, ale i w najściślejszym kontakcie z zasłużonem lwowskiem Tow. Sztuk pięknych, które pod energicznem i kulturalnem kierownictwem swego prezesa, prof. dr. E. Bulandy i jego nie mniej wartościowego sekretarza p. J. Kulczyckiego tak niezwykle, jak na polskie T-wo Sztuk pięknych, daje dowody ruchliwości i sprężystości. Jest to chyba najlepiej w Polsce prowadzone Towarzystwo wystawowe.

Świeżym takim czynem, świadczącym o żywotności T-wa, jest urządzenie wystawy obrazów w Stanisławowie, które — ze względu na szerzenie kultury estetycznej na prowincji — było czynem prawdziwie obywatelskim, któremu szczerze należy przyklasnąć.

W najbliższym czasie otworzoną będzie w salach T-wa Sztuk Pięknych wystawa grafiki jugosłowiańskiej.

ŁÓDŹ

= W M. Galerji Sztuki otwarto z początkiem grudnia wystawę podhalańską, na którą złożyły się prace: Z. Ćwiklińskiego, M. Haneuwena, Rafała Malczewskiego, St. Kamockiego, Alfr. Terleckiego, a ponadto kolekcję prac Zofji Stankiewiczówny. Reprodukcje niektórych z nich zamieściła *Ilustrowana Republika* w Nr. 348 i 350 ub. r.

= Również w grudniu powstała w Łodzi nowa placówka artystyczna p. t. »Start«. Z pierwszej wystawy »Startu« trudno rozpoznać dokładniej fizjonomję nowej organizacji.

POZNAŃ

= Nowa grupa plastyków. Zawiązała się w Poznaniu nowa grupa artystów-malarzy pod nazwą «Ogniwo«. Grupa ta weszła do Wlkp. Związku Art. Plast. i bierze udział w obecnej Wystawie Okrężnej Związku, reprezentując następujących artystów: A. Batyckiego, Józefa Henke'go, Stan. Jarockiego, K. Jasnocha, Jana Mazurkiewicza, W. Osseckiego, Kazim. Plater-Zyberka, Ant. Serbeńskiego.

= Fundacja Wittke-Jeżewskiego. P. Dominik Wittke-Jeżewski z Warszawy postanowił w roku 1912 wyznaczyć 100.000 mk. na cele utrzymania kultury polskiej pod zaborem pruskim. Stworzenie fundacji było wówczas niemożliwe ze względu na to, że monarcha pruski nie byłby jej sankcjonował. Stworzono zatem spółkę z udziałem śp. dr. Ignacego Bnińskiego z Pietrowek i mec. dr. Kolszewskiego.

W obecnych czasach zlikwidowano spółkę i zamieniono na fundację im. Dominika Wittke-Jeżewskiego, którą Rada Ministrów zatwierdziła pod datą 26 maja 1926 r. Kapitał zabezpieczony hipotecznie na Głębokiem, powiatu strzelińskiego, zwaloryzował właściciel p. Stefan Twardowski po obywatelsku na 80.000 zł., oświadczając chęć dalszej pomocy.

Celem tej poważnej fundacji wielkiego patrjoty i mecenasa sztuki p. Dominika Wittke-Jeżewskiego jest pielęgnowanie sztuk pięknych i szerzenie kultu dla nich w Wielkopolsce przez zakup z odsetek kapitału dzieł sztuki, przeznaczonych do wylosowania rocznego przed Bożem Narodzeniem między członków Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Fundacja zakupiła do roku 1925 — 950 dzieł sztuki za 75.000 zł. na wylosowanie między członków T. P. Szt. P. W r. 1926 zakupiła Fundacja, zarządzana od samego początku istnienia przez seniora artystów wielkopolskich, p. Władysława Marcinkowskiego i dr. Konrada Kolszewskiego — 29 obrazów za cenę 5.000 zł. Losowanie gwiazdkowe tychże obrazów odbyło się na walnem zebraniu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w dniu 20 grudnia.

= W styczniu otwarto wystawę zbiorową obrazów Kazimierza Stabrowskiego (22 sztuk). Katalog tej wystawy poprzedza wstęp, pióra Kazimierza Kalinowskiego. *Dziennik Poznański* z dnia 28 grudnia zamieścił artykuł o K. Stabrowskim (również K. Kalinowskiego z Wielenia nad Notecią) p. t.: »Wielki Nieznajomy«, a *Przegląd Poranny* (Nr. 8) artykuł p. t.: Malarz wielkich tajemnic.

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk P. otwarto wystawę »okrężną«, obejmującą prace około 35 malarzy, wystawę zorganizował Związek Zawodowy Artystów Wielkopolskich. mając zdaje się na względzie głównie interesy materjalne swych członków.

RZESZÓW

= W budynku Starostwa, t. j. w byłem »Kollegjum Pijarów« odkryto ślady malowideł ściennych, które udało się uratować. Konserwator państwowy zbadał je, oznaczył i stwierdził ich wielką wartość ikonograficzną, oraz historyczną. Freski te przedstawiają sceny ze Starego Testamentu, oraz postać Chrystusa ukrzyżowanego. Wszystkie obrazy ujęte są w ornament dużych liści akantu i winogron. Inne jeszcze obrazy na sklepieniu b. refektarza przedstawiają sceny z Nowego Testamentu. Malowidła pochodzą niewątpliwie z czasów fundacji i budowy klasztoru Pijarów w Rzeszowie przez Jerzego Lubomirskiego w r. 1652. Styl ich wskazuje na szkołę flamandzko-niemiecką po Marcinie Vosie. Obecny stan odkrytych malowideł jest przeważnie zupełnie dobry.

SOSNOWIEC

= Wynik konkursu architektonicznego. Towarzystwo Osiedli w Sosnowcu ogłosiło konkurs na projekty architektoniczne. Z 51 nadesłanych prac nagrodzono 7. Nagrody uzyskali: R. Stadnicki, Ed. Kraisler i Czesław Boratyński, wszyscy z Krakowa. Wskład sądu oprócz prezydenta miasta Sosnowca wchodzili delegaci koła architektów z Warszawy, Krakowa, Będzina, Katowic i t. d.

STRYJ

= Wystawiono tu cykl prac Karola Kostyrki: portrety, typy ludowe, pejzaże, wykonane w różnych technikach. Z powodu tej wystawy słusznie zauważa *Echo Karpackie* (Nr. 3):

»Publiczność, jak zwykle, najgorzej spełniła swe zadanie: jest jedna wystawa na rok, i ta nie jest uczęszczana. Kilkaset inteligentów zachwyca się kłamliwie w towarzystwach malarstwem, woli jednak codziennie oglądać martwą naturę szarzyzny Stryja i bezbarwne pustki kawiarń, aniżeli raz w roku zobaczyć oryginalną wystawę obrazów«.

TARNÓW

= Jak już informowaliśmy (w Nr. 2 *Sztuk Pięknych*, str. 76), mauzoleum dla generała Bema, którego zwłoki będą przewiezione z Węgier do rodzinnego Tarnowa, zostanie wzniesione według projektu prof. A. Szyszko-Bohusza. Mauzoleum przedstawiać się będzie jako fragment kolumnady, składający się z trzech par kolumn, podtrzymujących architektonicznie rozwiązany sarkofag, w którym spocznie trumna. Całość ma dwanaście metrów wysokości. Kolumny stoją na wzniesieniu o trzech stopniach, otoczonem łańcuchami bronzowemi, rozpiętemi na kamiennych kulach. Na froncie sarkofagu wyryty będzie napis: »Józef Bem«. Na stronie tylnej ma być pomieszczony napis węgierski, który ułoży naród węgierski. Trzeci napis, w języku tureckim, poświęcony będzie pamięci Murada paszy (tak się nazywał jen. Bem jako marszałek Turcji), na czwartym boku wyryta będzie data urodzin i śmierci generała. Koszt mauzoleum wyniesie 24 tysiące złotych. Powinno ono być ukończone w maju przyszłego roku t. j. w miesiącu, w którym mają być przywiezione do kraju szczątki bohatera.

WARSZAWA

= Wystawa Witkiewiczowska. Z inicjatywy Komitetu Witkiewiczowskiego sekcji powszechnych uniwersytetów regjonalnych Związku polskiego nauczycielstwa szkół powszechnych, otwarta została w salach Zachęty, w dniu 8 stycznia 1927 r., wystawa, obrazująca twórczość artystyczną Stanisława Witkiewicza. Na wystawie tej zebrano ponad 90 prac olejnych i rysunków. W dniu 9 stycznia, w niedzielę, odbyła się uroczysta akademja ku czci tego artysty (w sali Tow. Hygienicznego) z następującym programem:

1. Zagajenie. 2. Kazimierz Kosiński: Życie i dzieła Stanisława Witkiewicza. 3. Mieczysław Treter: Witkiewicz jako krytyk i malarz. 4. Stanisław Szpotański: Witkiewicz jako pisarz i człowiek. 5. Stefan Jaracz: Urywki z pism Witkiewicza. 6. Feliks Gwiżdż: Urywki z pism Witkiewicza. 7. Mieczysław Limanowski: Zamknięcie.

= Prócz wystawy Witkiewiczowskiej, otwarto w Zachęcie wystawy zbiorowe prac Zdzisława Jasińskiego i Janiny Bobińskiej-Paszkowskiej, a nadto t. zw. ogólną czyli bieżącą, obejmującą bez ściślejszego jakiegoś planu czy wyboru bieżącą »produkcję« malarską. Biorą w niej udział: Borowski, Bujnowski, Chorembalski, Czepita, Domaradzki, Dybowski, Frydman, Gawlikowski, Godlewska, Hawryłkiewicz, Hełm, Pirgo, Heller, Iwanowski, Jagodziński, Jarosz, Kawecki, Kowalewski, Manasterski, Mańkowski, Nałęcz, Nartowski, Piątkowska, Przybylski, Rapacki, Rotbaum, Röhrenschef, Rudzka, Sichulski, Stępski, Sniadecka, Trzciński, Trzebiński, Wałach, Wieczorkiewicz, Wiszniewski, Wróblewski, Wyszyński, Zaremba, Ziomek.

= Wystawę prac Władysława Skoczylasa otwarto w grudniu, w lokalu Domu Sztuki przy ul. Chmielnej 5. Na wystawę tę złożyło się 34 akwarel z Kazimierza nad Wisłą i 10 innych prac akwarelowych (jak np. Martwa natura, Kwiaty, Sąd Parysa, Dziewki przy ognisku etc.). Ostatnie prace Wł. Skoczylasa stanowią rzeczywiście duży krok naprzód na drodze stałego rozwoju tego artysty. Dawnych, często stosowanych tonów brudnych, pozbawionych malarskiego wyrazu, nie spotyka się w nich prawie nigdzie; są to wszystko niemal akwarele czyste, przejrzyste, świecące zdala barwną gamą głęboko nasyconych tonów, harmonijnie z sobą zestrojonych.

= Sekcja Plastyków P. Klubu Artystycznego zorganizowała w połowie grudnia, w lokalu własnym, wystawę gwiazdkową prac członków. Podobną wystawę urządził Związek Zawodowy P. Artystów Malarzy.

= Z działalności Związku Plastyków. W okresie poświątecznym Związek Zawodowy Polskich Artystów-Plastyków przystępuje do zorganizowania kilku większych imprez artystycznych o znaczeniu społeczno-kulturalnem. Pierwsza z nich będzie wystawa okrężna po Kresach Zachodnich z Gdańskiem włącznie, druga — wystawa ruchoma na przedmieściach Warszawy w lokalach robotniczych Zw. Zawodowych. Wystawa ta poprzedzona będzie prelekcjami o sztuce. Z Gdańskiem radzimy bardzo uważać: tak łatwo narazić się na zasłużone kpiny i lekceważenie sztuki polskiej ze strony niemieckich krytyków!

= Rzeźbiarz A. Głowiński wykonał świeżo dwie plakiety portretowe, Prezydenta Rzpltej Mościckiego i Marszałka Piłsudzkiego.

= Edward Wittig wykonał na zamówienie Ministerstwa Rolnictwa i Dóbr Państwowych wysoce artystyczny medal »Za Pracę i Zasługę«. Medal ten został doskonale odbity w Państw. Mennicy w Warszawie (są odmiany: złoty, srebrny, bronzowy).

= Na miesiąc maj b. r. przygotowuje Zachęta wystawę specjalną pod nazwą: Rzeźba polska, na której artyści rzeźbiarze będą mogli wystawiać prócz nowych prac, także po dwie prace dawniejsze. Termin nadsyłania prac upływa w dniu 15 kwietnia b. r. Otwarcie wystawy nastąpi dnia 8 maja b. r. Komitet Zachęty, utartym swym zwyczajem, przygotowuje też nagrody »konkursowe«.

= Żydowskie Tow. Krzewienia Sztuk P. urządziło wystawę zbiorową prac Mane Kaca.

= Muzeum narodowe. Do budżetu st. m. Warszawy na r. 1927 wstawiono sumę na rozpoczęcie budowy gmachu Muzeum narodowego, który stanie w al. 3 Maja, obok zabudowań min. komunikacji. Budowa tego gmachu obliczona jest na 5 lat. Plany są opracowane i złożone inspekcji budowlanej do zatwierdzenia. Roboty rozpoczną się prawdopodobnie na wiosnę 1927 r. Kosztorys opiewa na 5 miljonów zł.

= Konkurs na urządzenie wystaw sklepowych. Stowarzyszenie Kupców Polskich przygotowuje opracowanie konkursu na urządzenie wystaw sklepowych. Zaniedbania naszego kupiectwa w dziedzinie reklamy, dotyczące między innemi również urządzania wystaw sklepowych, są niewątpliwie bardzo poważne. Dlatego też zamierzony konkurs może być ze wszechmiar pożądany dla rozpoczęcia akcji w kierunku podniesienia zewnętrznego wyglądu stolicy. Firmy mające stałych dekoratorów urządzałyby wystawy poza konkursem. Szczegóły konkursu zostaną ogłoszone w najbliższym czasie.

= Konkurs rzeźbiarski. Związek Artystów Polskich »Rzeźba«, uzyskawszy w Ministerstwie W. R. i O. P. odpowiednie fundusze, ogłasza konkurs na popiersia zasłużonych Polaków, któreby nadawały się do ozdabiania sal instytucyj państwowych, społecznych i t. p.

Wielkość modeli winna wynosić 1 i jedna czwarta naturalnej wielkości. Wykonane mogą być w materjale dowolnym. Na konkurs nie mogą być nadsyłane prace, poprzednio wystawione. Nagród jest cztery: pierwsza — 1000 zł. druga — 750 zł., trzecia — 500 zł. i trzy nagrody po 250 zł. Sąd konkursowy stanowią: trzej artyści — rzeźbiarze, wybrani na ogólnem zgromadzeniu Związku »Rzeźba«, delegat Min. W. R. i O. P., jeden artysta-malarz, jeden grafik i jeden teoretyk sztuk plastycznych. Prace nadsyłać należy do Zachęty, do dnia 1-go marca 1927 roku.

= Współdzielnia zdobnicza. Przy Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych powstała osobna, nowa instytucja. Jest to współdzielnia pod firmą »Ład«. Założyli ją profesorowie i uczniowie Szkoły wspólnemi siłami. Celem współdzielni będzie produkcja i zbyt przedmiotów rzemiosła artystycznego. Statut określa to słowami: »projektowanie i wyrób tkanin, sprzętów z drzewa, metalu, szkła, gliny itp. z wyraźnem dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania«.

= Opinja prasy stołecznej o Salonie Zachęty. W Nr. XVI »Przewodnika po wystawie Tow. Zachęty Sztuk P.«, p. Stefan Popowski poświęcając kronikom artystycznym z Warszawy w naszem piśmie osobną monografję krytyczną, pisał m. i. (str. 8): »Dział ten najlepiej spełnia swe zadanie, gdy w granicach możliwego objektywizmu notuje fakta i wydarzenia, wyrzekając się jak śmiertelnego grzechu zabarwień subjektywnych, animozyj osobistych i wszelkiej polityki koterji i grup.«

Otóż, poniżej notujemy skrzętnie i rzetelnie głosy krytyków warszawskich o Salonie 1926, wyrzekając się zupełnie wszelkich »zabarwień subjektywnych, animozyj osobistych« itd., cytujemy zaś wyłącznie uwagi ogólne, o Salonie, nie o poszczególnych działach i artystach, podajemy je zaś dla tem większego objektywizmu w porządku alfabetycznym, wedle nazwy czasopism.

*Dziennik Warszawski*, Nr. 3 (Leopold Strakun):

Na ponurem tle kilkuset, ze wszystkich stron kraju sprowadzonych na doroczną wystawę płócien, o mniej niż przeciętnej wartości artystycznej, obecność kilkunastu prac, odpowiadających naogół kryterjom współczesnego malarstwa, w twierdzy zaskorupiałego konserwatyzmu nabiera cech radosnego, niecodziennego wydarzenia.

Obrazy te, aczkolwiek giną w powodzi fabrycznej produkcji Bagieńskich, Kidoniów, Zawadzkich etc., świadczą jednak, iż sztuka współczesna (oczywiście jej umiarkowany, od dawien dawna »oficjalnie« na »zgniłym« Zachodzie uznany odłam) pomimo wszystko, powoli krok za krokiem zdobywa sobie miejsce w »Zachęcie«.

*Epoka*, Nr. 65 (Szczęsny Rutkowski):

Pod względem towarzyskim otwarcie »Salonu« dorocznego wypadło lepiej, niż w roku zeszłym. Zaszczycili uroczystość tę swoją obecnością kardynał Kakowski,

wojewoda Sołtan, posłowie państw, miejscy notable, ozdobiły piękne i eleganckie panie...

Niestety, poziom artystyczny wystawy jest chyba jeszcze niższy jak lat ostatnich.

Malowanie pejzażyków, kwiatków, główek, pastelowych portretów, lepienie biustów, jest zajęciem cichem, spokojnem, miłem i niekosztownem spędzaniem czasu wolnego od zajęć zawodowych i gospodarstwa domowego.

Ale niema najmniejszego powodu, aby takie dyletanckie robótki figurowały na popisowym Salonie sztuki polskiej. Jak mogło jury, składające się przecież z fachowych artystów, przyjąć nieudolne próby pani Jacynowej, Dyniewicz-Krukowskiej, Turbi, Kaisera, wielu, wielu innych?

Wstyd przed obcymi.

*Gazeta Warszawska Poranna*, Nr. 330 (Antoni Austen):

Przed obszerniejszem sprawozdaniem podzielimy się pierwszemi wrażeniami ze świeżo otwartego Salonu Dorocznego w gmachu Tow. Zachęty Szt. Pięknych. Zajął on sześć sal na pierwszem piętrze i trzy na dole. Pod względem ilości dzieł sztuki prześciga swoich kilku poprzedników, a pod względem wartości — choć nie ma żadnego obrazu ani rzeźby o wielkich rozmiarach i bardziej złożonej kompozycji, to za to poziom wielu stoi wysoko. Trzeba niemniej przyznać, że byłby jeszcze wyższy, gdyby nie obciążało go trochę prac bardzo słabych, a przyjętych widocznie jedynie gwoli dopuszczenia różnorodnych skrajnych kierunków, co wydaje mi się zupełnie fałszywem, bo Salon Doroczny jest wystawą wyjątkową, która musi mieć bardziej jednolity charakter. A może to wypłynęło z uczuć życzliwej gościnności względem większego odłamu artystów, którzy po dłuższej przerwie postanowili znów obsyłać wystawy Zachęty. Rzeczywiście między nimi jest kilkunastu znanych artystów, ale nie wszyscy.

Jak cudzoziemiec rozpoczyna zwiedzanie miasta od rozejrzenia się w jego planie, tak zwiedzający wystawę musi sięgnąć do katalogu. Dzisiejszy katalog, wydany starannie, nie jest jednak postępem w tem wydawnictwie. Np. katalog z roku 1924 na trzydziestu kartkach miał trzydzieści reprodukcyj z dzieł sztuki, a obecny na szesnastu stłoczył ich aż 53, drukując po obu stronach papieru. Lecz nietylko to wpłynęło na pogorszenie odbitek. Wielokrotnie czuje się tu brak zrozumienia, jakie dzieło dać może dobrą reprodukcję, niejednego też wartość artystyczna nie usprawiedliwiała takiego wyróżnienia i rozpowszechniania, ale przedewszystkiem we wszystkich ilustracjach brak tej umiejętności technicznej, jaka dziś obowiązuje każdy lepszy cennik handlowy, a cóż dopiero katalog artystyczny...

Dziś każde czasopismo tygodniowe zagraniczne ma o wiele lepsze ilustracje, niż tegoroczny katalog Zachęty.

Bardzo też dużym brakiem jest zupełne pomijanie wskazówki, czy obraz jest olejny, czy akwarela lub pastel, czy to akwaforta, czy akwatinta, czy litografja lub inna gałąź sztuki graficznej, czy rzeźba jest w marmurze, czy w bronzie, drzewie lub gipsie. W sztuce zdobniczej najrozmaitsze działy techniki i materjały muszą być ujawnione. To jest bardzo ważne pod każdym względem, tak dydaktycznym, jak handlowym i informacyjnym, bo katalog i poza wystawą i nawet długo po jej zamknięciu powinien być dokładnym informatorem i wiarogodnym dokumentem.

*Kurjer Polski*, Nr. 310 (Leonard Życki):

W warunkach obecnych, gdy Salon Zachęty (wskutek tego, że jest to jedyna najpoważniejsza instytucja artystyczna stolicy) staje się ogólnopaństwową rewją sztuki plastycznej, ta ciasnota i zatłoczenie daje się coraz bardziej we znaki. Na obecnym np. Salonie mamy, mimo bardzo surowej selekcji, 425 prac z zakresu architektury, rzeźby, malarstwa, grafiki i zdobnictwa. Wystawcy, jak mówi katalog, pochodzą ze wszystkich ziem Rzeczypospolitej. Pod względem charakteru i stylu dzieł wystawionych panuje tu godna pochwały różnorodność. Impresjonizm, neoklasycyzm, niedobitki nowego futuryzmu i nawet trącącego myszką realizmu szkoły monachijskiej, mieszczą się zgodnie obok siebie. Nie brak i szczerych arcydzieł, które niczem gwiazdy pierwszej wielkości wysuwają się na czoło całej konstelacji.

*Kurjer Poranny*, Nr. 339 (Konrad Winkler):

Obowiązkiem krytyka jest zmierzyć odległość, jaka dzieli rezultaty pracy malarza od prawdziwej twórczości. Nie chodzi tu bynajmniej o przynależność artysty do tego lub owego kierunku — nie chodzi nawet o to, czy malarz jest naturalistą, impresjonistą czy innym »istą«, — lecz o to, czy całość jego twórczego wysiłku posiada jakiekolwiek znaczenie dla stylu danej epoki, czy w dziele jego tkwią zarodki nowych możliwości, które mogą stać się pokarmem dla przyszłych pokoleń i źródłem nowych, malarskich poszukiwań — czy też sztuka jego, czerpiąc z dawno wyjałowionej gleby i nie mając nam już nic do powiedzenia, utrzymuje nas tylko w kontakcie z przeciętnością mas.

Każdy nieuprzedzony przyzna, iż miara to za wysoka dla świeżo otwartego »salonu«. Od starszych wiekiem przedstawicieli wczorajszej i przedwczorajszej sztuki nie wiele się można było spodziewać — młodzi częściowo zawiedli — z najmłodszych zaś przelazło przez sito jury zaledwie kilku. Czcza pretensjonalność przeważa.

*Kurjer Warszawski*, Nr. 334 (Jan Kleczyński) w artykule p. t.: W puszczy Salonu — pisze m. i.:

Nie puszcza to właściwie, lecz labirynt, Nawet geograf z zawodu musiałby snuć fantastyczne hypotezy na temat powodów rozmieszczenia dzieł artystów w »Salonie«.

Jednolitość ich tworu jest rozdarta całkiem dramatycznie. Niektórzy jedną nogą stoją na parterze, a drugą na pierwszem piętrze. Innymi targają burze i przenoszą z miejsca na miejsce...

*Myśl Narodowa*, Nr. 41 (K. L.):

Doroczny przegląd sztuki polskiej, Salon »Zachęty«, prezentuje się tym razem dość okazale, i to nietylko pod względem ilościowym. Wprawdzie *jury* w niejednym wypadku mogło było zdobyć się na większą surowość, zaś rozwieszenie obrazów niekiedy wywołuje wrażenie, jakby umyślnie starano się uprzywilejować malowidła najsłabsze, żadnej nie przedstawiające wartości. Jest jednakże znaczna liczba dzieł, które obejrzeć warto, nawet za cenę oglądania równocześnie prac Zawadzkich, Przybylskich, Kidonów... Poziom wystawy oczywiście jest bardzo nierównomierny, ale niektórzy twórcy na wysokie wdzierają się szczyty.

*Polska Zbrojna*, Nr. 329 (Karol Koźmiński):

Jakość wystawionych prac jest bardzo różna. Są prace pierwszorzędne i prace, które zaledwie poprawnemi nazwać można. Wszystko przemieszane ze sobą bez żadnego planu i porządku. Obok kapitalnych rzeczy, które tłoczą się z sobą w jakichś dancingowych splotach, widzimy rozpierające się honorowane płótna, któreby conajwyżej mogły zdobić witryny sklepów z utensyljami malarskiemi. Całość robi wrażenie olbrzymiej jakiejś mozaiki, do której użyto kamieni szlachetnych narówni z pospolitym brukowcem. Jest zupełnie nie zrozumiałe, dlaczego nie pokazano nam dzieł jednego i tego samego artysty razem już nie na jednej ścianie, ale choćby w jednej sali. Widzimy coś wprost przeciwnego: ma się wrażenie, że niektóremi pracami chciano »okrasić« całość w różnych salach. Po co? Miernoty na tem straciły, a całość nie zyskała bynajmniej.

*Robotnik*, Nr. 335 (Mieczysław Wallis):

Salon Doroczny w najwspanialszym lokalu wystawowym w stolicy Polski powinien być wielką rewją tego wszystkiego, co u nas najlepsze w malarstwie, w grafice, w rzeźbie, w architekturze, w zdobnictwie. Tymczasem to, co pod tą nazwą znajduje się w tej chwili w »Zachęcie«, nie jest bynajmniej dla współczesnej sztuki Polski reprezentacyjne. Można byłoby z łatwością przytoczyć nazwiska kilkudziesięciu wybitnych artystów polskich, których na wystawie niema.

Dobrych obrazów jest kilkanaście, starczyłoby ich na jedną ścianę. Reszta daje wrażenie niezmiernej nudy.

Niektóre obrazki usiłują nas wziąć swoją anegdotą lub spekulują na naszą sentymentalność. N. p. takie »Luzaki« Szewczyka. Takie miłe, dobre, poczciwe koniki — trącają się główkami! Można się rozczulić do łez! Trochę to źle malowane, ale to przecież drobnostka...

Członków »jury« (komisji kwalifikacyjnej), którzy takie miernoty dopuścili na wystawę, należałoby postawić pod pręgierz, na widok publiczny.

Smutny i nudny jest Salon tegoroczny w »Zachęcie«.

*Słowo Polskie* (Lwów), Nr. 345, w korespondencji z Warszawy (St. P.): Jeśliby chciał ktoś na podstawie tych płócien, które zawisły na ścianach sal »Zachęty«, sądzić o polskiem malarstwie, musiałby dojść do wniosków bardzo smutnych. Ilościowo przedstawia się Salon imponująco, 231 artystów, wystawiających 423 dzieła — to plon nielada! Ale jakaż olbrzymia dysproporcja istnieje między ilością, a jakością dzieł wystawionych! Co tu dużo gadać: Salon tegoroczny robi wrażenie wprost przygnębiające.

*Tygodnik Illustrowany*, Nr. 50 (Szczęsny Rutkowski): Salon tegoroczny został obesłany lepiej, szczególnie przez artystów pozawarszawskich, niż parę poprzednich; niestety jury, kierując się jakąś dziwną wyrozumiałością, przyjęto mnóstwo robótek dyletanckich, błahych szkicyków, obrazów niedokończonych, powtórzonych.

Z braku innych, prace takie można od biedy umieszczać na wystawach bieżących. Doroczny Salon obowiązuje staranna selekcja, gdyż podług niego swoi i obcy sądzą o stanie naszej sztuki.

*Warszawianka*, Nr. 324 (Mieczysław Treter): O jednolitości artystycznego poziomu tej wystawy, która stanowi w zasadzie niejako uroczyste święto doroczne polskiej sztuki, nie może być niestety w tym Salonie 1926 mowy. Nietylko w jednej i tejsamej sali, ale nawet często na jednej i tej samej ścianie znalazły się obok siebie malowidła bardzo różnej wartości, o różnym stopniu poprawności malarskiej faktury.

Udział artystów pozawarszawskich nie jest zbyt liczny. Wybitniejsze płótna np. członków Tow. Artystów Polskich »Sztuka« w Krakowie giną wprost w powodzi malowideł mniej niż średniej wartości, na czem oczywiście traci niezmiernie ogólny charakter Salonu.

Katalog Salonu, drukowany zresztą na dobrym papierze, niezbyt ułatwia orjentację w ogromnej ilości zebranych dzieł sztuki, gdyż ani przy obrazach ani przy grafice nie zaznacza rodzaju techniki, a przy rzeźbach nie podaje informacji co do materjałów.

= Przyznanie nagród »Salonu« w Zachęcie. Dnia 3-go grudnia sąd konkursowy w osobach artystów pp. Franciszka Ejsmonda, Adama Grabowskiego, Piotra Krasnodębskiego, Zygmunta Otto i Feliksa Słupskiego oraz delegatów ofiarodawców, pp. dyrektora Jana Skotnickiego, delegata prezesa rady ministrów, wiceprezesa rady miejskiej Stanisława Wilczyńskiego, delegata magistratu m. st. Warszawy, oraz dyrektora Feliksa Mrozowskiego, delegata wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego*, przyznał będące w rozporządzeniu komitetu nagrody następującym artystom:

Najwyższą nagrodę — dyplom honorowy Tow. Zachęty sztuk pięknych p. Alfonsowi Karpińskiemu za całą działalność artystyczną.

I-ą nagrodę Tow. Zachęty sztuk pięknych — medal złoty p. Michałowi Borucińskiemu za obraz p. t. »Głowa hucuła«.

II-ą nagrodę Tow. sztuk pięknych — medale srebrne pp. Stefanowi Popowskiemu za obraz p. t. »Noc letnia«, Stanisławowi Jackowskiemu za rzeźbę p. t. »Młodość«, Antoniemu Miszewskiemu za rzeźbę p. t. »Głowa mężczyzny«.

III-ą nagrodę Tow. Zachęty sztuk pięknych — medale bronzowe pp. Bolesławowi Kuźmińskiemu za »Portret pani W. H.«, Alfredowi Józefowi Sipińskiemu za obraz p. t. »Mokry las«, Annie Romerowej za obraz p. t. »Wróżka«, Romualdowi Zerychowi za rzeźbę p. t. »Primavera«, Franciszkowi Joachimowi Radziszewskiemu za artystyczne prace introligatorskie.

Nagrodę prezesa rady ministrów, 1000 zł., p. Mieczysławowi Kotarbińskiemu za »Portret kobiecy«.

I-ą nagrodę m. st. Warszawy 1000 zł. — p. Bronisławowi Kopczyńskiemu za obraz p. t. »Nastrój staromiejski«.

II-ą nagrodę m. st. Warszawy 500 zł. — p. Czesławowi Tańskiemu za »Portret pani K«.

Nagrodę wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego* 500 zł. — p. Teodorowi Ziomkowi za obraz p. t. »Obłok«.

= Na temat nagród w Zachęcie pisał Antoni Austen w Nr. 342 *Gazety Warszawskiej Porannej*: »Na wstępie muszę jeszcze zaznaczyć, że w roku obecnym wprowadzono w stosunkach naszych zupełną nowość, mianowicie zamiast nagród pieniężnych, Salon rozdaje od siebie nagrody honorowe, czyli medale złote, srebrne i bronzowe. Jest jednak tylko względną ta nowość, która, jeśli wolno zrobić takie porównanie, przypomina trochę kok, białą perukę, a choćby grecki wieniec laurowy. Rzeczy te dawno w Europie wyszły z mody. Najwybitniejsze organizacje wystawowe, powstałe przed laty trzydziestu lub więcej, uznały medale za zupełny anachronizm i wykreśliły je ze swych statutów, a u nas zjawiają się one dopiero dziś, i mają oznaczać coś jakby odkrycie Ameryki«.

Zachęta jednak trzyma się skwapliwie wszelkich anachronizmów i dlatego to traci corocznie coraz większą liczbę członków, dlatego tak rzadko udają się tam wystawy.

St. P., pisząc o laureatach Salonu w korespondencji z Warszawy w Nr. 345 *Słowa Polskiego*, zaznacza: »Nagrody »Salonu« rozdano, jak to zwykle w »Zachęcie« bywa, w sposób przedziwny«.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### BOLOGNA

= Przygotowuje się tu na wiosnę wielką wystawę pejzażu włoskiego. Protektorat nad tą wystawą przyjął król włoski.

### LONDYN

= Wystawa graficzna. W salonie »The Little Art Rooms« wystawiono cykl rycin p. Irmy Duczyńskiej, stale zamieszkałej w Monachjum. Są to ilustracje do legendy o Parsifalu. Krytyka podkreśla walory kompozycyjne tych prac, wyraża się natomiast krytycznie o kolorycie.

### MOSKWA

= Prof. Paweł Kuzniecow zorganizował ciekawą wystawę »Czterech Sztuk«, tj. malarstwa, rzeźby, grafiki i architektury. Wzięli w niej udział głównie artyści, hołdujący nowym prądom w sztuce, jak P. Wodkin, Uljanow, H. Bebutowa, Istomina, Krawczenko, Lwow i i.

PARYŻ

= Udział artystów polskich w Salonie Jesiennym. W dziale malarstwa i grafiki wystawili swe prace: S. Dybowski, Fedorowiczówna, Łempicka, Decleróvna, T. Cieślewski syn, Aberdam, Janowski, Ordyńska-Morawska, Kanelba, Aleksandrowiczowa, Reno, Piranowiczówna, Chmieliński, L. Gottlieb, Bornsteinówna, Langerman, Mondszajn, Dobrzycki, Geppert, Zieleniewski, pani Chedel-Wróbel, Cykowski, Seifert, Grünzweigh, ś. p. Pająk, S. R. Martin, Peske, Mela Muter, Kamir; w dziale rzeźby: H. Kuna, F. Black, Jurgielewiczowa, Zamoyski; w dziale sztuk dekoracyjnych: Mikunowa i Łazarska; w dziale architektury: Elkuchen, Gelbard, Groer, Dubiński. Nadto wystawiono całą kolekcję dzieł zmarłego przed rokiem Eugenjusza Żaka.

= Au Sacre du Printemps wystawiają swe prace na cel dobroczynny: Kuna, Rubczak, Chmieliński, L. Gottlieb, D. Bianca, Hecht, Janowski, Kiergur, Kisling, Kowerski, Langerman, Malicki, Kanelba, Mrożewski, M. Muter, Kamir i i.

= J. Hecht wystawia w Gal. Nouvel Essor, Zygmunt Szpingier z Poznania w Gal. Bernheim Jeune.

= Wanda Chełmońska miała swą zbiorową wystawę w salonie p. Zborowskiego.

= Pomnik Beethovena. Z okazji setnej rocznicy śmierci Beethovena stanie w Paryżu jego pomnik dłuta rzeźbiarza José de Charmoy. Pomnik projektowany był już przed 20 laty, kiedy to pod przewodnictwem rzeźbiarza Bartholomé zawiązał się komitet budowy pomnika, do którego należeli m. inn. Artur Nikisch, Weingartner i Joachim. Zebrane fundusze starczyły zaledwie na ustawienie cokołu, ozdobionego karjatydami. Wojna światowa przerwała dalsze prace i dopiero obecnie pomnik Beethovena w Paryżu zostanie uroczyście odsłonięty w dniu jubileuszowych.

= K. Zieleniewski wystawiał swe prace w Galerie du Taureau; J. Weingart w Gal. »Aux Quatre Chemins«.

= Wizyta w odlewni Pomnika Mickiewicza w Paryżu. W maju b. r. ma stanąć w Paryżu na placu Alma pomnik Adama Mickiewicza, dłuta znakomitego rzeźbiarza Bourdelle'a. Obecnie zakłady Rudier, gdzie odlewany jest pomnik z bronzu, zwiedził bawiący w Paryżu p. minister Zaleski, któremu towarzyszyli p. ambasador Chłapowski, autor pomnika, ambasador Noulens, sekretarz generalny stowarzyszenia Franco-Pologne i dyrektor Izby handlowej francusko-polskiej. Następnie p. minister Zaleski udał się do pracowni Bourdelle'a, gdzie obejrzał różne motywy, mające zdobić piedestał pomnika.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= O witrażach fryburskich J. Mehoffera pisze Dr. H. Opieński w Nr. 4 *Kurjera Poznańskiego* i tak kończy:

Pisząc o tym słynnym dzisiaj za granicą pomniku sztuki polskiej warto przypomnieć fakt, że polecenie Mehofferowi wykonania witraży we Fryburgu było rezultatem otrzymania przez niego pierwszej nagrody na międzynarodowym konkursie, ogłoszonym w roku 1895. Mehoffer jako młody, w Paryżu wówczas kończący swoje studja malarz, nikomu oczywiście z szwajcarskich sędziów nie był znanym; zwycięstwo nad czterdziestoma kandydatami odniósł jedynie dzięki sile swego talentu i swej umiejętności, jakie uwydatnił w nadesłanym na konkurs kartonie przedstawiającym (stosownie do ogłoszonego programu) czterech apostołów SS. Piotra, Jana, Jakóba i Andrzeja.

= Dotychczasowe rządy artystyczne w Polsce omawia Ant. Wieczorkiewicz w Nr. 174 tygodnika p. t. *Głos Prawdy*.

= O twórczości malarskiej artystów polskich Śląska Czeskiego zamieścił ilustrowany artykuł *Il. Kurjer Codzienny* w Nr. 9 z b. r.

= Szereg uwag na temat Przemysłu Artystycznego, z powodu powstania współdzielni »Ład«, wypowiedział Antoni Plutyński w Nr. 10 *Warszawianki*.

= J. Lankau w artykule p. t. »Coś podrzędnie paryskiego — O drogach sztuki polskiej« (*Il. Kurjer Codzienny*, Nr. 6) domaga się w sztuce własnego, odrębnego oblicza, o etnicznych cechach polskości przyczem wypowiada śmiałe zdanie, którego niestety nie potrafi obronić, że rdzennie polską plastykę reprezentują tylko dwaj artyści polscy: Wit Stwosz i ...Wyspiański.

= O twórczości artystycznej prof. T. Axentowicza, z powodu retrospektywnej wystawy jego dzieł w Krakowie, zamieścili dłuższe artykuły: M. Dąbrowski w Nr. 2 *Il. Kurjera Codziennego* (z 6 rycinami), oraz B. Olszewski w Nr. 7 *Naprzodu*.

= Dwa obrazy Wandy Chełmońskiej, w Paryżu osiadłej malarki, reprodukuje *Kurjer Poznański* w Nr. 1 i *Gazeta Bydgoska* w Nr. 4, a mianowicie: Bamberki i Łowiczanki.

= O Galerji Sztuki Polskiej w Zbiorach J. Karaska ze Lvovic w Pradze czeskiej informuje M. Szyjkowski w Nr. 7 *Il. Kurjera Codziennego*.

= »Pastorałki« Zofji Stryjeńskiej, dawne i nowe, omawia w Nr. 6 *Robotnika* M. Wallis.

= O malarzach polskich w Galerji Kowieńskiej (Andriolli, Kaniewski, Rustem, E. Römer, Damel, F. Smuglewicz, Grassi etc.) pisał Paweł Ettinger w Nr. 1 *Wiadomości Literackich*.

= W Nr. 3 *Pologne Littéraire* pisze W. Husarski o St. Wyspiańskim jako malarzu, omawiając wydaną o nim przed rokiem publikację »St. Wyspiański, dzieła malarskie«. Ponieważ jednak — zdaje się — Towarzystwa »Sztuki« nie lubi, zapomina dodać, że dzieło to ukazało się z inicjatywy »Sztuki« i pod redakcją dwóch jej członków: Wł. Jarockiego i I. Pieńkowskiego.

= »Rozmowy z Jackiem Malczewskim« wydrukował w Nr. 8 *Gazety Warszawskiej Porannej* Piotr Grzegorczyk. O »Zielonym Baloniku« mówi znakomity malarz ze złością: »Młoda Polska piła i bawiła się szopką, na ulicach Warszawy lała się wtenczas krew...« Zdaniem Malczewskiego, Zielony Balonik był popierany przez Stańczyków, którzy poczęli wtedy »rządzić«, »dezorjentowaną młodzieżą«. Stanisławskiego kwalifikuje jako »człowieka małego, schlebiającego stańczykom« (!? przyp. Red.), a z wielkim szacunkiem mówi o Wyspiańskim.

= Z dawnej i niedawnej Warszawy. O tece bardzo starannie rysowanych litografij Józefa Rapackiego, wydanej pod powyższym tytułem, informuje *Świat* w Nr. 1 z b. r., podając pięć reprodukcyj.

= O. J. Fałacie (po wystawie jubileuszowej w Zachęcie) pisał Mieczysław Treter w Nr. 11 *Kurjera Poznańskiego*.

= Muzeum Wielkopolskie dawniej i dziś opisuje Cz. K. w dłuższym artykule (z rycinami) w Nr. 584 *Kurjera Poznańskiego*.

= O Pokłonie Trzech Króli, obrazie w katedrze poznańskiej, na którym jest też postać Władysława IV, pisała w Nr. 580 *Kurjera Poznańskiego* Irena Głębocka.

= Teatr i plastykę w Poznaniu omawiał M. Treter w Nr. 348 *Warszawianki*, pisząc o wystawieniu »Ariadne na Naxos« R. Straussa w Teatrze Wielkim i »Nieboskiej Komedji« Z. Krasińskiego w Teatrze Polskim, oraz o wystawie F. Pautscha w Stowarzyszeniu Artystów.

= Wiersz Norwida o Rodakowskiego »Generale Dembińskim«. Pod tym tytułem zamieściła *Myśl narodowa* Nr. 2 z r. 1927 interesujący bardzo artykuł prof. dr. Wł. Kozickiego o liście C. Norwida do J. Kossaka, pisanym w r. 1856 w Paryżu, z załączonym do niego wierszem o słynnym portrecie Dembińskiego (obecnie własność Muzeum Narodowego w Krakowie).

## VARIA

= 200-lecie urodzin Daniela Chodowieckiego (1726—1801). W ścianę domu, gdzie się urodził Chodowiecki, przy ulicy Geistgasse Nr. 54 w Gdańsku, wmurowano tablicę pamiątkową. Nadto odbyła się w Gdańsku uroczysta akademja ku czci tego artysty.

W uroczystości wzięli udział wysoki komisarz Ligi Narodów w Gdańsku van Hammel, członkowie senatu i sejmu gdańskiego oraz sfer naukowych. Podczas akademji przemawiali prezydent senatu dr. Sahm oraz kustosz muzeum miejskiego dr. Abramowski. W związku z uroczystością otwarto wystawę dzieł Chodowieckiego oraz odsłonięto tablicę pamiątkową na domu, w którym urodził się Chodowiecki.

Z powodu tej jubileuszowej rocznicy ukazało się w prasie polskiej i niemieckiej wiele artykułów, które zajmowały się po części również kwestją narodowości i pochodzenia D. Chodowieckiego. Tak np. dr. J. G. w Nr. 294 *Il. Kurjera Codziennego*, cytując słowa artysty z listu do J. Łęskiego, dotyczące polskiego pochodzenia znakomitego rytownika, dowodzi, że był on Polakiem i artystą polskim, zestawia go nawet z... Kopernikiem i Stwoszem. Na bliższą jednak uwagę zasługuje artykuł prof. Zygmunta Batowskiego, zamieszczony w Nr. 265 *Kurjera Polskiego* p. t.: »Polskość Chodowieckiego«. Prof. Batowski pisze m. i.:

»Tego probierza polskość Chodowieckiego nie wytrzymuje. Pragnąc usilnie przekonać Łęskiego o swej »prawdziwej« polskości, przytacza mu imiona przodków jako jedyny argument: »z tego pozna Pan, że jestem prawdziwym Polakiem«. Ani jednego słowa przywiązania lub choćby tylko sympatji dla Polski — nic, oprócz genealogji! Gdyby ona była rozstrzygającym dowodem, Wincenty Pol byłby Niemcem.

W życiu Chodowieckiego bowiem i w jego czynach sympatja dla Polski i zainteresowanie się nią nie występują poza uronienie łezki nad spodziewanym rychłym upadkiem Polski w liście do jednej z księżniczek niemieckich. I niewiadomo zaprawdę, czem wytłómaczyć, że współcześni mu malarze Albertrandi i ks. Golański uważają go za swego rodaka.

Jakże nieliczne są »polonica« w jego niesłychanie płodnej twórczości! Poza miniaturą króla Stanisława Leszczyńskiego, malowaną przez ośmioletniego chłopca w r. 1734, składają się na nie: 1) Kazanie odpustowe w Krakowie z r. 1750, 2) sceny z sejmu w Warszawie z r. 1760—61, 3) najważniejsza, a raczej jedyna ważna »Podróż do Gdańska« z r. 1773 i związane z nią rysunki, szkice i miniatury, nie pozbawione zresztą raz po raz zabarwienia humorystycznego, 4) wreszcie około 20-tu rycinek z historji polskiej, zamieszczonych w kalendarzykach berlińskich w latach 1795—97. To wszystko. Wśród przeszło 2000 utworów Chodowieckiego o treści i odczuciach germańsko-pruskich tonie ta garstka niemal niepostrzeżenie i nie może być nawet mowy o odnalezieniu w niej jakichś polskich cech jego twórczości. »Podróż do Gdańska« może posłużyć do wniosków o ówczesnej polskości raczej tego miasta, niż zbierającego w niem tematy artysty.

Wobec braku jakichkolwiek poważnych objawów pozytywnych stosunku Chodowieckiego do Polski zwróćmy uwagę na fakty negatywne.

Chodowiecki wiedział dobrze, jak Stanisław August rozmiłowany był w sztuce, jaką opieką i życzliwością otaczał artystów, jak sprowadzał ich do Warszawy z całej niemal Europy. Dlaczego, nie brany w rachubę przez dwór berliński, nie pomyślał o przeniesieniu się do Warszawy? Dlaczego nie zwrócił się do »swego« króla choćby z jednym z takich objawów czołobitności, których tyle poświęcił pruskiemu Fryderykowi? Człowiek praktyczny, czciciel siły, wolał palić kadzidła Katarzynie II i wodzom rosyjskim; próbki jego twórczości, akwaforty dochodziły wprawdzie do zbiorów Stanisława Augusta, ale jedynie za pośrednictwem księgarzy.

Czy tak postępuje człowiek, który »szczyci się tem, że jest Polakiem«? Jaka dziwna sprzeczność słów i czynów.

Nie łudźmy się i nie wmawiajmy w siebie! Ten szlachcic polski z nazwiska i z papierów rodzinnych, kupiec gdański z urodzenia i z atmosfery młodości, a w dojrzałym i podeszłym wieku nie tylko dobrowolny obywatel Berlina, ale duchowy budowniczy mieszczańskiej i biurokratycznej pruskiej kultury fryderycjańskiej nie miał w swej duszy nic polskiego. Na ziemiach ówczesnej Rzeczypospolitej jest cudzoziemcem i to cudzoziemcem dosyć rzadkiego typu, bo niemiecko-francuskiej mowy i kultury.

Możemy żałować, że ten znakomity artysta nie osiadł w Warszawie, że zabrakło go wśród tych różnorodnych talentów, które zgromadził wokoło siebie Stanisław August, że ilustracjami swemi nie podniósł jeszcze wyżej świetnych wydawnictw Gröllowskich i że wśród atmosfery warszawskiej nie poczuł się naprawdę Polakiem — ale faktów dokonanych zmienić nie potrafimy, a miłość prawdy i duma narodowa nie powinny nam pozwalać ubierać się nie w swoje piórka.«

Tyle prof. Z. Batowski, którego wywody muszą trafić każdemu do przekonania.

Na ten ciekawy zresztą dla wielu temat, toczyła się w r. 1921 obszerna dyskusja na łamach dwóch naszych dzienników. W Nr. 42 *Rzeczypospolitej* z r. 1921 wystąpił Dr. Marjan Buszyński z artykułem, w którym przedstawił w ogólnym zarysie stosunek Chodowieckiego do Polski, rozpatrując kwestję polskiego pochodzenia artysty oraz problem narodowości jego sztuki i polskich, rasowych jej pierwiastków; dopatrywał się też polskości w jego sztuce. Odpowiedział M. Buszyńskiemu Henryk Ertel w cyklu artykułów (Nr. 191-214 z 1921 r.) *Słowa Polskiego*, dowodząc, że rdzennie niemiecka była sztuka Chodowieckiego. Odpowiedział mu M. Buszyński w *Słowie Polskiem* (7 VI. 1921), poczem znów odezwał się w temże samem piśmie H. Ertel (12—17 VII. 1921).

Dzieła Chodowieckiego jako »Dokumenty do polskości Gdańska« przypomniał w swoim czasie prof. Jan Bołoz Antoniewicz w dłuższym ilustrowanym artykule, pomieszczonym w Nr. 5163 *Gazety Wieczornej* (Lwów).

Ten sam walor sztuki Chodowieckiego dla nas podniósł M. Sydow w swym pięknym artykule, w Nr. 264 *Słowa Pomorskiego*. Adolf Nowaczyński, dotykając także kwestji pochodzenia polskiego tego artysty, domaga się koniecznie wydania w języku polskim jego »Podróży do Gdańska« i pisze (w Nr. 292 *Gazety Warszawskiej Porannej*):

»Równocześnie zaś należałoby też wydać z polskim wstępem: »Artysty podróż do Gdańska«. Książeczka ta, zdobna 108-ma arcydziełami Hondiusów i Falcków czcigodnego następcy, byłaby najartystyczniejszym, jaki sobie można wymarzyć prezentem dla członków Ligi Narodów, dla angielskich parlamentarzystów, dla odwetowców niemieckich i dla etranżerów goszczących u nas co czas jakiś. Statytyczne broszury propagandowe zwykle wyrzucane są do kosza; Chodowieckiego bibelocik, jakim jest artysty »Podróż do polskiego Gdańska«, dałby im dużo do myślenia«. Bardzo słusznie!

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

Korzec, ok. r. 1812. Wazon

(Ze zbiorów p. St. Ryszarda w Krakowie)

Fig. 29. Wiedeń, ok. r. 1780 Półmisek

## PORCELANA UŻYWANA W POLSCE * (Dok.)

Najświetniejszy okres dla fabryki rozpoczyna się od r. 1784, t. j. od objęcia kierownictwa przez Konrada Sorgenthala i trwa do jego śmierci, t. j. do r. 1805. W kierunku artystycznym pracuje fabryka z nadzwyczajnem powodzeniem tak, że wyroby wiedeńskie znajdują naśladownictwo w innych fabrykach. Sił malarskich dostarcza fabryce Akademja wiedeńska (fig. 33). Chemik Leithner wynajduje piękne emalje z połyskiem metalicznym (fig. 37) i wydoskonala emalję szafirową t. z. »Kobaltblau« (fig. 34), na których według wynalazku Perla, kładziono ornament złoty »en relief«. Były to specjalności fabryki, gdzieindziej naśladowane, nie dorównano jednak nigdy Wiedniowi w precyzji wykonania. Wzory czerpano z fresków pompejańskich lub stanc Raffaelowskich, wreszcie ze sztychów, z których specjalnie tematy Angeliki Kaufmann są wyróżniane. Pod względem treści malowideł spotykamy portrety, widoki, sceny mitologiczne i rodzajowe. Formy smukłe o linjach prostych, w gracji i proporcjach są ostatnim wyrazem dobrego smaku, a pod względem stylu odpowiadają panującemu klasycyzmowi (fig. 38, 39). Figury i grupy modeluje Antoni Grassi (fig. 35). Z początku są one polewane i kolorowane, później robione »en biscuit«.

Po Sorgenthalu zarządza fabryką Mateusz Niedermayer, zatrzymując ten sam kierunek

* Wszystkie reprodukcje odnoszące się do tego artykułu, są zrobione ze zbioru p. R. Stanisł. Ryszarda w Krakowie.

Fig. 30. Wiedeń, ok. r. 1780. Doniczka

Fig. 31. Wiedeń, ok. r. 1755. Byk szczuty przez psy

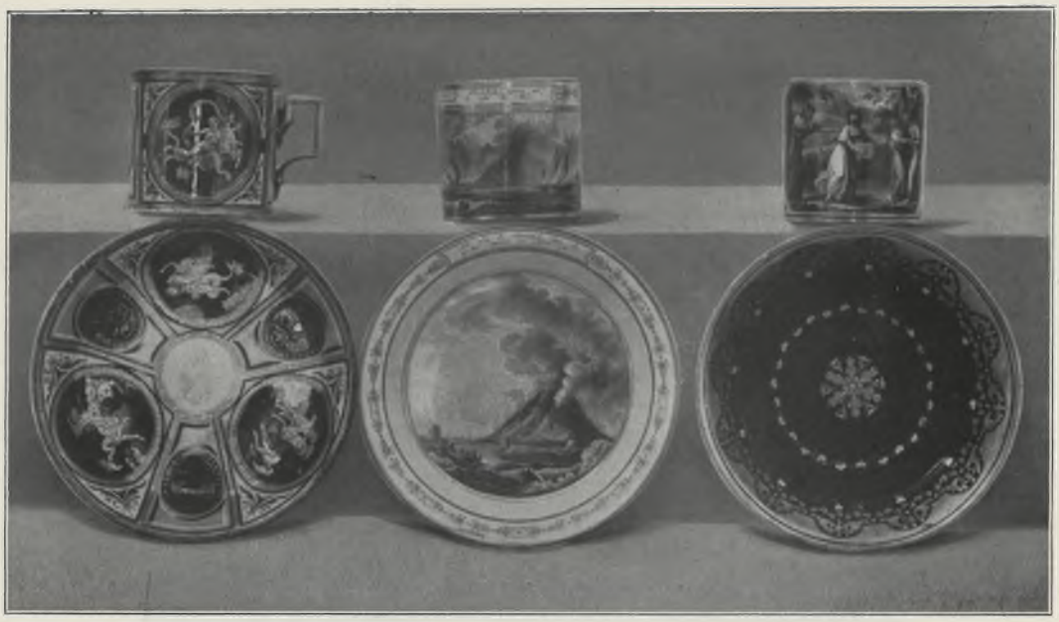


Fig. 32. Wiedeń, ok. r. 1750. Filiżanki z podstawkami

Fig. 33. Wiedeń, ok. r. 1800. Filiżanki z podstawkami

Fig. 34. Wiedeń, ok. r. 1790. Wazon

w prowadzeniu, jaki był za jego poprzednika. Poziom artystyczny jednak obniża się, wyroby coraz więcej tracą na świetności, na co wpływa zły stan ekonomiczny fabryki. Niedermayer prowadzi fabrykę do r. 1825, kresem jednak jej twórczości artystycznej jest r. 1815 ⟨fig. 40, 41⟩. Po kongresie wiedeńskim upadek fabryki znaczy się coraz wyraźniej, a chociaż sili się ona na nowe pomysły, to są one już tylko w wyjątkowych wypadkach szczęśliwe.

Marka fabryczna przedstawia tarczę z herbu austrjackiego t. z. »Bindenschild, pospolicie a mylnie zwaną ulem. Dawano ją dopiero od r. 1744 i to do r. 1749 wyciskaną w masie, później niebieską, pod polewą. Od r. 1826 do zwinięcia fabryki, t. j. r. 1864, marka jest znowu biała, wytłaczana. Prócz marki fabrycznej umieszczano znaki robotników, dekoratorów i daty, wyciskane od r. 1784 do 1800 z dwu cyfr, później z trzech.

Obok opisanych porcelan, saskiej i wiedeńskiej, spotykamy w Polsce jeszcze porcelanę berlińską. Po drugim rozbiorze Polski staje się ta porcelana dla Wielkopolan najbliższą i najtańszą, zaś Królestwo Polskie zaopatruje się w nią w Warszawie, w której składy były utrzymywane od r. 1796 do 1809.

Fig. 35 Wiedeń, ok. r. 1785. Grupa: Powitanie

Pierwszą fabrykę porcelany w Berlinie zakłada w r. 1751 Wilhelm Kacper Wegely, obdarzony różnemi udogodnieniami przez króla Fryderyka Wielkiego pragnącego stworzyć konkurencyjną fabrykę dla Miśni. Wyrabia rzeczy wzorowane na saskich, jednak ciężkie i niezgrabne. Fabryka ta powodzenia nie miała i mimo pomagania sobie nieczystymi środkami, jak podkradanie ziemi porcelanowej z Saksonji, nie utrzymała się i w r. 1757 została zwiniętą.

Wojna siedmioletnia a z nią zajęcie Drezna i Miśni przez Fryderyka W. daje okazję do obłowienia się tak materjałem surowym jak i gotowymi wyrobami. Umie też Fryderyk wykorzystać okazję, zabierając wszystko, co do założenia fabryki w Berlinie mogło być potrzebne, a zwerbowawszy paru arkanistów i dekarotorów, porucza założenie fabryki kupcowi Janowi Ernestowi Gotzkowsky'emu.

Polecenie zostało wykonane i fabryka w r. 1752 z lepszym skutkiem zaczęła funkcjonować, aniżeli Wagelowska. Sam jednak Gotzkowsky popadł w ruinę i sprzedał królowi fabrykę w r. 1763. Od tej pory król opiekuje się fabryką osobiście, dając jej wszelkie możliwe ulgi, a nawet ucieka się do niezwykłych zarządzeń, aby tylko fabryce jak największy zbyt zapewnić. I tak n. p. od r. 1769 wszyscy żydzi przy zawieraniu małżeństw lub zakładaniu

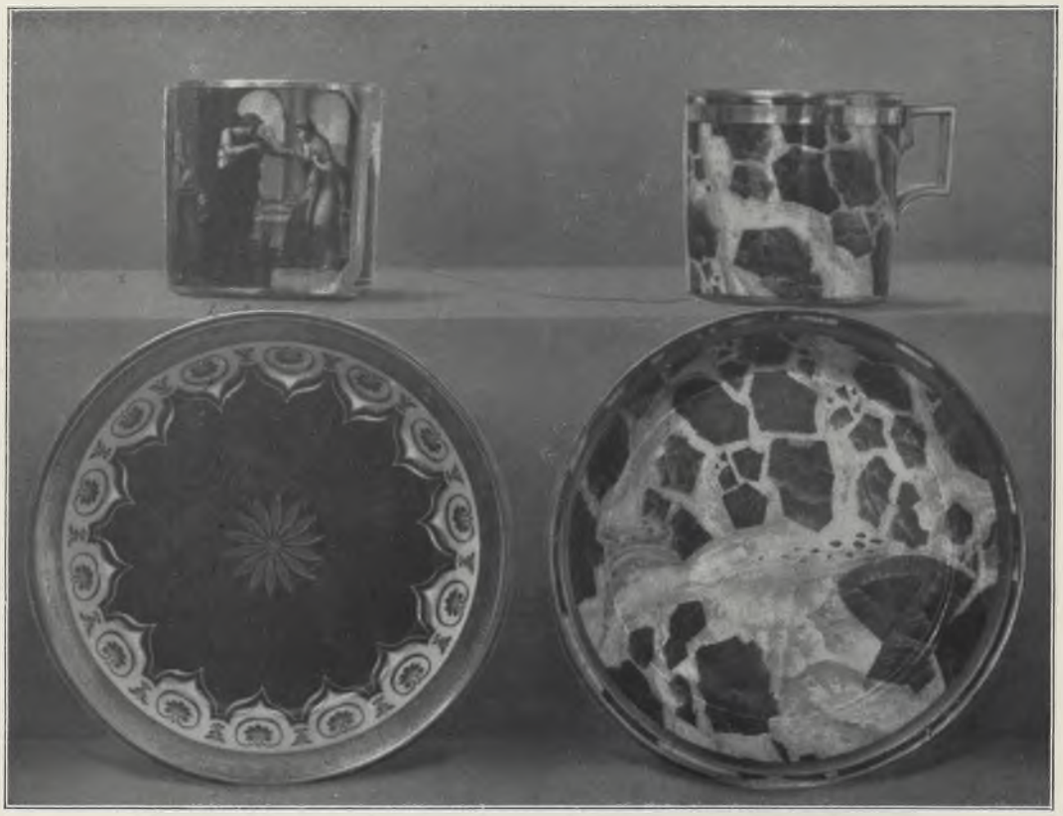


Fig. 36. Wiedeń, ok. r. 1800—1810 Filiżanki z podstawkami

przedsiębiorstw byli obowiązani zakupywać porcelanę w wysokości mniejwięcej 300 talarów, a następnie zbywać ją za granicą. Także dzierżawcy loterji musieli kupować porcelany za 6000 talarów rocznie. Przepisy te ustały ze śmiercią Fryderyka W.

Fabryka kwitła i wyrabiała przedmioty artystycznej wartości, zwłaszcza pod względem malowideł. Pomysły miała własne, prócz tego wzorowała się na wyrobach saskich, sewrskich a z końcem w. XVIII wiedeńskich. Specjalnością były kwiaty, sceny à la Watteau, lub amorki, malowane kolorowo lub w jednym tonie (en camaïllen). Z tych czerwone i purpurowe udawały się wyśmienicie. Wogóle różnorodność była duża i często spotyka się rzeczy tak pod względem form jak i malowideł zupełnie udane, stoją one jednak zawsze jeszcze niżej od wyrobów saskich i wiedeńskich (fig. 44).

Figury i grupy wykonuje fabryka pod kierownictwem rzeźbiarza Fryderyka Eliasza Meyera (fig. 42 Wenus), przybyłego z Miśni i Jana Ecksteina (fig. 42 grupa z koniem). Najokazalszem z dzieł była zastawa zrobiona około r. 1772, ofiarowana przez króla Katarzynie II. Przedstawiała ona Katarzynę na tronie, otoczoną bogami, alegorjami i trofeami, której wszystkie podwładne ludy składają hołd. Zastawę dopełniały kosze i ogrodzenie, zamykające w całość luźno poustawiane figury. Z wyjątkiem samej Katarzyny figury są kolorowane, barwy jednak są mdłe, co zresztą jest ogólną wadą w malowaniu figur w Berlinie.

Równocześnie z wręczeniem zastawy Katarzynie, bawił na jej dworze brat Fryderyka W., książę Henryk, wysłany tam w misji politycznej, której rezultatem był rozbiór Polski. Otóż zastawa ta miała posłużyć Fryderykowi do ujęcia sobie Katarzyny i łatwiejszego przeprowadzenia planów.

Z końcem w. XVIII. i początkiem w. XIX. poziom artystyczny berlińskiej porcelany bardzo się obniża i wyroby nie wychodzą poza słabe naśladownictwo porcelany wiedeńskiej, w tej epoce ton nadającej.

Jako marki fabrycznej używano w Berlinie berła niebieskiego pod polewą. Za Wegelego i Gotzkowskiego znaczono porcelanę literami W. względnie G.

U nas przypada wyrób porcelany na czas, kiedy ogólnie dla przemysłu porcelanowego słońce zachodzi. Koniec XVIII. w. i pierwsza ćwiartka XIX. w., to krótki okres, w którym porcelana zapisuje się chlubnie w polskim przemyśle artystycznym. Pierwszym, któremu fabrykację porcelany w Polsce zawdzięczamy, był stolnik litewski książe Józef Czartoryski w Korcu. Zasługując się ojczyźnie podnoszeniem przemysłu i pracą dla polepszenia stanu ekonomicznego kraju, zakładał fabryki, a między innemi w r. 1784 fabrykę fajansów w Korcu. Kierownictwo fabryki, jako biegli fachowcy, objęli bracia Franciszek i Michał Mezerowie, a z zadania tak dobrze się wywiązali, że nietylko fajans fabrykowali, ale w r. 1790 zaczęli wyrabiać porcelanę, z kaolinu kopanego w Dąbrowicy, niedaleko Korca*. Fabryka od pierwszej chwili zdobyła sobie rozgłos, była faworyzowana przez króla

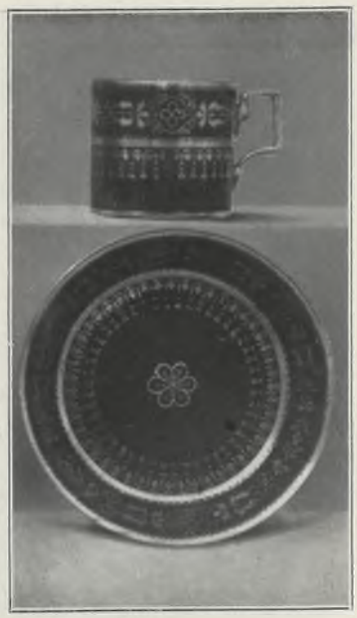


Fig. 37. Wiedeń, ok. r. 1805. Filiżanka z podstawką

* Leonard Lepszy: O fabryce fajansu i porcelany w Korcu, Bibl. warsz. 1889. T. I.

Fig. 38. Wiedeń, ok. r. 1805. Kosz na owoce

Fig. 39. Wiedeń, ok. r. 1810 Waza

Stanisława Augusta, który pierścieniem obdarzył Franciszka Mezera a ogólne zainteresowanie fabryką było tak wielkie, że produkowała do 20.000 sztuk miesięcznie i zatrudniała przeszło 1.000 ludzi.

Masa porcelanowa była twarda, biała, a robiono z niej wszystko, z wyjątkiem figur, ograniczając się w plastyce do figuralnych form przy uchach i ujęciach waz i pokryw, następnie nadając naczyniom kształty jarzyn, owoców i t. p. (fig. 53 i 54). W zdobieniu wzorowano się na wyrobach saskich, wiedeńskich, berlińskich i sewrskich, wyjątkowo na innych n. p. na wzorze angielskiej fabryki Derby (fig. 51 salaterka), ale obok tych wyrabiano mnóstwo przedmiotów o cechach swojskich, uderzających charakterem specjalnie polskim (fig. 45, 46, 47). Malowidła ornamentalne lub figuralne wykonywano pod kierunkiem miniaturzysty Sobińskiego tak udatnie, że przychodziły obstalunki z zagranicy. Malowidła niebieskie pod polewą udawały się również dobrze.

Powodzenie fabryki trwało niestety krótko. W nocy z 1-go na 2-go stycznia r. 1797 podchmieleni robotnicy zapuścili ogień i fabryka spłonęła doszczętnie. Spaliły się zabudowania wraz z zapasami i wzorami tak, że ze świetnie prowadzonej fabryki nie zostało nic.

Fig. 40. Wiedeń, ok. r. 1810. Dwie cukiernice i wazka z podstawka

Fig. 41. Wiedeń, ok. r. 1815. Naczynie na mleko i filiżanka ze spodkiem

Franciszek Mezer przeniósł się jeszcze w r. 1795 do Tomaszowa, gdzie założył fabrykę fajansu, zaś Michał Mezer zniechęcony ociąganiem się księcia, mieszkającego wówczas w Dreźnie, z decyzyją odbudowania fabryki, wyjechał do Baranówki i tam własną fabrykę założył. Malarz Sobiński wyjechał do Tuczyna i tak cały zarząd fabryki z I. okresu się rozpierzchł.

Fabrykę odbudowano dopiero po r. 1800. Z początku wyrabiano tylko fajans, później i porcelanę, masa jednak i zdobienie pozostawiały wiele do życzenia. Niektóre tylko przedmioty odbijały od reszty pięknością a te powstały już pod wpływem nowej dyrekcji, którą stanowili Francuzi: Mérault malarz i Pétion chemik. Zostali oni powołani z Sèvres, który opuścili w r. 1803. *

Wyroby z tego II. okresu, trwającego do r. 1810 są pod względem dobroci nierówne. Niektóre z lichej, brudnej masy wykonane, ordynarnie pomalowane, przypominają raczej wyroby fajansowe, inne znowu udatne, w typie francuskim.

W r. 1810 umarł ks. Józef Czartoryski a spadkobiercy, chcąc fabrykę podnieść zasilają ją funduszami, dzięki którym dyrektorowie francuscy zdobywają środki, aby umiejętność swoją odpowiednio rozwinąć. Zaczyna się też dla fabryki okres III., krótki wprawdzie, bo tylko do r. 1816 trwający, ale najświetniejszy pod względem artystycznym. Wyroby z tego okresu mają charakter francuski, najczęściej z przymieszką swojszczyzny. Różnorodne wazony i naczynia

* Chavagnac et Grollier: Histoire des manufactures françaises de porcelaine. Paris 1906.

Fig. 42. Berlin, ok. r. 1770—1770. Figury: Wenus i szlachcic polski z koniem

Fig. 43. Berlin, ok. r. 1770—1780. Figurka Polaka i podstawka na zegarek.

pokrywają szyldkretowe, marmurowe (fig. 48, 49) i gładkie kolorowe tła, na których mieszają się girlandy, armatury, emblematy i t. p., a szczególnie piękne są złote ornamenty na szafirowych emaljach (patrz: kolorowa plansza).

Burza wojenna, która zrujnowała całą Europę i sprowadziła upadek artystycznej twórczości tak silnych fabryk, jak saska i wiedeńska, musiała tembardziej odbić się na słabej fabryce koreckiej. Popada też ona w tak zły stan finansowy, że zarząd fabryki zmuszony był znacznie personal uszczuplić, a przedewszystkiem Méraulta z dyrektorstwa uwolnić. Ograniczenia te i ogólnie wkradający się zły gust czynią, że fabryka zchodzi do wyrabiania tanich przedmiotów użytkowych. Pod koniec tego IV okresu t. j. około r. 1830 widzi się w fabryce jeszcze pewne wysiłki w kierunku uszlachetnienia wyrobów, ale są to już ostatnie drgnienia na zagładę skazanej fabryki (fig. 53, 54, 55). W r. 1829 na wystawie w Petersburgu sklasyfikowano porcelanę korecką jako lichą i drogą* a w r. 1832 fabrykę zamknięto i zlikwidowano.

Zasadniczą marką fabryki koreckiej jest oko opatrzności i napis »Korzec«. Z początku marka przedstawiająca sam napis bywała czerwona lub brunatna i tak są znaczone okazy najwcześniejsze.** Później malowano samo oko niebieską farbą, pod polewą, poczem pojawia się oko zwyczajne lub promieniste z napisem i numerami w różnych kolorach, na polewie. W latach 1814 do 1816 widzimy sam napis złoty, czerwony, fioletowy lub czarny. Czasami

* Seliwanow: Farfor i fajans, 1903.
** Przykłady w zbiorze WP. Soubisse-Bisiera w Warszawie.

spotykamy wyciśniętą literę »K« lub cały napis »Korzec«. W ostatnim okresie kładziono obok oka napis po polsku lub po rosyjsku a także w obu językach, wreszcie samo oko, bez napisu, w różnych kolorach, zawsze na polewie. Obok marki fabrycznej spotyka się różne znaki robotnicze ryte lub wyciskane, często punkt szafirowy pod polewą, umieszczany na krawędzi spodu naczynia. W latach 1814 do 1816 znaczono wyroby datami na sposób wiedeński, w ostatnich zaś latach dawano niekiedy datę pod marką kolorami.

Jak wspomnieliśmy, Michał Mezer po spaleniu się fabryki w Korcu, udał się do Baranówki na Wołyniu i tam własną fabrykę fajansów i porcelany założył. Kierował fabryką osobiście zatrudniając do 100 robotników, około zaś r. 1820 przeszła fabryka na synów Konstantego i Seweryna. Od r. 1804 wyrabiano porcelanę z kaolinu wydobywanego w Burstynie. Masa porcelanowa i polewa odznaczają się białością i gęstością, wyroby zaś tak co do form, jak i malowideł wzorują się na Korcu. Najpiękniejsze okazy powstają w ciągu pierwszych kilkunastu lat (fig. 56, 57, 58), chociaż i później fabryka utrzymuje się na wysokości, czego dowodem, że około r. 1825 dostaje pozwolenie od cara Aleksandra I na używanie orła państwowego przy marce fabrycznej (fig. 57 naczynie aptecz., 58 wazon). Stan ten jednak pogarsza się wkrótce, bo na wystawie w Petersburgu w r. 1829 porcelana baranowiecka została

Fig. 44. Berlin, ok. r. 1790. Wazon

Fig. 45. Korzec, ok. r. 1790—1796. Filiżanka ze spodkiem i imbryk

uznana za średnio dobrą. Piękniejsze przedmioty z tego czasu spotykamy rzadko, a wkrótce znikają one całkiem.

Ogółem wyroby w Baranówce nie dorównywały porcelanie koreckiej. Z początku masa była piękna, czysta, w późniejszych jednak latach brudna i ziarnista, zdobnictwo zaś nie wychodziło poza ramy mierności. Ograniczano się przeważnie do wyrobu naczyń użytkowych, przyozdabianych swojskimi kwiatuszkami, bogatsze zaś ornamenty, jak widoczki i miniatury portretowe wypadały przeważnie nieudolnie. Fabryka baranowiecka istniała do ostatnich lat.

Z początku używano w Baranówce marki fabrycznej w postaci trzech gwiazdek, ustawionych w trójkąt. Później dodawano do nich napis »Baranówka«. Po paru pierwszych latach ustala się sam napis lub litera B, farbą bronzową, czarną lub czerwoną. Około r. 1825 pojawia się orzeł rosyjski, czasem z napisem polskim, częściej rosyjskim także z dodaniem daty lub nazwiska właściciela fabryki Mezera.

Fig. 46. Korzec, ok. r. 1795 Naczynie na sos, dzbanek i cukiernica

Fig. 48. Korzec, ok. r. 1810.
Filiżanka z podstawką

Fig. 47. Korzec: Koszyk na owoce, ok. r. 1795, i dwie filiżanki z podstawkami, ok. r. 1810.

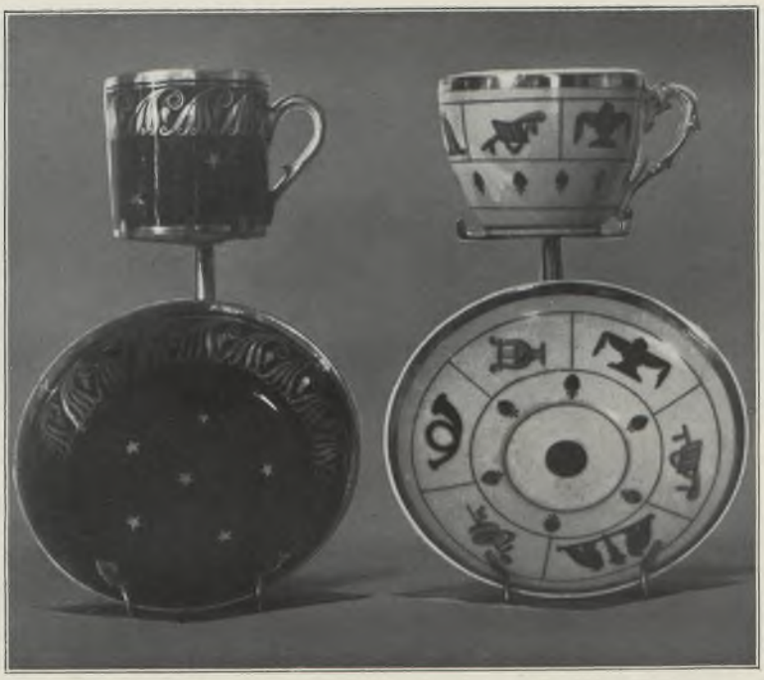


Fig. 50. Korzec, ok. r. 1815. Filiżanki z podstawkami

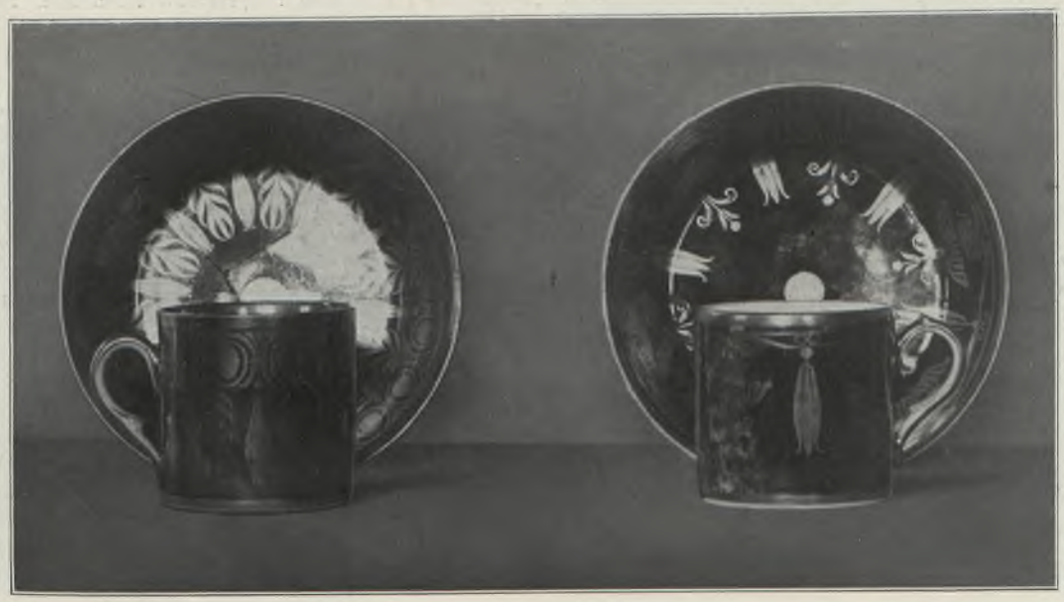


Fig. 49. Korzec, ok. r. 1815. Filiżanki z podstawkami

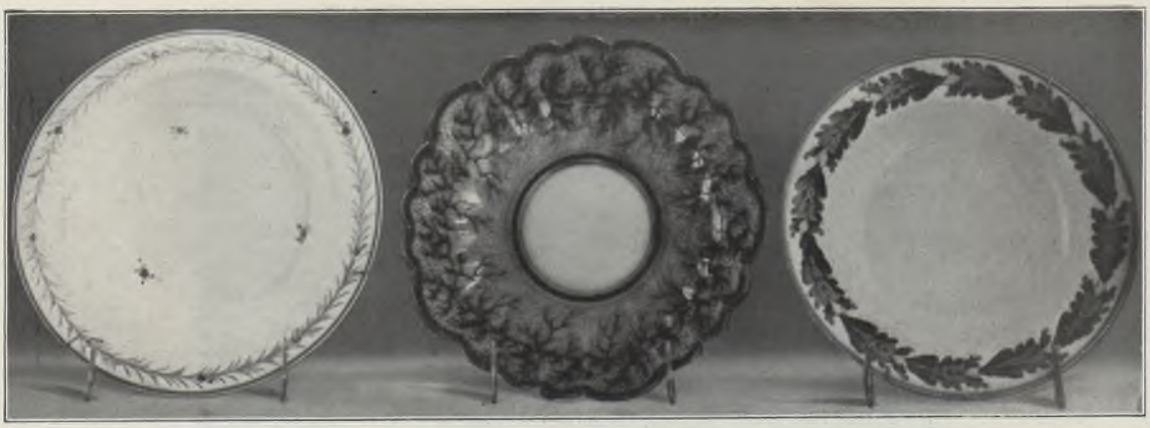


Fig. 51. Korzec, ok. r. 1810—1814 Dwa talerze i salaterka

Drugi z braci Mezerów, Franciszek, wyrabia porcelanę w Tomaszowie, w majątku ordynata Augusta hr. Zamoyskiego. Przybywszy tutaj z Korca w r. 1795, założył fabrykę fajansu a dopiero w dziesięć lat później, bo w r. 1806 rozpoczyna wyrób porcelany. * Fabryka będąca własnością także Michała Mezera i szwagra Tadeusza Ziaińskiego, miała z początku powodzenie wielkie i eksportowała swoje wyroby do Węgier. Masa i polewa oraz wzory dekoracyjne przypominają wyroby baranowieckie a wykonanie jest staranne i piękne. Znane są filiżanki z portretami (fig. 59), monogramami i ornamentami na kolorowych tłach. Mezer prowadzi fabrykę w bardzo trudnych warunkach a doprowadzenie do wyrobów tak pod względem materjału doskonałych, jak też pod względem artystycznym wysoko stojących, wskazuje na wielkie jego uzdolnienie fachowe i sprężystość gospodarską. Już w r. 1809 spotyka fabrykę dotkliwa trudność, bo przez przyłączenie Tomaszowa do Księstwa warszawskiego musi fabryka sprowadzać ziemię porcelanową z Galicji i opłacać od niej cło. Zmniejszyła się też produkcja

* Hieronim Kolasiński: Fabryki ceramiczne w Tomaszowie i Lubartowie. Sprawozd. Kom. hist. sztuki Akad. Um. T. VIII Z. 1—2.

Fig. 52. Korzec: Talerzyk ażurowy, ok. r. 1795, i dwa talerze, ok. r. 1810.

Fig. 53. Korzec, ok. r. 1820.
Naczynie na masło

Fig. 54. Korzec, ok. r. 1830. Talerzyk na jagody

a zastęp czeladzi spadł z 50 na 12. Przedmioty lepsze wyrabia fabryka do roku mniejwięcej 1815, później zaś, aż do swego upadku t. j. około r. 1827 pospolite naczynia.

Za markę fabryczną służyły trzy włócznie skrzyżowane, stanowiące herb Zamoyskich »Jelita«, lub napis »Tomaszów« względnie »w Tomaszowie«.

Fabryki powstałe w Polsce około połowy XIX w., jak Ćmielów, Horodnica i inne, nie rozwijają się w kierunku artystycznym tak dalece, aby wyroby ich stanowiły grupę charakterystyczną dla swojej epoki. Są to naśladownictwa starych swojskich lub nowych obcych wzorów bez stylu i dopiero, jak wszędzie w Europie, z końcem zeszłego stulecia budzi się dążenie do podniesienia wartości artystycznej w wyrobach porcelanowych.

Jak z opisu polskich fabryk porcelany i przedstawienia ich wyrobów widzimy, przemysł ten dzięki poświęceniu i pracy ludzi zapobiegliwych, oraz dzięki powszechnie w Polsce panującemu poczuciu piękna, wzbił się wysoko i przekazał nam w dochowanych okazach dowody, że na tem polu, w najtrudniejszych warunkach, usiłowania były wieńczone chlubnym rezultatem. A warunki były bardzo trudne, bo podczas gdy porcelany obce, w Polsce używane, pochodziły z fabryk przez panujących utrzymywanych i najtroskliwszą ich opieką się cieszących, polskie fabryki musiały istnieć tylko dzięki staraniom jednostek

Fig. 55. Korzec, ok. r. 1830. Wazonik

Miśnia, ok. r. 1750 Talerz

Fig. 56. Baranówka, ok. 1803—1810. Dzbanek i dwie filiżanki z podstawkami.


Fig. 57. Baranówka. Waza, ok. r. 1810, filiżanka z podstawką, ok. r. 1820, i naczynie apteczne, ok. r. 1830.

Fig. 58. Baranówka. Filiżanka z podstawką, ok. r. 1820, i wazon, ok. r. 1830.

prywatnych. Wziąwszy jeszcze pod uwagę, że przemysł porcelanowy rozwija się w Polsce w najkrytyczniejszych pod względem ekonomicznym i politycznym latach, należy się dziwić, że tak wiele na tem polu zdziałano.

Porcelanę starą rozpoznaje się po masie, polewie, farbach, złocie, technice, stylu oraz markach fabrycznych i robotniczych. Ten ostatni sposób jest najprostszy, natomiast najmniej pewny, bo nic łatwiejszego, jak markę dorobić, ale i oryginalne znaki nie są pewne, bo zależały od kaprysu robotnika, który je malował w tej lub innej formie. Nie wszystkie zresztą sztuki były znaczone, bo albo położenie marki przeoczono, albo z pewnych względów umyślnie marki nie dawano. Z Sèvres wychodziły często serwisy, w których tylko jedna sztuka była opatrzona marką, w Miśni znaczono w II. okresie tylko cukierniczkę i mlecznik literami »K. P. M.«, wysyłanych zaś porcelan za granicę czasem całkiem nie znaczono, co miało szczególnie miejsce przy eksporcie do Turcji. Oglądanie się zatem na markę fabryczną nie daje dostatecznej podstawy do określenia pochodzenia i epoki porcelany a ponieważ od podrobionych porcelan się roi, należy uciec się do wszystkich wymienionych na wstępie sposobów badania starej porcelany. Fałszerze antyków a zatem i porcelany, wpadają na bardzo sprytne pomysły, aby amatorów wbłąd wprowadzić, opłaca się bowiem taki proceder wobec rzadkości dobrych egzemplarzy i wysokiej ich ceny.

Falsyfikaty są różne, całe podrobione lub pół podrobione. Całe, to dzisiaj w różnych fabrykach wykonywane naśladownictwa, opatrywane dowolnie markami, następnie doskonałe

Fig. 59. Tomaszów, ok. r. 1815. Filiżanka z podstawką

kopje, wychodzące z takich warsztatów jak Samson w Paryżu, później przez fałszerzy brudzone i uszkadzane dla upozorowania zużycia, wreszcie oryginalne przedmioty, wykonane przez fabryki, jako powtórzenia starych modeli a znowu przez fałszerzy przyspasabiane, aby pewnemi dodanemi cechami wywołać wrażenie epoki wcześniejszej. Pół podrobione okazy, to takie, które się składają z części oryginalnych starych i dodatków nowych. Zatem porcelany stare, białe, bywają zdobione różnemi malowidłami i złoceniami, przedmioty skąpo dekorowane bywają wzbogacane dodatkowemi zdobieniami dla podniesienia ich wartości, następnie drobne malowidła bywają zeszlifowane, aby na ich miejsce położyć inne, o wiele bogatsze. Dalej do takich pół podrabianych należą przedmioty naprawiane i uzupełniane, ale nie w tych granicach, które zakreślają: potrzeba konserwacji lub dopełnienie linji, lecz uzupełniane znowu tylko dla podniesienia ceny przy sprzedaży. Widzimy więc czasem tylko fragment prawdziwy, do którego dorobiono całą resztę, dalej kompilacje, z różnych resztek poskładane figury lub grupy, nie mające oczywiście nic wspólnego z oryginalnemi kompozycjami fabrycznych artystów.

Takich sztuczek istnieje mnóstwo, dlatego chcąc jakiś okaz starej porcelany rozpoznać, trzeba zbadać jego poszczególne części składowe, przy pomocy już nabytego doświadczenia lub też przez porównanie z okazami pewnymi, znajdującymi się w zbiorach publicznych lub prywatnych.

Masa porcelany saskiej jest mleczno biała, gęsta i ma polewę w niebieskim odcieniu, natomiast porcelana wiedeńska ma ton brunatnawy a polewę z odcieniem zielonym, z pęcherzykami w miejscach grubo zalanych. Porcelana berlińska jest z początku żółtawa, późniejsza, w latach 70-tych, sina, bardzo gęsta, z bardzo szklistą polewą.

Miśnia, ok. r. 1750 Figurki: myśliwy, Ameryka, ogrodniczka, kawaler jako ogrodnik.

Masa korecka jest gruboziarnista z odcieniem kremowym i polewą podobną do wiedeńskiej, Baranówka zaś wczesna jest czysto biała i gęsta, późniejsza porowata i brudna.

Farby na porcelanie różnią się tonami, dając pewne cechy charakterystyczne poszczególnym fabrykom, kolor zielony prawie z reguły iryzuje.

Złoto we wszystkich omawianych fabrykach dawano doskonałe i suto tak, że raczej odpryskuje, a nie wyciera się, co przez lupę daje się łatwo sprawdzić i czem jaskrawo odróżnia się od wyrobów nowych.

Pod względem techniki różnią się porcelany stare od nowych znacznie, a szczególnie widać to na figurach. Stare figury wykazują traktowanie rzeźbiarskie i czuć na nich dłuto, są ostro zacinane i śmiało modelowane, czego na nowych figurach nie ma. Różnicę tę można wyrazić porównaniem, że stare figury, to rzeźby, a nowe, lalki.

Nieczystość stylu zdradza nieautentyczność przedmiotu. Porcelana pochodząca z pewnej epoki musi mieć wszystkie znamiona tej epoki. Nawet przedmiot oryginalny, jeżeli jest powtórzeniem wcześniejszego modelu, z poprzedniej epoki, nie da dokładnego obrazu wszystkich cech, jakie ten przedmiot powinien przedstawiać — to też takie powtórzenia, spotykane dość często w Miśni, mają nieznaczną wartość.

Na zakończenie należy jeszcze wspomnieć o pewnej grupie porcelan obcych, t. z. »Hausmalerei«, to znaczy malowanych nie w fabryce, lecz poza nią, przez współczesnych, często wybitnych malarzy. Legalnymi i nielegalnymi sposobami dostawała się pewna ilość wyrobów do rąk takich malarzy, którzy uprawiali swój odrębny styl dekorowania a tak wysoko artystyczny, że niektórzy z nich, n. p. Bottengruber, Preussler, Busch i inni zajęli w historji przemysłu ceramicznego poważne miejsce. Dekorowane przez nich porcelany pochodziły najczęściej z fabryki wiedeńskiej i z Miśni.

R. ST. RYSZARD


Marki fabryczne opisanych powyżej fabryk porcelany

# KONKURS NA POMNIK J. SŁOWACKIEGO WE LWOWIE

## PROTOKÓŁ Z POSIEDZENIA SĄDU KONKURSOWEGO

Pierwsze posiedzenie odbyło się w dniu 19. XII 1926 o godz. 11 rano, drugie w dniu 20. XII 1926 w sali Muzeum Przemysłu Artystycznego. Obecni pp. wiceprezydent Chlamtacz Marceli, jako delegat Prezydjum m. Lwowa, prof. Laszczka Konstanty, jako delegat Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, prof. Józef Czajkowski, jako delegat Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Tymoteusz Sawicki, jako delegat Min. W. R. i O. P. Depart. Sztuki, Eugenjusz Czerwiński i Henryk Zaremba, jako delegaci Związku Plastyków we Lwowie, jako delegaci Komitetu budowy pomnika pp. dr. Hahn Wiktor, dr. Hartleb Kazimierz i prof. Tarnawski Władysław. W miejsce prof. W. Minkiewicza wszedł mocą uchwały Komitetu Konkursowego prez. Höflinger Tadeusz, wiceprezes Komitetu. Posiedzenie Komitetu zagaja przew. Komitetu prof. Hahn, który kreśli dzieje budowy pomnika i dziękuje przybyłym panom delegatom. Komitet następnie ukonstytuował się, obierając przewodniczącym prof. W. Hahna, sekretarzem p. Hartleba. Z kolei przyjęto regulamin Sądu Konkursowego.

W dyskusji poddano rozpatrzeniu interpretację par. 9 warunków Konkursu, który to paragraf w ten sposób zgodnie wyinterpretowano, iż muszą bezwzględnie być przyznane i wypłacone trzy nagrody z nadesłanych projektów.

Z kolei przystąpiono do samego przewodu konkursowego, celem wydania swego osądu. Ogółem nadesłano na konkurs prac 24, a w szczególności prace opatrzone godłami: Skała, Alina, Tatry, Lech, Wieszcz, Żórawie, Wawel, Król Duch, Weneda, Skarb, Tempi passati, Res, Vis, Król Duch 7, Król Duch 100, Ty i ja, Silva, Krakus, Świt, Wisła, Porfir I, Porfir II, Kalin, Piaskowiec. Z powyższych projektów wyeliminowano w dwukrotnem głosowaniu prac 19, jako nienadających się do rozpatrywania z powodu małych lub zgoła żadnych walorów artystycznych. Wybrano natomiast projektów 5 do rozpatrzenia szczegółowego, a mianowicie projekty opatrzone godłami: Wieszcz, Ty i ja, Res, Piaskowiec i Żórawie. Po obszernej dyskusji rozpoczęto głosowania po myśli wniosku del. Sawickiego, który brzmiał: »głosujemy nad 5 projektami po kolei, o przyznaniu nagród trzech i ich kolejności rozstrzyga względna ilość głosów. Głosowanie odbyło się kartkami, przyczem każdy głosujący wypisał kolejno godła trzech prac jako kolejność nagród. Kartki opatrzone były nazwiskami głosujących.

| | | |
|---|---|---|
| Głosowali pp.: | Czajkowski: | Żórawie, Res, Piaskowiec, |
| „ | Czerwiński: | Żórawie, Res, Piaskowiec, |
| „ | Sawicki: | Żórawie, Res, Piaskowiec, |
| „ | Chlamtacz: | Żórawie, Res, Piaskowiec, |
| „ | Laszczka: | Żórawie, |
| „ | Hahn: | przeciwko wszystkim, |
| „ | Hartleb: | przeciwko wszystkim, |
| „ | Tarnawski: | przeciwko wszystkim, |
| „ | Höflinger: | wstrzymuje się od głosowania, |
| „ | Zaremba: | Żórawia, Res. |

Wobec tego projekt Żórawie otrzymał głosów 6, Res 5, Piaskowiec 4, przy bezwzględnej większości głosów 6, przy wstrzymującym się jednym głosie. Motywy przyznania tych nagród były następujące: Projekt nagrodzony pierwszą nagrodą (3000 zł.) wyróżnia się w wysokim stopniu od wszystkich nadesłanych prac swojemi walorami artystycznemi, świeżością koncepcji i polotem. Przy ewentualnem wykonaniu należałoby zwrócić uwagę na architektoniczne ustosunkowanie trzonu i podstawy do reszty pomnika.

Nagroda II (1500 zł.). Przy prostocie i szlachetności ujęcia całości istnieją pewne braki architektoniczne.

JAN SZCZEPKOWSKI — KONKURSOWY PROJEKT POMNIKA J. SŁOWACKIEGO WE LWOWIE
(I nagroda)

Nagroda III (1000 zł.). Posiada zalety zwartości kompozycji.

Ponadto z pozostałych dwóch projektów, projekt oznaczony godłem: Ty i ja, wykazuje brak związania całości w jednolitą bryłę plastyczną. Projekt pod godłem: Wieszcz, przy pewnym rytmie całości banalność figury.

Po otworzeniu kopert okazało się, iż autorem projektu pod godłem Żórawie jest p. Szczep-

JÓZEF STARZYŃSKI I JÓZEF RÓŻYCKI

KONKURSOWY PROJEKT POMNIKA J. SŁOWACKIEGO WE LWOWIE

(II nagroda)

kowski Jan z Warszawy, projektu Res pp. Starzyński Józef i Rożycki Józef obaj ze Lwowa, projektu Piaskowiec p. Goliński Jan z Warszawy.

W końcu delegat Min. W. R. i O. P. p. Sawicki proponuje, aby protokół Sądu Konkursowego był doręczony wszystkim uczestnikom Sądu, a ponadto powiadamia, iż sam projekt budowy pomnika musi być przedłożony Min. W. R. i O. P. do zatwierdzenia.

Na tem przewodniczący zamknął posiedzenie.

We Lwowie, dnia 20 grudnia 1926 r.

Dr. Wiktor Hahn mp. przewodniczący, Dr. Kazimierz Hartleb mp. sekretarz, Konstanty Laszczka mp., Józef Czajkowski mp., Tymoteusz Sawicki mp., Władysław Tarnawski mp., Henryk Żaremba mp., Dr. Marceli Chlamtacz mp., Tadeusz Höflinger mp., Eugenjusz Czerwiński mp.

* * *


JAN GOLIŃSKI KONKURSOWY PROJEKT POMNIKA J. SŁOWACKIEGO WE LWOWIE
(III nagroda)

Konkurs na pomnik Juljusza Słowackiego we Lwowie przyniósł zawód na całej linji. Wystawa nadesłanych projektów w hali Muzeum Przemysłowego robi wrażenie przygnębiające. Gdyby się na tej podstawie miało sądzić o stanie współczesnej rzeźby polskiej, musiałoby się przyjść do przekonania, że znajduje się ona w najgłębszym upadku i desorjentacji. Z chwilą, gdy się okazało, że tradycjami rzeźby barokowej żyć dalej nie można, rzeźbiarzom zabrakło zupełnie inwencji. Uderzający jest zanik zmysłu monumentalności, bez którego do tworzenia pomnika przystępować nie można. W wszystkich tych pomysłach widać tragicznie bezskuteczne poszukiwanie nowej formy i nowego wyrazu. Rodin, Bourdelle, impresjonizm w stylu pomnika Chopina dłuta Szymanowskiego, archaizm grecki, kubizm, dziwaczny ultranaturalizm, który z natchnienia Słowackiego robi jakiś przykry taniec św. Wita — oto szereg wizyj iście dantejskiego kręgu.

Ze wszystkich prac tych wyróżnia się projekt Jana Szczepkowskiego, słusznie odznaczony pierwszą nagrodą. Projekt ten ma tę zaletę, że posiada dobry masywny cokół w kształcie niskiego trójkątnego filaru, z udatnie stylizowanym fryzem żórawi u szczytu.

Niestety figura Słowackiego pozostawia wiele do życzenia i musiałaby być z gruntu przerobioną, o ile projekt ten miałby być wykonany. Po za tem słabą stroną jego jest to, że obli-

czony jest ściśle na widok frontalny, nie może stanąć na wolnym placu, bo z tyłu i z boków daje po prostu martwą ścianę.

Bez porównania niżej stoją następne dwa nagrodzone projekty. Projekt p. p. Józefa Różyckiego i Józefa Starzyńskiego ‹II nagroda› jest wzruszająco sentymentalny i grzeczny. Na cienkim, gładkim, czworograniastym słupie przykląkł sobie milutki Słowacki na jedno kolano, a z ramion wyrastają mu skrzydełka. O takim Słowackim śnić może tylko panienka najwyżej z trzeciej gimnazjalnej.

U p. Jana Golińskiego ‹III nagroda› Słowacki jest dla odmiany ogromnie wojowniczy i wyzywający. Ma gołe nogi i pierś, resztę ciała zasłania stylizowana tunika, a przysiadł sobie bardzo niewygodnie na kubizowanych zygzakach, wśród których zgubiła się też jego lewa ręka, oparta, zdaje się, na formistycznej harfie, z poza której wygląda kawałek tarczy słonecznej. Możeby to i uszło, gdyby pomnik miał przedstawiać Achillesa z teatru Bogusławskiego w interpretacji Zbigniewa Pronaszki. Zresztą projekt pomyślany jest jako wypukłorzeźba wmurowana w ścianę jakiegoś gmachu, a więc nieodpowiada warunkom konkursu.

Trudno, konkurs nie udał się.

WŁADYSŁAW KOZICKI

JAN HRYŃKOWSKI — MARTWA NATURA (ol.)

(Z wystawy w Salonie Garlińskiego w Warszawie)

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= W gmachu Muzeum miejskiego otwarto w połowie stycznia, po przeprowadzeniu częściowego remontu, wystawę dzieł ś. p. Władysława Slewińskiego, W. Kossaka, Leona Szpądrowskiego, Aleksandra Augustynowicza i in., oraz drzeworytów W. Osseckiego.

R. ZERYCH — ŚW. FRANCISZEK
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

## GDYNIA

= Konkurs na herb Gdyni rozpisał Magistrat m. Gdyni. Nagrody trzy: 300, 200 i 100 zł. Termin do 28 lutego.

## KAZIMIERZ NAD WISŁĄ

= Kamienica Celejowska w Kazimierzu nad Wisłą przechodzi na własność państwa. Dotychczas była własnością Tow. Opieki nad Zabytkami w Warszawie.

## KRAKÓW

= Dar dla Muzeum Narodowego. Muzeum Narodowe otrzymało drogą zapisu cenną galerję obrazów po niedawno zmarłym parlamentarzyście ś. p. Dawidzie Abrahamowiczu.

= Roboty restauracyjne na Wawelu W wywiadzie ze współpracownikiem *Głosu Narodu*, rektor prof. Szyszko-Bohusz, kierownik robót restauracyjnych na Wawelu, oświadczył, że w ramach przyznanych kredytów ukończona będzie w r. b. w zupełności restauracja części zamku od nowowybudowanej dwubiegowej klatki schodowej ku kościołowi OO. Bernardynów, obejmująca 16 sal, częściowo na parterze, częściowo na pierwszem i drugiem piętrze. W r. z. dokonano odnowienia i uzupełnienia starych malowideł ściennych, odkrytych niedawno pod tynkiem. Nad odnowieniem tych malowideł pracował pół roku Leon Pękalski, który uzupełniał brakujące fragmenty malowideł na podstawie identycznych drzeworytów z XVI wieku, znajdujących się w Bibljotece Jagiellońskiej. Odrestaurowane wyżej wspomniane sale otrzymają w r. b. całkowite urządzenie stylowe. Plany urządzenia komnat są w opracowaniu. Zupełne odrestaurowanie i urządzenie sal całego zamku prawdopodobnie będzie ukończone w 1930 r. (P. A. T.).

= Dary do zbiorów na Wawelu. Zbiory państwowe na Wawelu wzbogaciły się w ostatnich kilku tygodniach znaczniejszym szeregiem darów w ruchomościach muzealnych, przeznaczonych do dekoracji sal i komnat Zamku, z których kilkanaście będzie w najbliższych miesiącach gotowych do rozpoczęcia urządzenia wnętrz.

Od ks. Ludwiki ordynatowej Czartoryskiej otrzymano cenny obraz M. Bacciarellego: Jan III pod Wiedniem, stanowiący warjant kompozycji, zdobiącej Salę Rycerską Zamku Warszawskiego. Zastrzeżenie ofiarodawczyni, że jest to dar ku uczczeniu pamięci jej ojca ś. p. Ludwika hr. Krasińskiego oraz okoliczność, że dzieło to stanowiło dotąd depozyt w niezwykle bogatych zbiorach ks. Czartoryskich, rozmieszczonych w dwóch muzeach i kilku rezydencjach, pozwalają upatrywać w tym czynie przykład ofiarności szczególnie ważny.

Od dra Stan. Tomkowicza, prezesa Komisji Hist. Sztuki Polskiej Akademji Umiejętności, otrzymano z jego portretów rodzinnych portret Piotra Dunina hr. na Skrzynnie, kasztelana radomskiego i starosty zatorskiego, a nadto portret Augusta II według L. Silvestre'a, znany zwłaszcza z egzemplarza w zbiorach zamku w Charlottenburgu: jest to pierwszy portret królewski, ofiarowany na Wawel, który tak bardzo potrzebuje skompletowania galerji portretów królewskich polskich i innych historycznych postaci.

Zbrojownia na Wawelu powiększyła się dzięki darom Julji z Fihauserów Konopczyny, Adama Wolańskiego (prezesa Tow. Numizmatycznego Krakowskiego), I. Grabowskiego i H. M. Fukiera. Wśród darowanych okazów widnieją szable staropolskie, halabardy XVII w., kolczuga i t. p. Szczególniej podkreślić należy dalszą ofiarność p. H. M. Fukiera, jedynego dziś reprezentanta najstarszego rodu patrycjuszowskiego w Warszawie. Wydzielił on ze swych zbiorów około 70 zabytków z troską, aby mogły stanowić wypełnienie całej komnaty Wawelskiej i tem lepiej uświetnić pamięć jego przodków, pochodzących od historycznego rodu finansistów augsburskich Fuggerów, którzy już w samym początku XVI w. założyli gałąź polską i w czasach owych pozostawali w bliskich stosunkach z dworem wawelskim, utrzymując jego pocztę dyplomatyczną i t. p. Dar p. Fukiera składa się z 36-ciu sprzętów i przedmiotów domowego użytku, jak krzesła, świeczniki, skrzynie, zegar, gabinet ze stolikiem z końca XVI lub pocz. XVII w. (z inkrustowanemi bogato ozdobami), starożytne dzbany, konwie i t. p. Z 8-miu obrazów zasługuje na wyróżnienie portret M. Fukiera z r. 1561, obraz religijny z wyobrażeniem Kazimierza Jagiellończyka, Matka Boska, włoskiego pendzla w. XVII, portret królowej Marysieńki, kilka rzeźb, z tych dwie barokowe z wyobrażeniem Kazimierza Jagiellończyka i jednego z Wazów, z 10 sztuk broni, tkaniny i inne przedmioty dekoracyjne. Ogółem jest to pierwszy tak znaczny dar, połączony z myślą ufundowania całej osobnej komnaty na Wawelu.

Oprócz tych ofiar uzyskał Wawel pisemną deklarację daru w postaci cennego portretu męskiego z XVII w.,

sygnowanego przez Scheilsa, ucznia Van Dycka, od ks. prof. Szczęsnego Dettloffa z Poznania, zaś od Mieczysława hr. Chodkiewicza otrzymał do dyspozycji zbiór jego starych portretów rodzinnych, ewakuowanych z Młynowa, z prawem wyboru dla Wawelu poszczególnych oryginałów, pod warunkiem otrzymania wzamian kopji. Osobna komisja muzealna wybrała w tym celu kilka portretów, które stopniowo będą restaurowane i kopjowane.

= Artyści przeciw Krakowskiemu T-wu Sztuk Pięknych. Walka o reorganizację zmartwiałego zupełnie tutejszego T-wa Sztuk Pięknych wre z niezwykłą energją i solidarnością; po stronie artystów oświadczyła się cała kulturalna publiczność Krakowa, prasa cała otacza akcję tę najżywszą sympatją. Nie mniej interesują się nią dzienniki pozakrakowskie, warszawskie, poznańskie i lwowskie, które poumieszczały sprawozdania życzliwe dla artystów o przebiegu bojkotu artystycznego. Dłuższe artykuły w tej sprawie zamieścili: prof. Dr. T. Sinko *(Czas,* 23 stycznia 1917*)*, Mieczysław Treter *(Warszawianka,* Nr. 22*)*, St Mróz *(Codzienny Kurjer II)*, Fr. Klein, *(Czas,* 28 stycznia 1927*)*, *Gazeta literacka* (1 luty 1927), *Wiadomości literackie* (30 stycznia 1927) i t. d. Po długiem milczeniu Dyrekcja T-wa, pragnąc się obronić, zamieściła w dziennikach następujące oświadczenie:

»Przed kilku dniami komitet wykonawczy artystów plastyków w obszernym memorjale ogłosił w dziennikach krakowskich bojkot Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wbrew zasadzie prostej lojalności, bojkot ten zapowiedziany został absolutnie bez jakiejkolwiek próby porozumienia się z Towarzystwem, które zawsze dawało posłuch życzeniom artystów, o ile one miały tylko dobro Towarzystwa na celu. I tym razem Towarzystwo byłoby niewątpliwie wzięło pod życzliwą rozwagę dążenia dotyczące zmian swej organizacji, gdyby miało to przekonanie, że będą one z korzyścią tak dla sztuki, jak i celów Towarzystwa, oraz, że będą one możliwe do wykonania.

Zadania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych są bardzo ograniczone. Ma ono na celu urządzanie wystaw dzieł malarzy i rzeźbiarzy i nigdy nie kierowało się stronniczością, dopuszczając zawsze wszystkich artystów i ich ugrupowania do swych sal bez względu na ich kierunki, o ile dzieła te uzyskały uznanie »jury«, wyłącznie tylko na odpowiedzialność tychże grup, pozostawiając im zupełną swobodę w urządzeniu wystaw. W gmachu Towarzystwa mieli możność wystawiania dzieł sztuki artyści, nie należący do żadnych zrzeszeń, a zatem mający wielkie trudności z wystawianiem swych dzieł po za Towarzystwem. Liberalniej, zdaje się, jak dotychczas, postępować nie można. Jeśli, jak to utrzymują organizatorzy bojkotu, wystawy były złe czy nudne, to winy w tym szukać należy raczej gdzieindziej, a nie w Towarzystwie; organizatorzy bojkotu znajdą ją u siebie.

Że Towarzystwo umiało urządzać interesujące wystawy, dowodzi ostatnio choćby wystawa państwowej szkoły przemysłu artystycznego w Krakowie, która cieszyła się tak wielką frekwencją publiczności. Ponieważ Towarzystwo samo nie zajmuje się produkcją artystyczną, lecz w myśl programu swych założycieli z roku 1854 jest instytucją, mającą na celu tylko popieranie i budzenie zamiłowania do sztuk pięknych, dlatego też i zmiany w zarządzie Towarzystwa i wymiana ludzi, czego się komitet bojkotowy domaga, nie mogą wpłynąć na podniesienie poziomu wystawionych w Towarzystwie dzieł sztuki.

Strona zewnętrzna wystaw zależna jest wyłącznie od funduszów. Dzisiaj wszystkie instytucje naukowe i artystyczne cierpią na brak funduszów. Jestto jeden ze skutków finansowego położenia państwa. Najwspanialej urządzona wystawa i najlepsze ramy nie podniosą wartości lichego dzieła sztuki.

JÓZEF MEHOFFER — SERCE N. P. MARJI (autolitografja)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Komitet bojkotowy zarzuca Towarzystwu zaniedbania co do urządzania wystaw artystów zagranicznych. Są one w dzisiejszych warunkach wprost niemożliwe, gdyż ogromne koszta przewozu kolejowego, ryzyko przesyłki, asekuracja, cło i t. d. udaremniają wszelką kalkulację. Gdyby Towarzystwo poszło na tę drogę, to artyści polscy wskutek szczupłego gmachu musieliby latami całymi czekać na kolejny termin swych wystaw. Wystawy jubileuszowe spotykały się z uznaniem prasy polskiej i zagranicznej. Nie wiadomo więc, dlaczego te wystawy mają świadczyć źle o inicjatorach i organizatorach, jak to podkreśla komitet bojkotowy w swym memorjale, skoro sam przyznaje, że te »jubileuszowe wystawy były zajmujące dzięki talentowi jubilatów«.

Zarzuty zaniedbania budynku są po części uzasadnione, jednak należy wziąć pod uwagę, że zarzut ten dotyczy dziś wszystkich instytucyj naukowych i artystycznych w całej Polsce, jako konsekwencja stosun-

ków wojennych. Towarzystwo w miarę sił finansowych musi przeprowadzać rok rocznie naprawę swego budynku, począwszy od dachu, a skończywszy na rysujących się fundamentach.

Komitet bojkotowy nie zna zupełnie stosunków, jakie łączyło Towarzystwo z członkami, którzy tak licznie przed wojną zapisywali się na jego listę. Byli to w małej liczbie mieszkańcy Krakowa, a przeważna część członków napływała do Towarzystwa zza kordonu, t. j. z Poznańskiego, z Kongresówki, a przedewszystkiem (i to w największej części) z Podola, Wołynia i Syberji. Obywatele polscy zza kordonu pozyskiwani dla Towarzystwa przez tajnych korespondentów, nadsyłali Towarzystwu wielkie sumy, które szły niezwłocznie na pokrycie kosztów reprodukcji premij historycznych (Matejko, Kossak), aby później przewozić je potajemnie za kordon. Obok więc propagandy artystycznej była to praca patrjotyczna, agitacyjna.

JADWIGA UMIŃSKA WRÓŻKA (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Dziś stosunki te uległy zasadniczej zmianie. Ekspanzja na wschód ustała, a w Poznańskiem i Kongresówce tworzą się oddzielne ogniska sztuki, które tamtejszą ludność od naszego Towarzystwa odciągają. Jedynie miejscowi członkowie Towarzystwa pozostali w swej pierwotnej liczbie. Obecnie zresztą wydawanie takich premij jak dawniej jest niemożliwe, choćby z tego powodu, że twórczość dzisiejsza nie daje pod względem tematycznym obrazów, które obudziłyby takie zainteresowanie, jak niegdyś dzieła Matejki, J. Kossaka lub Malczewskiego. Każdy przeciętny obywatel dąży dzisiaj do zawieszenia w swem mieszkaniu oryginału lub grafiki, które może nabyć za przystępną cenę. Reprodukcje dzieł sztuki, wobec niesłychanych postępów techniki reprodukcyjnej, musiałyby być wykonane zagranicą, co ze względu na stosunki finansowe państwa jest niedopuszczalne; krajowe zaś zakłady reprodukcyjne nie stoją jeszcze na wysokości zadania.

»Towarzystwo nie znajduje się w przededniu upadku finansowego, jak to utrzymuje komitet bojkotowy. Przeciwnie, administracja Towarzystwa jest prawidłową i oszczędną. Obecny dyrektor Towarzystwa położył na tem polu wielkie zasługi dla instytucji, gdyż wydobył ją z dotkliwych długów. Urządzane zaś wielkie wystawy retrospektywne (Tetmajera, Malczewskiego, Fałata), oraz wystawy bieżące dowodzą jego zamiłowania do sztuki i oddania się instytucji. Wszelkie więc zarzuty skierowane przeciw jego osobie, zarząd stanowczo musi odeprzeć i wyraża mu swe pełne zaufanie.

Towarzystwu nie przychodzi obecnie jak dawniej z pomocą ani rząd, ani gmina miasta. Ustały także napływy funduszów zza kordonu, przeznaczone na reprodukcje obrazów historycznych. Gmina pobierała od Towarzystwa podatek od biletów wstępu w wysokości 40% na równi z kinami, a dopiero w ostatnich latach, dzięki usilnym staraniom zarządu, podatek ten zredukowała do 10%. Mimo to Towarzystwo zdołało się utrzymać w tak trudnych warunkach i oddawało do dyspozycji swe sale wszystkim artystom, którzy do ostatniej chwili licznie z tych sal korzystali, dopóki terorem nie zostali zmuszeni do przystąpienia do bojkotu wbrew swej oczywistej korzyści.

Potępiając strajki i bojkoty między ludźmi kulturalnymi, jako środki destrukcyjne, zarząd Towarzystwa oświadcza, że przed terorem organizatorów się nie ugnie i dopóki bojkot cofnięty nie będzie, tak długo w żadne pertraktacje wdawać się nie może. Z tych też powodów zarząd w konferencji zainicjowanej przez pana prezydenta Rollego — niestety — udziału wziąć nie mógł.

Erazm Barącz, Karol Hukan, dr. Feliks Kopera, dr. Adam Kramarzyński, dr. Edward Kubalski, Leonard Lepszy, dr. Józef Muczkowski, dr. Juljan Nowak, Franciszek Turek, Wiesław Zarzycki, Włodzimierz Żuławski«.

W odpowiedzi na to ogłosił Komitet wykonawczy artystów krakowskich następujący komunikat:

»Artyści przeciw krakowskiemu T-wu Sztuk Pięknych. Dyrekcja Krak. Tow. Sztuk Pięknych uważała za stosowne ogłosić w dziennikach pismo, w którem stara się zbić zarzuty, podniesione przeciw niej przez artystów. W odpowiedzi musimy przedewszystkiem stwierdzić, że oświadczenie Dyrekcji, jakoteż osobno publikowane oświadczenie prezesa T-wa, p. Dra F. Kopery, że jakoby bojkot został zastosowany bez jakiejkolwiek próby porozumienia się z Dy-

rekcją, nie jest zgodne z prawdą. Pierwsze bowiem pismo w tej sprawie reorganizacji czy regeneracji Zarządu T-wa, podpisane przez szereg poważnych artystów, zostało wysłane do Dyrekcji T-wa dnia 8 lipca 1924 r. i odbiór pisma tego potwierdził Sekretarz T-wa. Niestety, do dzisiejszego dnia na to pismo Dyrekcja nie odpowiedziała. Co do obecnego bojkotu, to oświadczamy, że zaraz na drugi dzień (15 stycznia) po uchwale Zgromadzenia artystów (które się odbyło wieczorem 14 stycznia), a przed jej wykonaniem, udaliśmy się do prezesa T-wa p. Dra F. Kopery, zawiadomiliśmy go o uchwale jednogłośnej naszych Kolegów, przedłożyliśmy mu nasze postulaty, wynikające z przesłanek wyłącznie artystycznych i oświadczyliśmy, że mając nieograniczone pełnomocnictwo naszych Kolegów, w razie otrzymania zasadniczo — przychylnej odpowiedzi p. prezesa, możemy bojkotu w życie nie wprowadzać. Pan prezes Dr. F. Kopera oświadczył nam, że w tej sprawie musi porozumieć się z prawnikami w Dyrekcji zasiadającymi; odpowiedź tę uważaliśmy za wymijającą a nawet negatywną, bo przecież w sprawach artystycznych narada prawników, choćby najbardziej biegłych w swoim zawodzie, nie jest konieczną — i bojkot przeprowadziliśmy.

To wyjaśnienie wykazuje chyba dosadnie, jak pustym frazesem jest oświadczenie (jakby z tronu) Dyrekcji T-wa, że T-wo byłoby niewątpliwie »wzięło pod życzliwą uwagę« żądania artystów, dodaje jednak skwapliwie: »gdyby miało przekonanie, że będą one z korzyścią dla Sztuki i dla celów T-wa«, n. b. żądania te artystów są podpisane przez artystów takich, jak L. Wyczółkowski, K. Pochwalski, K. Laszczka, J. Mehoffer, T. Axentowicz, P. Stachiewicz, W. Wodzinowski i t. d.

Ale mniejsza o to!

Komitet wykonawczy stwierdza, że ciężkie warunki powojenne, położenie finansowe państwa i wszystko to, co Dyrekcja mówi o trudnościach, stojących na przeszkodzie, są mu dobrze znane, uważa jednak, że właśnie w tych warunkach należało rozwinąć energiczną czynność i że czas skończyć z kwietyzmem wojennym. W tym samym bowiem czasie słyszymy, że są miasta w Polsce, w których otwiera się wystawy dzieł sprowadzanych, nie wyłącznie artystów miejscowych, na salach widzi się wtedy przedstawicieli władz rządowych, miejskich i wojskowych i tłumy publiczności, święcącej święto sztuki! Ruch sprzedażny okazuje się też nadspodziewanie silny. To jednak miało miejsce tam, gdzie operacja bolesna, ale potrzebna, na T-wie została dokonaną, operacja, której potrzebę artyści w Krakowie właśnie tak żywo odczuwają. Inaczej u nas. Wystawy jubileuszowe, o których, jako udanych, wspomina pismo Dyrekcji, nie wymagały wysiłku, bo woźni poprzenosili po prostu z prywatnych mieszkań krakowskich do T-wa obrazy, zawiesili je licho na brudnych ścianach, a niekosztowny i nie wielki wysiłek wypowiedzenia inauguracyjnego przemówienia przez prezesa czy kogoś zaproszonego ściągał może kilkadziesiąt osób więcej. Nawet zawiadomienia w dziennikach o otwarciu tych wystaw nie zawsze się pojawiały, nie mówiąc już o afiszach artystycznych. Jeżeli było pusto potem na salach, to łatało się wstępy frekwencją szkół, prowadzonych przez nauczycieli; może to zabawiało młodzież w godziwy sposób, ale rezultatów nadzwyczajnych nie wydawało, jeżeli chodzi o cele T-wa, o jakich mówi statut.

T-wo Sztuk Pięknych wydaje obecnie od kilku lat, jako premję T-wa dla swoich członków bezwartościową — ze stanowiska propagandy sztuki — pod względem treści broszurkę, gdzie umieszczone są rozmaite wiersze i sprawozdania z ruchu literackiego. A przecież takie wydawnictwa T-wa usprawiedliwione mogłyby być tylko — o ile zajmowałyby się wyłącznie sztuką plastyczną, bo literatura należy do pism literackich.

WŁADYSŁAW JAROCKI NA ŻAGLOWEJ ŁODZI (ol.)
(Salon 1926 w Warszawskiej Zachęcie Sztuk Pięknych)

Twierdzimy tutaj wbrew temu, co mówi Dyrekcja, że wydawanie premij artystycznych (reprodukcyj) jest pożądane i możliwe. Jeżeli wykonamy je w kraju, to tem samem dopomożemy Zakładom graficznym do wydoskonalenia się (i tak pracują one dobrze). Jeżeli wykonamy premje zagranicą, to dając członkom T-wa pierwszorzędne reprodukcje, podnosimy kulturę kraju. Ale Dyrekcja twierdzi, że »twórczość dzisiejsza nie daje pod względem tematycznym obrazów« interesujących, jak dawniej Matejki, J. Kossaka. Otóż niech Dyrekcja nie zapomina, że Krakowskie T-wo nie jest jedyne w Europie, i że nie może ono wyjątkowo nie iść po linji, po której szła i idzie europejska twórczość ostatnich czasów.

Gdybyśmy u nas akceptować mieli dla naszych wydawnictw artystycznych tylko »tematyczność« i to patrjotyczną, bo to właśnie z pisma Dyrekcji wynika, trzebaby zamknąć oczy na arcydzieła współczesnej sztuki europejskiej i naszej. Wedle zasady, głoszonej przez Dyrekcję, większość ogromna produkcji artystycznej w Europie nie dostąpiłaby wcale zaszczytu rozpowszechnienia się wśród szerokich sfer publiczności, która przecież chce być kulturalną. Poprostu nie chce się wierzyć, że w 40 lat po książce Witkiewicza może jeszcze Dyrekcja oceniać obrazy pod kątem widzenia »tematyczności«. Już ta jedna opinja, wypowiedziana przez Dyrekcję T-wa dowodzi, że nie orjentuje się ona zupełnie w sztuce współczesnej, że zatem bezpodstawnie chce uzurpować sobie prawo wpływania na losy polskiej sztuki.

Po za reprodukcjami z obrazów jest jeszcze grafika, która u nas pięknie się rozwija i która jako premje T-wa może doskonale — w myśl statutu — szerzyć kulturę artystyczną i kontynuować w odmienny sposób, piękne tradycje Redlicha, Holewińskiego i Łopieńskiego, którzy swego czasu sztychowali premje.

Finansowe usługi, jakie Dyrektor Towarzystwa oddał, wydają nam się wątpliwe, bowiem celem Towarzystwa nie jest wegetowanie bez długów — bo nie sztuka nie mieć wydatków, jak się mało albo nic nie robi. Jestto najprostsza droga marazmu. Dziwnem też wydaje się takie publiczne oświadczenie, ogłoszone przez całą dyrekcję, stwierdzające pełne jej zaufanie dla Dyrektora, pod którego rządami Towarzystwo tak upadło. Chcielibyśmy wiedzieć, czy członkowie Dyrekcji naprawdę widzą jaśniejszą drogę przed sobą i czy mogą wziąć to votum ufności na swoje obywatelskie sumienie. Wszakże tu chodzi o Towarzystwo.

Wreszcie teror bojkotowy, o którym mówi Dyrekcja. Na szczęście nie podchwyci tego wyrażenia żaden z korespondentów obcych dzienników. *Risum teneatis.* Nie podobna nie zaniepokoić się: czy może są gdzie ofiary? Przeoczyć tego nie wolno...

Streszczając się, komitet wypowiada przekonanie, że nadeszła najwyższa pora ratowania (a nie zniszczenia) placówki tak ważnej jak Towarzystwo Sztuk Pięknych — ale ratowania przez wprowadzenie go na normalne tory funkcjonowania na podstawie statutu odpowiednio obmyślanego, dostępnego i znanego wszystkim — a nie ukrytego zazdrośnie w szufladach kancelarji. W przeciwstawieniu do pisma Dyrekcji, która jest zdania, że zmiany osobowe w Zarządzie nie wpłyną na podniesienie się poziomu wystaw, twierdzimy, że właśnie potrzeba nowych ludzi, którzy prowadzić będą Towarzystwo w jego zadaniu budzenia i szerzenia zamiłowania sztuki — a to przez urządzanie d o b r y c h wystaw, dających obraz działalności artystów całej Polski, a nie tylko miejscowych (bo te tańsze i łatwiejsze). Do tego potrzebna jest pomysłowość i pracowitość funkcjonarjuszy płatnych a także i członków Dyrekcji. Wtedy Towarzystwo nie będzie potrzebowało spędzać winy na artystów twierdząc, że dzieła, które wystawiają, są liche, a kiedy są liche, to »najwspanialej urządzona wystawa i najlepsze ramy ich nie podniosą«; nie będzie też potrzeba powoływać się na duże zasługi Towarzystwa i jego Zarządu z przed lat 50. Skończyło się wysyłanie premji za kordon a może i na Syberję (o czem zabawnie Dyrekcja nam mówi), nie pozostaje nic innego jak dbać o tych, co sztukę robią. Jeżeli uważają, że źle na tem dbaniu wychodzą, to nie można w tych utyskujących pupilów wmawiać, że współżycie ich z opiekuńczem Towarzystwem właśnie na dobre im wychodzi. T-wo powinno być instytucją z charakterem ideowym, ale i handlowym zarazem w właściwem znaczeniu tego słowa. Trzeba dbać o k l i e n t a, b o z n i e g o s i ę ż y j e, trzeba dbać o artystę, bo z jego pracy powstają gmachy Towarzystw Szt. P.

»Ideowa« gospodarka T-wa kazała za to wcale drapieżnie ściągać z artystów sto kilkadziesiąt złotych za przechowywanie obrazu w składzie; przy dobrej gospodarce wewnętrznej, opartej na zdrowych podstawach, znajdzie się miejsce i dzisiaj, w zmienionych warunkach, na służbę ojczyźnie; nie koniecznie potrzeba przekradać się przez kordon z »tematycznemi premjami«, jak to romantycznie opowiada nam Dyrekcja w swem oświadczeniu. Towarzystwo zapowiada, że się nie ugnie i w pertraktacje nie będzie się wdawać. Czy nie dalszy ciąg złudzeń, które kazały przemawiać o »życzliwej rozwadze« i »liberaliźmie«? Towarzystwo może się nie ugiąć, tylko niech nie opowiada o swej służbie dla sztuki i jej popieraniu. Będzie myśleć o sobie — i tyle! może z wątpliwym skutkiem.

Tow. Sztuk Pięknych, które ma Dyrekcję, ale nie ma artystów ani przyjaciół sztuk Pięknych, zamknęło — obrażone w swej godności — swe podwoje.

Wobec tego artyści krakowscy przygotowali duży lokal wystawowy w domu przy ul. Sławkowskiej 12, i tam zapraszają wszystkich prawdziwych przyjaciół sztuk pięknych — a tych w Krakowie nie braknie — do obejrzenia W i e l k i e j W y s t a w y N i e z a l e ż n y c h, której uroczyste otwarcie odbędzie się w niedzielę 13 lutego, o godz. 11-tej przed południem. Będzie to początek stale zorganizowanych wystaw. Przyjaciele sztuk pięknych, którzy będą je zwiedzać, pokażą, czy Kraków rzeczywiście upadł — jako dawna siedziba sztuki. Komitet zaś dołoży starań, aby publiczność, przyszedłszy na naszą wystawę, nie czuła się w ciemnym zimnym grobie; będzie u nas jasno, ciepło i czysto.

Na tem kończymy wszelką polemikę. Szanownym zaś Redakcjom, które użyczyły nam gościnnie swych pism, serdeczną składamy podziękę.

Komitet Wykonawczy Bojkotu: W. Wodzinowski, St. Popławski, A. Procajłowicz, J. Winiarz (Związek Plastyków), J. Fedkowicz, J. Rubczak (Tow. »Jednoróg«), W. Jarocki, Ign. Pieńkowski (Tow. Art. Pol. »Sztuka«).

Komunikat artystów, pełen spokoju i powagi, jest doskonałą odpowiedzią na oświadczenie Dyrekcji T-wa, usiłujące nieprawdą i uderzeniem w płaczliwo-patrjotyczny ton propagandy »tematycznej« na... Sybirze osłabić rozumną, celową i doskonale rozwijającą się akcję artystów.

Dyrekcja T-wa Sztuk Pięknych jest wyłącznym panem u siebie, o ile nie wymagają od niej wyjaśnień t. zw. przyjaciele sztuk pięknych, t. j. członkowie czynni. Ponieważ zaś ci ostatni są w dzisiejszych ciężkich czasach zajęci swoimi kłopotami zawodowymi i nie mają czasu, by zająć się życiem T-wa, rezultat jest ten, że Dyrekcja nie ma nad sobą kontroli i może wydawać bezkrytyczne oświadczenia w tych tak ważnych dla życia Towarzystwa czasach, jak obecne.

O ile Dyrekcja T-wa jest zadowolona ze stanu, w jakim się znajduje obecnie krakowskie T-wo i aprobuje działalność sekretarza — czy Dyrektora — T-wa, p. Waśkowskiego, może sobie wyrażać uznanie. Nie zmieni to jednak faktu, że w s z y s c y k r a k o w s c y a r t y ś c i zgodnie przystąpili do akcji przeciw T-wu, a ta jednomyślność, zdaje się nam, dostatecznie paraliżuje oportunistyczne oświadczenie Dyrekcji, która nie ma najmniejszych kwalifikacyj, by »brać pod życzliwą rozwagę dążenia« artystów »o ile one będą z korzyścią dla sztuki«. Dyrekcja powinna sobie zdać sprawę, że w akcji tej biorą udział wszyscy artyści, między nimi w s z y s t k i e n a j w i ę k s z e n a z w i s k a, wobec których, bardzo zresztą czcigodni obywatele, muszą milczeć członkowie Dyrekcji, o ile jest dyskusja w sprawach sztuki.

Po za tem musimy wystąpić w obronie krakowskiej publiczności, której zarzuca Dyrekcja, że »w małej

liczbie mieszkańcy Krakowa« zapisywali się na listę członków T-wa. Bowiem publiczność krakowska specjalnie interesowała się ruchem artystycznym i miała wyjątkową w Polsce kulturę artystyczną; to też tłumnie dawniej zwiedzała wystawy, a jeśli dzisiaj omija gmach na placu Szczepańskim, to winę ponosi gospodarka obecna T-wa, której wykładnikiem jest sekretarz — czy Dyrektor — jego, p. Waśkowski.

Walka artystów z T-wem Sztuk Pięknych wywołała bardzo wielkie poruszenie. Senny pozornie Kraków zbudził się i — w przeciwieństwie do Warszawy, gdzie analogiczne wypadki rozgrywały się przed dwoma laty — okazał się pełen temperamentu. Publiczność żywo interesuje się wszystkiem, i komentuje wszelkie notatki, które się pojawiały w dziennikach, nie szczędzi wyrazów uznania dla akcji artystów.

Ruch ten odbił się i na młodzieży. Studenci Akademji Sztuk pięknych nie mogli zostać obojętnymi widzami i uchwalili następującą rezolucję:

»Uczniowie Akademji Sztuk pięknych w Krakowie, zebrani na wiecu dnia 21 stycznia b. r., solidaryzują się całkowicie z akcją artystów, mającą na celu sanację stosunków w Krakowskiem T-wie Sztuk Pięknych. Uczniowie Akademji, jako przyszli artyści, chcący ofiarnie pracować dla sztuki polskiej, uważnie obserwują akcję starszych artystów, będą ją popierać w granicach swoich możliwości, wyrażają swoją radość z pracy i wysiłków, by sztukę polską i jej organizację postawić na poziomie europejskim tak, jak to jest już uczynione na Zachodzie«.

Poczem porobiwszy najrozmaitsze dowcipne transparenty i tablice, w ogromnym pochodzie, do którego przyłączyła się sympatyzująca z młodzieżą publiczność, wśród wesołych okrzyków i dźwięków orkiestry, pochód poprzedzającej, udali się pod gmach na placu Szczepańskim, gdzie, okleiwszy go barwnemi kartkami, na których wydrukowane były najrozmaitsze hasła dostosowane do toczącej się walki, przy dźwiękach marsza żałobnego zamknęli żelazne wrota gmachu na stalowy łańcuch i kłódkę, a klucz od niej zabrali z sobą (zapewne celem zdeponowania go na wieczną rzeczy pamiątkę w Muzeum Narodowem).

Działa się ta rebelja w niedzielę 13 lutego, a była odpowiedzią na to, że Dyrekcja odważyła się otworzyć wreszcie podwoje gmachu na placu Szczepańskim, gdzie wystawiono poniszczone resztki kartonów Wyspiańskiego do polichromji kościoła św. Krzyża w Krakowie, po za tem rozmaite litografje i reprodukcje z obrazów Stanisławskiego, Chełmońskiego, Wyspiańskiego, Wojtkiewicza i t. d.

W ten sposób zasłoniła się Dyrekcja nazwiskami wielkich naszych twórców, którzy niestety nie mogą zaprotestować przeciw roli, którą im Dyrekcja T-wa narzuciła. Ale fakt ten tem dosadniej ilustruje metody, któremi walczy w obronie swej reduty zewsząd atakowana Dyrekcja (n. b. »wystawy« tej pilnują w pełnem uzbrojeniu żołnierze policji państwowej. Tak urządza wystawy Dyrekcja »T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych«). Nic to jednak jej nie pomoże! Musi być zwyciężoną, tembardziej, że do bojkotu, ogłoszonego przez krakowskich artystów, przyłączyły się następujące stowarzyszenia: Wielkopolski Związek art. plastyków w Poznaniu, Tow. art. literackie w Sosnowcu, Związek zawodowy polskich art. malarzy w Warszawie, Tow. artystyczne w Warszawie, Tow. »Rytm« w Warszawie.

Czyli cała Polska artystyczna złączyła się przeciw... Dyrekcji T-wa Sztuk Pięknych.

A tymczasem Komitet bojkotowy wynajął dom przy ul. Sławkowskiej 12 i urządził tam bardzo miły, duży, ciepły, czysty lokal wystawowy i tam, dnia 12 lutego, otworzoną została I Wystawa niezależnych, obejmująca około 300 prac nast. artystów: Axentowicz, Augustynowiczówna W., Brandhuber J., Cybulski T., Chmurski K., Chwistek L., Chlebus, Czajkowski St., Czarnowska A., Dąbrowski St., Detke W., Dunikowski X., Dzwonkowski, Fabijański St., Fałat J., Fedkowicz J., Filipkiewicz M., Filipkiewicz St., Geppert E., Gliński St., Grosse J., Grote T., Haneman M., Hiroń A., Hofman V., Hopliński J., Hryńkowski J., Jabłoński M., Jakubowski St., Janowski St., Jarocki Wł., Kamocki S., Karpiński A., Karszniewicz J., Komorowska W., Kowarski F., Kowalski J., Krcha E., Kossak W., Kostka J., Langrodowa S., Leszko L., Malczewski J., Malczewski R., Małachowski J., Markiewiczówna W., Markowicz A., Mehoffer J., Mien K., Milli Z., Misky L., Müller S., Oleś A., Olszewski B., Pautsch F., Pelczarski St., Pieńkowski J., Pinkasówna L., Pinkas J., Pochwalski K., Pochwalski St., Pochwalski K., Pochwalski J., Popławski J., Procajłowicz A., Pronaszko Z., Puchała K., Rembertowski F., Ritterówna M., Rubczak J., Rychter Janowska B., Samlicki M., Seredyński L., Skrochowska Z., Soldinger A., Stachiewicz P., Stroynowski L., Stryjeńska Z., Szczerbuła M., Szwarc St., Terlecki A., Unierzyski J., Uziembło St., Wallis C., Weissowa A., Weiss W., Winiarz J., Wodzinowski W., Wojnarski J., Wyczółkowski L., Wysocki M., Zagórowski, Żarnecki St., Żelechowski K., Żmuda A., Żurawski St.

Zdaje się nam, że nazwiska te będą dostatecznem przeciwstawieniem nazwisk członków Dyrekcji, którzy się podpisali pod zacytowanem przez nas powyżej oświadczeniem Dyrekcji.

Otwarcia wystawy dokonał wojewoda krakowski p. L. Darowski, po przemówieniu W. Wodzinowskiego imieniem artystów i H. Rostworowskiego imieniem »przyjaciół« Sztuk pięknych. Reprezentantów miasta nie było, bo zajęcia i troski o dobro miasta im niepozwoliły, ale za to zaszczycił otwarcie tej wystawy pan b. prezydent Warszawy, inż. P. Drzewiecki. W olbrzymiej ilości zgromadzona publiczność zaznaczyła, że rozumie, jak ważnem dla rozwoju Krakowa jest, by zatrzymać znaczenie jego jako centrum polskiej sztuki.

Wystawa przedstawia się imponująco, jako olbrzymia manifestacja artystów w najszlachetniejszem tego słowa znaczeniu, a zarazem udowodniła, że wszelkie opinje o niezaradności i niezdolności artystów do skoordynowanej pracy są najzwyklejszą plotką.

Artyści krakowscy muszą zwyciężyć!

= Listy Jana Matejki. W uzupełnieniu wiadomości, podanej przez *Sztuki Piękne* w zeszycie grudniowym, otrzymujemy następujące informacje: Zarząd Domu Matejki przedsiębierze ważne wydawnictwo. W zbiorach Domu znalazły się listy Matejki z lat 1863 do 1881, pisane do żony, Teodory z Giebułtowskich. Obejmują one najpiękniejszy okres życia i twórczości mistrza: od Kazania Skargi do Bitwy grunwaldzkiej. Obok strony osobistej, posiadają te dokumenty mnóstwo szczegółów o życiu wewnętrznem Matejki, o jego zapatrywaniach na sprawy publiczne i t. d. Materjał ten będzie objaśniony i poprzedzony wstępem przez pierwszorzędnego znawcę życia i dzieł mistrza, p. Macieja Szukiewicza, kustosza Domu Matejki. W ten sposób zbiór ten stanie się dokumentem kulturalno-artystycznym niezwykłej doniosłości.

Wydawnictwo ukaże się w dwóch postaciach: dla bibljofilów, w edycji zbytkownej, oraz dla najszerszych kół. Pierwsze będzie odbite na pięknym papierze i z ilustracjami; każdy egzemplarz będzie numerowany pod prasą. Wydanie to obejmie 9 do 10 arkuszy druku formatu średniej ósemki, będzie miało portret mistrza, pędzla Izydora Jabłońskiego, reprodukcję autografu i oryginalnego rysunku, którym Matejko skomentował niejako jeden z listów. Wydanie to nie ukaże się wogóle w księgarniach. Cena tego wydania, mimo wysokich kosztów i ograniczonego nakładu, wynosi tylko 20 złotych, za które przybędzie każdej bibljotece niezwykle cenna ozdoba. Członkowie Towarzystw Bibljofilskich,

zrzeszonych w Radzie Bibljofilskiej, płacą tylko 15 złotych.

LUBLIN

= Lubelski oddział Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, mieszczący się w gmachu Muzeum, wystawił kolekcję prac graficznych F. Jabłczyńskiego.

LWÓW

= W dniu 30 stycznia otwarto w salach Tow. Przyjaciół Sztuk P. (w Muzeum Przemysłowem) wystawę grafiki jugosłowiańskiej.

Wystawa ta zainicjowana została przez Ligę Polsko-jugosłowiańską, zaś lwowskie Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych podjęło ochotnie tę myśl. Ze strony Jugosłowian zajął się tą sprawą Komitet w Zagrzebiu ze znakomitym artystą malarzem prof. Krizmanem na czele.

Oba wspomniane towarzystwa sprowadziły znacznym nakładem eksponaty z Zagrzebia i z Zurychu, gdzie ostatnio gościła wystawa grafiki Jugosłowiańskiej, urządziły tę wystawę we Lwowie, a następnie zorganizują ją jako wystawę okrężną w innych miastach Polski.

Do wystawy grafiki dołączono okazy drobnej plastyki jugosłowiańskiej (bronzy, porcelana), oraz akwarele Vanki.

Pośród graficznych prac wybijają się na pierwsze miejsce szkice litograficzne światowej sławy rzeźbiarza Mestrovica tudzież prace prof. Krizmana, Trepszego, Kirina i w. i.

Do dekoracji wystawy użyczył kilimów ze swojej pracowni Instytut technologiczny we Lwowie.

*Słowo Polskie* w Nr. 28 i 29 przedrukowało ważniejsze ustępy z przedmowy do katalogu tej wystawy, pióra znanego krytyka, Artura Schroedera.

ŁÓDŹ

= Wystawę zbiorową dzieł ś. p. W. Ślewińskiego, K. Mackiewicza, poznańskiego *Świtu* i K. Grusa uzupełniono kolekcją prac Mane Katza z Paryża.

= Oryginalna manifestacja przeciw nowym kierunkom w sztuce. P. Andrzejewski wywołał w niedzielę, dnia 23 stycznia b. r., w lokalu Galerji ogromną awanturę, wspólnie... z swymi uczniami.

W liście »Zarządu Samopomocy Uczniów Szkoły Malarstwa i Rysunku S. Andrzejewskiego w Łodzi«, wydrukowanym w Nr. 29 *Ilustrowanej Republiki*, uczniowie tak, ze swego stanowiska, opowiadają genezę zajścia:

»W niedzielę dn, 23 b. m. w Miejskiej Galerji Sztuki znalazła się zbiorowa wycieczka Szkoły Rysunku i Malarstwa artysty malarza p. Szczepana Andrzejewskiego, oraz zaproszonych gości w liczbie około 60 osób.

Gdy zwiedzający zatrzymali się przed obrazem K. Mackiewicza, zatytułowanym w katalogu »K. 17«, składającym się z deski, skrawka gazety i odcinków karbowanego papieru, nikt z zebranych, nawet artysta malarz p. Andrzejewski, nie wiedział, co oznacza ten eksponat, urągający wszelkim wymogom estetycznym i zdrowemu rozsądkowi, wobec czego na wniosek kilku zebranych postanowiono poprosić p. Dienstla-Dąbrowę, jako jedynego rzecznika przy wyborze tych »dzieł sztuki«, o wyjaśnienie dlaczego w Galerji Sztuki mającej za zadanie kształcić artystycznie społeczeństwo, a przedewszystkiem uczącą się młodzież, umieszcza eksponaty, które wypaczają pojęcia o sztuce.

P. Dienstl-Dąbrowa, nie znalazł w tej kwestji innej odpowiedzi, jak tylko to, że dzieła te stworzył artysta z talentem, i posiadający legitymację duchową, aczkolwiek on sam tych dzieł nie rozumie i nie przyznaje im żadnej wartości, wobec czego zebrani, uważając, że człowiek, który nie rozumie, jakie dzieła należy wywieszać w Galerji Sztuki, nie odpowiada stanowisku nauczyciela i kierownika artystycznego, dali do zrozumienia p. dyrektorowi, że jeżeli w »legitymację duchową« p. art. Mackiewicza nie wątpią, to w jego — nie wierzą«.

Natomiast p. M. Dienstl-Dąbrowa, dyrektor Miejskiej Galerji Sztuki (którego uczniowie p. A. w oryginalny, powyżej opisany sposób, wzięli »na egzamin«), pisze w swym liście, ustalając fakty:

»Wobec twierdzenia p. Andrzejewskiego niezgodnego z prawdą, w liście z dnia 29 b. m., umieszczonym w *Kurjerze Łódzkim*, *Neue Lodzer Zeitung* i *Rozwoju* o przebiegu awantury, zmuszony jestem podać do wiadomości, iż sprawę o naruszenie spokoju publicznego w Miejskiej Galerji Sztuki przez właściciela szkoły rysunku p. Andrzejewskiego, oddałem do sądu.

Świadkowie zaprzysięgli stwierdzą, iż

1) p. Andrzejewski, którego szkole udzielałem zawsze bezpłatnego wejścia w pierwszych trzech dniach otwarcia każdej wystawy, w tym miesiącu nie skorzystał z tego przywileju, lecz opłaciwszy wejście po 30 gr., przybył w niedzielę dn. 23 bm. w towarzystwie przeważnie małoletnich swych uczniów, z których jeden woźnemu z M. G. Sztuki zapowiedział »że zrobią burdę dyrektorowi«.

2) Gdy próbowałem wyjaśnić charakter kwestjonowanych prac, wtedy p. Andrzejewski żądał usunięcia tych obrazów (K. 17, B. 4 i B. 10) i wobec rozgorączkowanej młodzieży krzyczał, iż: »za granicą takie rzeczy niszczą, a lokal wystawowy demolują«.

3) Uczestnicy zajścia rozpoczęli drapać pracę (K. 17) art. mal. Mackiewicza a potem wygrażać pięściami, wykrzykując obelżywe słowa.

4) P. Andrzejewski, założywszy czapkę na głowę, wezwał swych uczniów do opuszczenia »tej budy«, poczem część młodzieży, założywszy czapki na głowę, wśród okrzyków wyszła, część roztropniejsza słuchała mych wyjaśnień.

5) Wprost z wystawy p. Andrzejewski ze swymi uczniami udał się do restauracji »Tivoli«, gdzie przy alkoholu chwalił się zrobieniem awantury w Miejskiej Galerji Sztuki«.

NOWY SĄCZ

= Zamek królewski zostanie odbudowany według planów, jakie obecnie opracowuje prof. dr. Adolf Szyszko-Bohusz.

= Ochrona zabytków na Podhalu. Dzięki staraniom obywateli Nowego Sącza przystąpiono do restaurowania jednej z drogocennych pamiątek historycznych na Podhalu, a mianowicie starego zamku warownego nad Dunajcem, z czasów Kazimierza Wielkiego.

PIOTRKÓW

= Zamek królewski w Piotrkowie należy do najstarszych zabytków budownictwa na ziemiach b. Królestwa. M. R. Witanowski, opisując budowlę tę w najświeższym zeszycie *Ziemi*, dochodzi do wniosku, że rodzaj i skład murów zamku piotrkowskiego wskazują na jego powstanie w w. XIII-tym. Dowodzi tego jeszcze pewniej, zdaniem autora, plan zamku w przekroju poziomym, stanowiący pierwowzór architektury kamiennej. Budowle tego rodzaju nazywano u nas pospolicie »czworakiem«. Stanowiły one tło dla rozwoju architektury świeckiej w całej Polsce. Interesujące są dzieje tego cennego zabytku naszej architektury. Zamek piotrkowski uległ pożodze w r. 1516. Jasnem jednak jest, że potężne mury zamku nie mogły zniszczeć zupełnie. Z polecenia Zygmunta Starego odbudował zamek Lucca Borecci, Włoch, który zajęty był odnawianiem Wawelu. Artysta ten ozdobił mury zamku w stylu renesansowym. Niektóre ozdoby z tego czasu zachowały się do dziś. Widzimy, jak pierwotny, gotycki charakter budynku łączy się ze sztuką włoskiego odrodzenia. W odnowionej szacie przetrwał zamek do połowy XVII-go stulecia. Wówczas zawieru-

cha wojen szwedzkich częściowo zniszczyła zamek. Dla celów strategicznych zniesiono mianowicie górne piętro zamku, Po pożarze w r. 1865 przy porządkowaniu rumowisk, zburzono jeszcze jedno piętro, wobec czego zamek zupełnie stracił pierwotny wyniosły swój charakter i stał się zwykłą budowlą miejską. Zaopiekowało się rzadkim tym zabytkiem historycznym Tow. Krajoznawcze, które umieściło w gmachu swoją siedzibę i przystąpiło do systematycznej jego konserwacji. W górnych komnatach umieściło Tow. swoje zbiory muzealne.

PŁOCK

= W księgarni Braci Detrychów i w księgarni Ziemi Mazowieckiej p. L. Rosińskiego, wystawiono część prac p. Leokadji Ostrowskiej.

POZNAŃ

= W Sali Błękitnej Hotelu Apollo otwarto wystawę zbiorową p. t. »Egipt« Aleksandra Laszenki. Wstęp do ilustrowanego katalogu wyszedł z pod pióra p. Hilarego Majkowskiego, który cytuje skwapliwie sąd ś. p. Władysława Wankiego i dodaje, że »sąd znakomitego krytyka, jakim jest bezsprzecznie Władysław Wankie, nie potrzebuje bliższych komentarzy«. Pewnie, że nie...

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P., prócz wystawy pośmiertnej prac ś. p. Franciszka Zygarta, otwarto wystawę zbiorową obrazów Tadeusza Pruszkowskiego, prof. Szkoły Sztuk P. w Warszawie. Nadto wystawiono szereg pejzaży południowych, pędzla Krzyżańskiego.

= W Salonie Sztuki, przejętym z rąk Stowarzyszenia Artystów przez Wielkopolski Związek Artystów Plastyków (pl. Wolności 14 a) otwarto 16 stycznia wystawę 24 obrazów prof. Kazimierza Stabrowskiego z Warszawy, nieznanego przedtem w Wielkopolsce. Dzienniki poprzedziły wernisaż dłuższymi artykułami o czterdziestoletniej działalności Stabrowskiego i o tem, jak prawie cały jego dorobek artystyczny przepadł wśród zawieruchy wojny i rewolucji. Wiele szczegółów zupełnie nowych i nigdzie przedtem nieogłoszonych zawiera obszerna sylwetka malarza skreślona przez p. Kazimierza Kalinowskiego, jako wstęp do katalogu wystawowego. Również objaśnienia do mistycznej kompozycji *Skarga duszy* (jedynego obrazu ocalałego z pogromu i grabieży i reewakuowanego z Moskwy) podały dzienniki z okazji wystawy, na której, prócz tego płótna i kilku portretów przedwojennych, znalazł się przeważnie plon niedawnej podróży włoskiej artysty.

= Sprawę centralizacji naszych organizacyj artystycznych porusza *K. M.* w Nr. 26 *Kurjera Poznańskiego* i pisze:

Istniały dotychczas w Poznaniu rozmaite grupy artystów-plastyków, jak »Świt«, »Plastyka«, »Stowarzyszenie Artystów«, »Ogniwo«. Należały one do Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków, raczej formalnie. Związek ten bowiem popadł był ostatniemi czasy w senność. Obecnie, dzięki zabiegom grupy »Ogniwa« udało się przeprowadzić fuzję wszystkich tych grup, które zostały objęte przez »Wielkopolski Związek Artystów Plastyków«. Przejął też związek na własność salon dawnego Stowarzyszenia Artystów. Pierwszem następstwem tej konsolidacji była wystawa okrężna w salonie Przyjaciół Sztuk Pięknych, o której była mowa na tem miejscu z uwagą, że już sama liczba wystawców (38) była imponującym wysiłkiem.

Zreorganizowany w ten sposób Związek ma cele ogólniejsze, zamierza on złączyć się z innymi podobnymi związkami w kraju i zagranicą, aby stworzyć jedną centralną reprezentację polskiej plastyki, mającą siedzibę w stolicy, rozporządzającą taką siłą moralnego wpływu, która pozwoli na stawianie i przeprowadzanie ważnych spraw artystycznych w stosunku do władz komunalnych, rządowych i t. d., oraz na szerzenie zrozumienia sztuki i kultury. Nie zostanie na uboczu kampanja naprawy bytu dla stanu artystycznego, który w Polsce dotychczas nie jest bynajmniej niczyim Benjaminkiem. Ma też związek starać się o to, aby kultura plastyki nie ograniczała się do paru głównych miast, ale by rozwijała się i na prowincji.

Planuje między innemi Związek konkursy, które ożywią emulację, a tem samem podniosą ogólny poziom plastyki. Nawet zwrócił się już w tej sprawie do władz komunalnych i państwowych, aby uzyskać stałe subwencje na konkursowe nagrody. Należy mieć nadzieję, że zabiegi te nie pozostaną bez skutku. Również należy oczekiwać, że zrzeszenia plastyków w kraju i zagranicą poszukają jak najrychlej styczności z sekretarjatem Związku wielkopolskiego (pl. Wolności 14 a), aby porozumieć się we wspomnianej wyżej kwestji organizacyjnej.

Na marginesie tych poważnych poczynań możnaby jeszcze zapisać pytanie następujące: Czy nie dałoby się stworzyć przy Związku czegoś w rodzaju klubu artystycznego, gdzie w stosownie urządzonym lokalu mogliby stykać się artyści ze sobą i z przedstawicielami zawodów pokrewnych? Klub taki ożywiłby wielce nasze życie artystyczne i nietylko plastykom, ale wszystkim, którzy mają z jakąkolwiek sztuką do czynienia, niejednoby ułatwił.

STANISŁAWÓW

= Wystawa sztuki. Lwowskie Tow. Sztuk Pięknych przy pomocy komitetu w Stanisławowie zorganizowało wystawę obrazów i rzeźb w salach Kasy Oszczędności. Wystawa wzbudziła wśród miejscowych sfer kulturalnych duże zainteresowanie. Prace nadesłali wybitni artyści lwowscy: Batowski, Trusz, Olpiński, Markowski, Erb, Nowakowski, Gajewski, Lanżanka, Albinowska i inni. Ponadto Stefan Filipkiewicz z Krakowa przedstawił kilkadziesiąt swoich najlepszych obrazów, prace jego pomieścił Komitet w osobnej większej sali.

TORUŃ

= Wystawa obrazów i akwafort p. A. Markowskiego otwarta 14/XI 1926 trwała do 10/XII i cieszyła się słusznem powodzeniem. Mająca wielkie powodzenie wystawa pośmiertna obrazów ś. p. Marjana Puffkego uzyskała dalszą serję dzieł tego artysty. Wobec tej okoliczności czas trwania wystawy został przedłużony. W b. m. w Dworze Artusa zamierzona jest wystawa grafiki polskiej, do której urządzenia już przystąpiono.

WARSZAWA

= Katalog wystawy prac St. Witkiewicza. Pomimo wielokrotnych nawoływań i narzekań w prasie na niedość staranny sposób opracowywania w »Przewodnikach« Tow. Zachęty Sztuk P. katalogu, zwłaszcza wystaw retrospektywnych, zarząd tej instytucji nie objawia żadnej ochoty do poprawy. Tyle razy już w *Sztukach Pięknych* domagaliśmy się, ażeby katalogi Zachęty zawierały ściśle podane oznaczenia co do techniki, materjału wystawionych dzieł sztuki a na wystawach o charakterze retrospektywnym także daty obrazów i rysunków (wystarczy je poprostu odczytać z oryginału!) — a jednak znów musimy z wielkiem ubolewaniem skontatować, że katalog dzieł Stanisława Witkiewicza nie podaje ani jednej daty, choć wszystkie ważniejsze prace tego artysty są wyraźnie datowane.

Czyż rzeczywiście nie można będzie nigdy doprosić się, ażeby katalogi wystaw retrospektywnych zawierały wszystkie konieczne dane, bez których nie mają one żadnej zresztą trwalszej wartości.

Każdy i bez katalogu domyśli się, że np. *Pastuszka owiec* przedstawia pastuszkę owiec, a nie co innego, oraz, że obraz z ogromnym obłokiem na niebie ma za tytuł *Obłok*. Rzeczą jednak bez porównania ważniejszą jest zanotować, że *Pastuszka owiec* nosi datę: 1875, a *Obłok:* 1899, bo dopiero na podstawie znajomości tych dat można identyfikować obrazy artysty, badać jego rozwój artystyczny w sposób naukowy, wyciągać odpowiednio umotywowane wnioski i t. d.

Aż przykro, doprawdy, że tak elementarne rzeczy trzeba tylekrotnie tłumaczyć i dowodzić ich racji. Czyż nikt z Zachęty nigdy nie widział porządnie opracowanego katalogu wystawy retrospektywnej? Taki katalog musi podawać: tytuł, technikę i materjał, datę i wymiary w cm.; inaczej niema żadnej wartości dla przyszłych badaczy i wielki trud każdej, choćby niezbyt szczęśliwie zorganizowanej wystawy retrospektywnej, idzie zupełnie na marne!

»To też, aczkolwiek wystawa pośmiertna jest zgodnie z tradycją »Zachęty« bezładną, chaotyczną kompilacją obrazów, katalog zaś znajduje się poniżej poziomu nieudolnego elaboratu uczniowskiego — przyczyni się jednak ona do popularyzacji a zarazem pogłębienia interesującej, nawet w dzisiejszych warunkach, spuścizny malarskiej znakomitego krytyka, pisarza i społecznika« — pisze L. Strakun w Nr. 20 *Dziennika Warszawskiego*.

Po cóż narażać się na tak soczyste, ale istotnie słuszne słowa krytyki, skoro podejmuje się już trud tak wielki, jak urządzenie wystawy St. Witkiewicza?

Tekst, 14-stronnicowy, pióra St. Popowskiego—proszę wierzyć! — katalogu dobrze opracowanego zastąpić zgoła nie może.

= Sztuka, kultura i opieka rządu. Kazimierz Stabrowski, b. dyrektor Szkoły Sztuk P., zamieścił w Nr. 26 *Rzeczypospolitej* odezwę p. t.: »Kultura a Sztuka«, w której pisze:

Kulturą danego narodu zwiemy ten dobytek twórczy, który zrealizowany w codziennych przejawach życiowych, prowadzi dany naród w jego rozwoju duchowym.

Od wieków, jednym z najbardziej potężnych czynników prowadzących ludzkość ku mistycznym wyżynom duchowych przeznaczeń, było pragnienie poznania Boga, objawiające się w powstaniu religji. Drugim — było wyczucie harmonji i piękna, przejawiające się w sztuce, będące jakby czarownym »uśmiechem bóstwa«.

Najwyższym przejawem »kultury duchowej« — jest »twórczość«, a siła twórcza najpotężniej przejawia się w dziełach sztuki. W okresach niedoli narodu polskiego, gdy drapieżni politycy chcieli nawet imię Polski wykreślić z kart historji, honor jej kultury i godność jej istnienia ratowała sztuka!

Gdy w galerji Watykańskiej, pomimo zaciekłego oporu Niemców, zawisnął obraz Matejki »Jan Sobieski pod Wiedniem«, tłumy cudzoziemców zwiedzających galerję, oniemiałe ze zdziwienia przed niezrównanem arcydziełem polskiego mistrza, powtarzały w duchu: »Tak, Polska jeszcze nie umarła i nie zginęła — gdyż żyje Polski genjusz sztuki!«

Dzisiaj, w państwie zmartwychwstałem, piecza o »sztuce« i »artystach« nie powinna pozostać na »szarym końcu«. Gdy toczą się rozprawy o budżecie — pozycja odpowiedniego poparcia artystów, nie powinna być skreślona do minimum. Zrzeszenie Polskich Artystów Plastyków w swoim memorjale do Pana Prezydenta Najjaśniejszej Rzeczypospolitej Polskiej, między innemi zwraca się z prośbą, aby w budżecie Departamentu Sztuki i Kultury obok znacznych sum przeznaczonych na utrzymanie szkolnictwa artystycznego, hojnie dostarczającego nowych »proletarjuszów« artystycznych, były przeznaczone sumy na poparcie artystów przez coroczne zakupy obrazów i dzieł sztuki dla galerji i zbiorów.

Dowiadujemy się, że w budżecie Departamentu »Sztuki i kultury« rocznie na zakupy dzieł plastycznych istnieje pozycja stu tysięcy złotych. Społeczeństwo ma prawo żądać, aby Departament »Sztuki i kultury« ujawnił jakie dzieła zostały zakupione i gdzie się one znajdują?!

Artyści plastycy, mają nietylko moralne prawo, lecz i obowiązek żądać, aby przy zakupie dzieł sztuki uczestniczyli reprezentanci większych ugrupowań artystycznych z prawem głosu,

Artyści plastycy żywią nadzieję, że przedstawiciele Rządu, Sejmu i Społeczeństwa uwzględnią i poprą słuszne żądania artystów plastyków«.

Tyle prof. K. Stabrowski. W odpowiedzi niejako na tę odezwę ukazał się w pismach komunikat rządowy p. t.: »Zakupy dzieł sztuki przez państwo«, w którym czytamy:

»Państwowe zakupy dzieł sztuki w r. 1926 dokonywane były przez min. oświecenia z funduszów na cele zbiorów państwowych i funduszów subwencyjnych, jak również przez kancelarję cywilną Prezydenta Rzeczypospolitej z funduszów przeznaczonych na urządzenie wnętrz. Do dnia 31 grudnia 1926 r. w przeciągu okresu rocznego, wpłynęły do zbiorów państwowych dzieła sztuki następujących artystów:

Z działu retrospektywnego: trzy obrazy Smuglewicza i po jednym obrazie Plerscha, A. Gierymskiego, Kossaka, Chełmońskiego, Stanisławskiego, Tetmajera, dalej dwa wazony z sewrskiej porcelany z XVIII wieku i 144 ryciny.

Z dzieł artystów żyjących wpłynęły obrazy Fałata, Karpińskiego, Łuczyńskiej, Wielogłowskiego, Pruszkowskiego, Kuźmińskiego, Kotarbińskiego, Skoczylasa, Zaboklickiego, Popowskiego, Marczewskiego, Rapackiego, Trzcińskiego, Tańskiego, Hannytkiewicza, Dobrowolskiego, Witoszyńskiego, Dołżyckiego, Lama, Gepperta, Grabarza, Wydry, Bielawskiego, Z. Pronaszki — rzeźby, Szczepkowskiego, Zerycha, Rożka i Gruberskiego. W dziale grafiki zakupiono dzieła Mehoffera, Jabłczyńskiego, Bohańskiego, Mądrali, Łopińskiego, Siedleckiego, Wojnarskiego i Bartłomiejczyka.

Z działu przemysłu artystycznego zakupiono cztery kilimy i dwa wazony majolikowe.

Koszt ogólny zakupów wyniósł 50 tys. złotych.

Informacja jakoby suma przewidziana w budżecie państwowym na zakup dzieł sztuki, wynosiła 100.000 zł. — nie odpowiada prawdzie.

Zakupy odbywają się na wniosek komisji, powołanej prez p. ministra oświecenia. Dla skontrolowania poziomu dotychczasowych zakupów, dokonanych od szeregu lat, min. oświecenia zarządziło urządzenie publicznej wystawy zbiorów państwowych. Wystawa ta odbyła się na Zamku z początku r. z. i trwała kilka miesięcy. Między eksponatami można było oglądać takie dzieła, nabyte przez państwo, jak »Rejtan« Matejki, »Wojna« Grottgera, dzieła Norblina, Michałowskiego, Orłowskiego, Chełmońskiego, Wyczółkowskiego, podobnie jak prace najmłodszej generacji«.

= Konkurs na nowy gmach Ministerjum Wyznań R. i O. P. Z Warszawy piszą nam: Okręgowa Dyrekcja Robót publicznych m. st. Warszawy ogłosiła konkurs dla architektów-Polaków na opracowanie szkicowego projektu tego gmachu, który ma stanąć w Warszawie przy Alei Szucha na części terenu b. koszar pułku litewsk. Przewidziane są trzy nagrody na prace najlepsze w wysokości 8.000, 5.900 i 3.000 zł., oraz możliwość zakupu projektów nienagrodzonych po 1.000 zł. Sądowi konkursowemu przewodniczyć będzie p. wicepremjer Bartel. Termin składania prac konkursowych ustalony został na dzień 15 lutego b. r. Szczegółowe warunki konkursu i pro-

gram otrzymać można w Okręgowej Dyrekcji Robót Publicznych m. st. Warszawy oraz w prowincjonalnych kołach architektów.

= Pomnik Kościuszki w Warszawie. Ogłoszony przez Komitet Budowy Pomnika Kościuszki konkurs, wywołał wielkie zainteresowanie wśród artystów rzeźbiarzy. Zgłoszono na konkurs dwadzieścia pięć modeli, które już nadeszły do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i będą wkrótce wystawione na widok publiczny w jednej z sal Towarzystwa. Wynik konkursu ogłoszony będzie z początkiem lutego b. r.

= W Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego otwarto wystawę zbiorową prac Jana Hryńkowskiego, obejmują około 50 prac olejnych, akwarel i utworów graficznych. Wystawa dała poznać naszej stolicy artystę o dużej kulturze, zanadto może ulegającego dotąd wpływom francuskim, dającego jednak poważnym poziomem swoich prac uzasadnioną nadzieję, że w dalszym swoim rozwoju potrafi wnieść do naszej sztuki wiele cennych zdobyczy. Na osobne uznanie zasługuje starannie wydany, ilustrowany katalog, z minjaturową akwafortą, zbytecznie jednak ozdobiony fotograficzną (bardzo amatorską) podobizną artysty.

= W Związku Zawodowym Polskich Artystów Malarzy otwarto w połowie stycznia wystawę zbiorową prac art. malarza Adama Rychtarskiego. Skutkiem zbyt licznie nagromadzonych szkiców i obrazów, poziom tej wystawy jest niedość równomierny.

= Szerzenie Sztuki Polskiej zagranicą. Dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, p. dr. Mieczysław Treter w rozmowie z przedstawicielami PAT-a udzielił następujących informacyj w sprawie programu prac Towarzystwa na najbliższy okres:

Prace Towarzystwa obejmują wszystkie dziedziny sztuki, a więc literaturę, sztuki plastyczne (malarstwo, rzeźba, grafika, architektura, sztuki stosowane), muzykę, teatr i kino. We wszystkich tych działach, a jest to stałem zadaniem Towarzystwa, gromadzone są materjały propagandowe dla ośrodków zagranicznych oraz tworzy się archiwa fotograficzne.

W dziedzinie literacko-kulturalnej przygotowywane jest wydanie w językach obcych dzieła o Polsce współczesnej, mogącego zapoznać zagranicę z całokształtem kultury i sztuki polskiej. Zamierzone jest następnie wydanie w językach obcych drobnych, lecz bogato ilustrowanych monografij z dziedziny sztuki i kultury polskiej. Organizowana jest stała obsługa informacyjna zagranicy. Chodzi tu o utrzymanie bezpośredniego kontaktu z instytucjami, redakcjami pism i poszczególnymi pisarzami zagranicznymi. Towarzystwo dążyć będzie do zgrupowania w kraju literatów, którzyby pisali artykuły dla pism obcych.

W dziedzinie plastyki projektowany jest zakup publikacyj, książek i rycin dla rozsyłania i ewentualnej wymiany ze zbiorami obcymi. Przygotowuje się wydawnictwo o współczesnem malarstwie polskiem. Organizuje się szereg wystaw polskich zagranicą, m. in. w Helsingforsie, ewentualnie i innych krajach Bałtyckich. Zamierzone jest urządzenie, w porozumieniu z krakowskiem Towarzystwem »Sztuka« wystawy w Pradze, w której byłby częściowo zużyty materjał sekcji polskiej na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji. Pozatem urządza się dział polski na międzynarodowej wystawie grafiki we Florencji oraz na międzynarodowej wystawie grafiki książkowej w Lipsku. Wreszcie planowane jest urządzenie wystaw grafiki polskiej w kilku stolicach europejskich. Wszystkie te wystawy mają się odbyć na wiosnę bież. roku. Planowane jest zakupienie dzieła sztuki polskiej w celu ofiarowania go Muzeum w Louvrze, nadto zaś zbiera się kolekcję oryginalnych dzieł współczesnej grafiki polskiej dla British Museum.

Towarzystwo ma też opracowane szczegółowe programy prac w zakresie muzyki i teatru.

W związku z mającem nastąpić w Paryżu dnia 3-go maja r. b. odsłonięciem pomnika Mickiewicza, dłuta Bourdelle'a, Towarzystwo zamierza zorganizować tam szereg uroczystości. Pozatem z okazji mającego się odbyć w tym roku we Francji obchodu stulecia romantyzmu, organizuje się w Paryżu w porozumieniu z paryską filją Towarzystwa, wystawa p. n. »Emigracja Polska w Dobie Romantyzmu«. Towarzystwo ma dalej zająć się stroną artystyczną udziału Polski w Targach wiedeńskich, które sie odbędą w marcu r. b. oraz Targach Handlowych w Medjolanie w kwietniu r. b. Towarzystwo chce także wyzyskać dla celów propagandy mający się odbyć l. tem w Warszawie Międzynarodowy Kongres Medycyny Wojskowej, na który ma się zjechać około tysiąca delegatów zagranicznych.

= Szkoła sztuk zdobniczych. Doceniając znaczenie rzemiosł i przemysłu ręcznego dla rozwoju życia ekonomicznego i kulturalnego kraju, komitet rozbudowy m. Warszawy wystąpił do magistratu i rady miejskiej z propozycją wyjednania od ministerjum robót publicznych terenu, objętego ulicami: Wawelską, Krzyckiego i Mikołaja Reja, liczącego 15132 m. kw. — pod rozbudowę dwóch najżywotniejszych szkół zdobniczych stolicy, mianowicie Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej oraz Szkoły sztuk zdobniczych i malarstwa.

= Rozstrzygnięcie konkursu na rozplanowanie Placu Saskiego. W kamienicy Baryczków, siedzibie Towarzystwa opieki nad zabytkami przeszłości, odbyło się pod przewodnictwem prezesa Towarzystwa, ordynata Edwarda hr. Krasińskiego uroczyste posiedzenie wydziału konserwatorskiego, wspólne z Kołem architektów, Tow. urbanistów polskich oraz Stowarzyszeniem architektów, na którem przewodniczący wydziału, dziekan wydziału architektury politechniki warszawskiej, prof. Marjan Lalewicz, odczytał wyczerpujące sprawozdanie z prac sądu konkursowego na rozplanowanie placu Saskiego w Warszawie. Rektor Antoni Ponikowski dokonał, w imienie sądu otwarcia kopert projektów nagrodzonych.

Pierwszą nagrodę uzyskał arch. Antoni Jawornicki (współudział arch. K. Sachse, model art. rzeźb. T. Bojarskiego), nagrodę drugą otrzymał dr. Oskar Sosnowski, prof. politechniki warszawskiej, trzecią — inż. arch. Edgar Norwerth. Sąd konkursowy wyróżnił pozatem, cztery prace, proponując je komitetowi wzniesienia pomnika bojownikom o niepodległość ojczyzny do zakupu. Są to projekty pp.: arch Pawła Wędziagolskiego, Kazimierza Saskiego i Marcina Weinfelda oraz Bohdana Krzemienieckiego i Kamila Lisowskiego.

Wystawa prac konkursowych otwarta jest w salach Kamienicy Baryczków (Rynek Starego Miasta 32).

= Sprawę realizacji projektów konkursowych (zwłaszcza *ex re* konkursu na Plac Saski), porusza w *Kurjerze Warszawskim* (z dn. 23 I. b. r.) A. Wolmar, domagając się podjęcia kwestji najważniejszej — decyzji wyraźnej co do skutków rozstrzygniętego konkursu — zauważa:

»Ogłoszenie konkursu na plac Saski, a zwłaszcza jego rozstrzygnięcie — udowodniły, jak bardzo stolicy potrzebne są dobre, celowe opracowania fragmentów istniejących, zmarnowanych lub zaniedbanych. Otrzymujemy w ten sposób prace wzorowe, zawierające oryginalne pomysły, dające się wykonać i mogące wpłynąć na zasadniczą zmianę wyglądu Warszawy.

Niechybnie — konkurs na opracowanie placu Teatralnego, Dąbrowskiego, Zamkowego, Unji Lubelskiej i innych, przyniósłby plon niemniej ciekawy i interesujący. Materjał zebrałby się bogaty. Po urzeczywist-

nieniu projektów najlepszych i najodpowiedniejszych stolica stałaby się pod względem zewnętrznym ponownie miastem europejskiem.

Chodzi o wykonanie. Już dziś są sceptycy, utrzymujący, że na placu Saskim niewielkie zajdą zmiany. Może będzie zniwelowany. Może gmach sztabu jeneralnego (wraz z pomnikiem ks. Józefa) będzie oddzielony stopniami od poziomu placu. I koniec. Wówczas cała myśl, zawarta w nagrodzonych i wyróżnionych projektach, przepadłaby zupełnie. Chodzi głównie o harmonijne zamknięcie placu. Pod tym względem wszystkie projekty nagrodzone i wyróżnione zgodne są zupełnie, tworząc jakgdyby warjanty myśli przewodniej.

Nagroda druga (prof. Oskar Sosnowski) zasadniczo zbliżona jest do pierwszej. Pomniki konne bohaterów w pawilonach bocznych, nisze dla posągów ludzi »dobrze zasłużonych ojczyźnie«, stelle (hermy) z głowami zasłużonych i nieśmiertelnych, ustawione przy arkadach — stanowić mogą o pewnem bogactwie i uroku rzeźbiarskim, nie zmieniają jednak zasadniczego rozwiązania architektonicznego.

To samo w ogólnych zarysach powiedzieć można o nagrodzie trzeciej (inż. arch. Edgar Norwerth). Projekt ten wprawdzie najszczelniej zamyka plac Saski i zdobi go obficie, nie odchyla się jednak od idei, która wyraźnie przebija się i wysuwa. Podnosi więc pomnik księcia Józefa, który po zburzeniu soboru stracił moc dominującą nad soborem. Wznosi portyk nad grobem Nieznanego Żołnierza. I te partje wydziela wyraźnie, wysuwa nad poziom tarasu sztabu jeneralnego. Boczne pawilony prowadzi do samego gmachu sztabu. Arkadami o wielkich łukach tworzy ruch, puszczając wolne przejazdy. Pomiędzy gmachami hotelu Europejskiego i sądu wojskowego stawia bramę tryumfalną.

Po kolei możnaby przytoczyć wszystkie wyróżnione projekty. Wszędzie figura placu wyrównana, zamknięta perspektywicznie i bardziej zwarta. Ale plac nieco zmniejszony.

Dają się słyszeć głosy, że skutkiem konkursu plac Saski staje się za mały. Trzeba przyznać, że plac w dzisiejszym surowym stanie również jest niewielki. Niegdyś, jako dziedziniec pałacu *(cour d'honneur)* był olbrzymi. W nowoczesnem pojęciu rozwoju stolicy — plac rewji imponującemi rozmiarami nie da się pomyśleć (w ścisłem znaczniu tego słowa) w ramach placu Saskiego. Obecnie, kiedy w rewjach i przeglądach wojsk biorą udział tanki i samoloty, rozmiary placów dawnych stają się niewspółmierne«.

= Estetyka stolicy. Grupa młodych architektów, absolwentów warszawskiej politechniki, zwróciła swą uwagę na konieczność unormowania spraw, związanych z estetyką miasta i pisze:

Warszawa należy, niestety do najbardziej zeszpeconych miast zachodnio-europejskich. Tolerowanie nadal przyzwyczajeń i naleciałości z okresu niewoli, wyrażających się w zupełnym zaniku wymagań estetycznych, nie jest godne stolicy i nie powinno być nadal cierpiane. Dlatego wskazane jest wydanie przepisów, zabezpieczających zewnętrzny wygląd domów pod względem malowania fasad, tynków, sztukaterji, portali, ornamentów, wystaw sklepowych i reklam. Projekt poniżej podany, opracowany przez radę artystyczną, oparty jest na odpowiednich przepisach magistratu miasta Krakowa.

1) Fasady domów muszą być utrzymane w dobrym stanie, odpowiadającym wymaganiom estetyki oraz bezpieczeństwa publicznego.

2) Malowanie części fasady różnemi kolorami jest kategorycznie wzbronione. Częściowe odnawianie fasady jest dopuszczalne tylko pod warunkiem, że reszta fasady jest w dobrym stanie — oraz, że odnowienie będzie dostosowane do całości fasady.

3) Kamienne części fasady, jak cokóły, pilastry, kolumny, gzymsy, otoczyny drzwiowe i okienne, tablice pamiątkowe, herby, kartusze i t. p. powinny być zachowane w stanie naturalnym i odpowiednio konserwowane.

4) Używanie do malowania fasad farb pokostowo-lakierowych jest wzbronione.

5) Malowanie kolorami jaskrawymi lub zbyt ciemnymi jest niedopuszczalne.

6) Umieszczanie na częściach architektonicznych fasady szyldów, gablotek i reklam jest wzbronione.

7) Wszelkie samowolne zmiany w wyglądzie architektonicznym fasady są niedopuszczalne.

8) Jeśli dachy są widoczne i stanowią całość architektoniczną z fasadą, inspekcja budowlana może żądać w razie odnanawiania domu pokrycia dachu materjałem szlachetnym (dachówka, łupek, miedź).

9) W razie niezastosowania się do tych przepisów, magistrat może nakazać poczynienie zmian częściowych lub całkowitych.

10) Wykonanie wszelkich zmian w fasadzie budynku, nie wyłączając malowania, może nastąpić tylko za uprzedniem zezwoleniem inspekcji budowlanej, która może żądać przedłożenia projektu.

11) Dzielnica staromiejska powinna korzystać ze specjalnej opieki rady artystycznej.

Są to istotnie ze wszech miar słuszne postulaty.

= Rzeźby z frontonu Pałacu Rady Ministrów omawia Aleksander Kraushar w szeregu artykułów zamieszczonych w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 9, 11, 16, 21) i pisze m. i :

Miłośnicy zabytków warszawskich zauważyli, oczywiście, z wielkim żalem, usunięcie z frontonu pałacu, ongi Radziwiłłowskiego, figur ornamentacyjnych, pochodzących w części z wieku XIV-go w części zaś z wieku XVII-go, jako pamiątkowe resztki po zburzonej w 1818 r. bramie Krakowskiej.

Gdyby figury były zdjęte z frontonu tymczasowo, podczas gruntownego odnawiania i naprawiania gmachu, i miały wrócić na swoje miejsce, nie nastręczałoby to powodu do protestu. Ale w notatce p. t. »Przebudowa pałacu rady ministrów«, umieszczonej w Nr. 350 *Kurjera Warszawskiego* z r. z. czytamy: »Odnowienie grupy muz zapewne nie będzie możliwe, tymczasowo zatem balustrada zewnętrzna będzie pozbawiona tej pięknej ozdoby, dopóki nie nastąpi wykonanie nowej grupy«.

Z powyższej cytaty widać, że prowadzący odnawianie pałacu nie zdają sobie należycie sprawy, ani z pamiątkowej doniosłości usuniętych figur, ani też z powodów, jakiemi się kierował znakomity w czasie Królestwa Kongresowego budowniczy, prof. Piotr Aigner, gdy zarządził umieszczenie na balustradzie pałacu tych figur.

Następnie informuje Al. Kraushar:

Poczynając od strony kościoła OO. Karmelitów, w kierunku hotelu »Bristol«, figury mitologiczne ustawione były w porządku następującym:

Po figurze skrajnej, konwencjonalnej, pierwsza była *bogini obfitości — Ceres*. Ręka, w której winna trzymać sierp, jest utrącona. W drugiej są resztki snopu kłosów. Czoło otoczone wieńcem. U stóp spoczywa sowa.

Druga figura wyobraża *Herkulesa*, bożka siły, z maczugą, którą możnaby uważać za sajdak, mieszczący w sobie strzały. Barki jego okrywa skóra lwia.

Trzecią figurą jest *Minerwa*, bogini mądrości. Opiera się na tarczy, z wyobrażeniem maski. Lanca była w ręce prawej, widocznie utrącona.

Czwartą figurę wyobraża *Jowisz*, w postaci stojącej, z orłem u stóp, a (utrąconymi) piorunami w ręce prawej.

Piątą figurą jest *Mars*, bożek wojny.

Szósta figura wyobraża boginię owoców, *Pomonę*. Wiązkę tych owoców trzyma w ręce prawej.

Siódmą figurą jest *Flora*, bogini sadów i kwiatów. Trzyma je ona w rogu obfitości.

Osmą figurą jest alegoryczna postać *Sprawiedliwości*, z mieczem w ręku.

Z zestawienia powyższych figur z wyobrażeniem bogów i bogiń, przekazanem przez mitologię greków i rzymian, okazuje się, że figury owe odstępują w znacznej mierze od form klasycznych. Możnaby z tego wywnioskować, iż wykonawcy owych figur, ulegając wpływom swej epoki, pragnęli wyzwolić się z pod jarzma tradycji, która przedstawiała bogów olimpu w formie uświęconej i usiłowali utworzyć coś pomyślanego samodzielnie.

= Remont pałacu Radziwiłłowskiego. Roboty rekonstrukcyjne, związane z przebudową pałacu Radziwiłłowskiego, gdzie mieszczą się apartamenty prezydjum rady ministrów, są obecnie w takiej fazie, iż rusztowania będą usunięte w połowie bieżącego miesiąca. Z kolei wykonane będą roboty malarskie i sztukatorskie oraz założenie instalacji elektrycznej. Ukończenie wszystkich robót spodziewane jest w ciągu miesiąca.

= Wojciech Kossak wyjechał do Ameryki celem wykonania szeregu zamówionych u niego obrazów.

= Senat Akademicki Uniwersytetu Warszawskiego, na posiedzeniu w dniu 13 grudnia ub. r., na wniosek Rady Wydziału Filozoficznego zatwierdził przeniesienie habilitacji Dr. Mieczysława Tretera z Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie na Uniwersytet Warszawski i udzielenie mu prawa wykładania historji sztuki nowej i teorji sztuk plastycznych.

= Grottger, czy nie Grottger? Zamieszczając reprodukcję przypuszczalnego szkicu Grottgera w Nr. 360, *Kurjer Poranny* pisze:

»W prywatnych zbiorach rodzinnych p. Stan. Sal. znaleziono niedawno fragment allegoryczny, wykonany na starym bristolu formatu 42×54 ctm, którego fotografję zamieszczamy na tem miejscu. Zarówno kompozycja, jak siła rozpędu zdają się stwierdzać, iż jest to dzieło Artura Grottgera, którego niepodobna prawie naśladować.

Taką opinję wypowiedzieli wybitni znawcy i malarze, a wśród nich Franciszek Ejsmond. W katalogach niema o tym fragmencie wzmianki. Prawdopodobnie jest to jeden ze szkiców fragmentu »Wojny«. Fragmentem tym zainteresował się prof. (!) Gembarzewski, dyr. Muzeum Narodowego i mają o niem wypowiedzieć swą opinję specjalnie zaproszeni eksperci«.

= Audjencja u Prezydenta Rzpltej. Delegacja Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków w osobach prezesa K. Stabrowskiego i sekretarza F. Szwocha złożyła memorjał Prezydentowi Rzeczypospolitej. W memorjale tym proszą:

1) Aby w budżecie »Departamentu Sztuki i Kultury«, obok pozycji przeznaczonych na utrzymanie szkolnictwa artystycznego, były sumy przeznaczone na coroczne zakupy obrazów i dzieł sztuki dla Galerji i Zbiorów w mieście stołecznem i na prowincji..

2) Aby na ten sam cel zakupywania dzieł sztuki dla prowincjonalnych galeryj, wszystkie władze samorządowe przeznaczały pewną sumę, wprowadzoną do swoich budżetów.

3) Aby przesyłanie obrazów, a w ten sposób możność urządzania wystaw artystycznych na prowincji i zagranicą, otrzymało ulgowe taryfy kolejowe.

4) Aby wykwalifikowani (?) artyści plastycy, po osiągnięciu pewnego wieku otrzymywali emeryturę państwową na równi z urzędnikami państwowymi.

5) Aby we wszystkich dzielnicach Państwa Polskiego niektóre »resztówki« były użyte dla utworzenia domów artystów plastyków.

= Tow. artystów polskich »Sztuka« otworzyło 5 lutego br. swoją 82-gą Wystawę w trzech salach Tow. Zachęty. Wystawa obejmuje około 180 eksponatów, a biorą w niej udział: T. Axentowicz, St. Czajkowski, X. Dunikowski, Wł. Jarocki, St. Kamocki, A. Markowicz, J. Mehoffer, St. Noakowski, Fr. Pautsch, I. Pieńkowski, St. Podgórski, Zb. Pronaszko, K. Sichulski, J. Szczepkowski, L. Wyczółkowski.

Wystawa Tow. »Sztuka« zyskała powszechne uznanie sfer kulturalnych naszej stolicy. Krytyka podkreśla jej bardzo wysoki poziom artystyczny, młodzieńczy rozmach, umiejętne urządzenie sal i zaznacza, że Warszawa od kilku lat już nie oglądała wystawy tak dobrej.

»Sztuki piękne« podadzą w jednym z najbliższych numerów dokładniejsze sprawozdanie z niej, obecnie z radością notujemy ten sukces zasłużonego T-wa »Sztuka«, w nadziei, że wielkie to powodzenie zaciąży na szali walk o regenerację krakowskiego T-wa Sztuk pięknych, które toczą się obecnie w Krakowie, a w których Tow. »Sztuka« bierze wybitny udział, starając się wraz z krakowskim Związkiem plastyków i Stowarzyszeniem »Jednoróg« usunąć anormalny stan gorszącego marazmu, który owładnął krakowskiem Towarzystwem Sztuk pięknych.

## WILNO

= Pomnik Mickiewicza w Wilnie. Wileński korespondent *Kurjera Poznańskiego* informuje: »Dwa pytania zadaje sobie nasza opinja publiczna. Pierwsze: który model z trzech nagrodzonych projektów pomnika będzie zalecony do wykonania? — oraz drugie: gdzie pomnik stanie? Porządek udzielonych nagród nie przeszkadza, według reguł konkursu, wykonaniu np. drugiej lub trzeciej nagrody, nie zaś pierwszej, którą otrzymał S. Szukalski. Jednakowoż członkowie jury, zapytywani pojedyńczo, jednozgodnie oświadczyli, że są zdania, iż jedynym z modeli, jaki powinien być wykonany, jest projekt Szukalskiego.

Co do miejsca, to Komitet Główny postanowił wznieść pomnik na placu przed Ratuszem. I tutaj wyłania się nowa kwestja. Model Szukalskiego nie nadaje się ani stylem ani charakterem swej potężnej koncepcji na wyznaczone miejsce. Rzucono więc myśl, aby uchwałę zreasumować i ustawić pomnik na placu Orzeszkowej, gdzie znajdzie się na tle drzew, w plein airze. Musi więc w tym względzie zapaść decyzja, której kulturalne Wilno niecierpliwie czeka«.

## ŻÓŁKIEW

= Kościół w Żółkwi. W liczbie nadniszczonych, chylących się ku ruinie zabytkowych budowli na kresach, wymagających spiesznej odbudowy, znajduje się kościół parafjalny w Żółkwi, szczególnie cenny, jako miejsce spoczynku wielu wybitnych Polaków. Kościół ten, jak wiadomo, wybudował hetman Stanisław Żółkiewski. Tu spoczęła jego głowa, wykupiona ze Stambułu, tu też znajdują się grobowce: syna, Jana Żółkiewskiego, Zofji Daniłłowiczowej, babki Jana Sobieskiego, oraz Jakóba Sobieskiego, ojca króla Jana. Duże także znaczenie zabytkowe mają obrazy, zawieszone w kościele, przedstawiające walki synów Sobieskiego i inne. Kościół w Żółkwi ucierpiał srodze w czasie wojny światowej i odtąd daremnie czeka na odrestaurowanie, jakkolwiek patronem jego jest rząd. Sprawę tę poruszyły świeżo pisma lwowskie, oby ich apel odniósł pożądany skutek. Jest przecież rzeczą nieprawdopodobną, ażeby w naszych oczach miał zniszczeć doszczętnie tego rodzaju zabytek!

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### MEDJOLAN

— W dniu 13 kwietnia zostaną otwarte Targi, w których weźmie również udział Polska, stawiając własny pawilon (wedle projektu arch. B. Rogaczewskiego). Kwestję dekoracji wnętrz tego pawilonu przekazano do rozpatrzenia Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych.

### WENECJA

= W słynnym pałacu *Cà d'Oro* otwarto nowe muzeum sztuki. Pałac ten, niemal zupełnie zniszczony, nabył w r. 1894 bar. Franchetti i rozpoczął w nim szereg prac konserwatorskich, a równocześnie skupował liczne arcydzieła dawnej sztuki.

W 1916 r., gdy restauracja Cà d'Oro była już niemal zupełnie ukończona, bar. Franchetti ofiarował pałac ze znajdującami się już w nim skarbami sztuki państwu włoskiemu.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Edward Chwalewik: *Zbiory Polskie.* Archiwa, Bibljoteki, Gabinety, Galerje, Muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie, w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone. Tom I, A—M Warszawa-Kraków, 1926. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Tow. Wydawnicze w Warszawie. (Str. 490). — Cena 25 zł.

= Franciszek Siedlecki. Grafika Polska w świetle krytyki zagranicznej. Warszawa MCMXXVII. Nakładem Związku Polskich Artystów Grafików. Wytłoczono 3000 egzemplarzy na papierze ilustracyjnym oraz pięćdziesiąt egz. num. ręcznie I—L na papierze oryginalnym japońskim. Druk W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie. Z 37 reprodukcjami.

Rzecz niniejsza, naogół starannie wydana, mija się jednak zupełnie z celem. Dlaczego? O tem obszerniej w następnym zeszycie *Sztuk Pięknych.*

= Stefan Żeromski: Puszcza Jodłowa. Cztery plansze, okładkę, inicjał i zakończenie wykonał w drzeworycie Władysław Skoczylas. Warszawa-Kraków, 1926. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Tow. Wydawnicze w Warszawie.

= Architektura i Budownictwo, miesięcznik ilustrowany, przynosi w zeszycie 10—11 artykułów p. t. Z ostatniej fazy rozwoju Targów Wschodnich, Adama Mściwojewskiego: Z Wystawy architektonicznej we Lwowie, konkurs na szkice domu mieszkalnego, Lecha Niemojewskiego: Organizacja budownictwa mieszkaniowego i A. Lauterbacha o *L'Urbanisme* Le Corbusier'a.

Wykwintnie i nader starannie wydany zeszyt 12-ty poświęcono pamięci Jana Heuricha, pisze o nim St. Noakowski, jako architekcie-artyście, a B. Rogaczewski jako o działaczu społecznym. Oba zeszyty obficie ilustrowane.

= Tymoteusz Sawicki: *Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta.* Warszawa-Kraków, MCMXVII. Wydawnictwo J. Mortkowicza. — Cena 25 zł. Studjum to, któremu należy się osobne omówienie, przynosi trzydzieści doskonale wykonanych światłodruków i obejmuje reprodukcje wszystkich obrazów, z cyklu widoków Warszawy, kilku sztychów, oraz jednego z oryginalnych rysunków Belotta. Książkę tę zaopatrzono też w okładkę, karty tytułowe i tekst w języku francuskim.

JAN HRYŃKOWSKI — PEJZAŻ Z NAD WISŁY (ol.)

(Z wystawy w Salonie Garlińskiego w Warszawie)

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

XAWERY DUNIKOWSKI

PORTRET WICEPREZYDENTA KRAKOWA WITOLDA OSTROWSKIEGO
(z cyklu „Głowy wawelskie", drzewo)
(Z wystawy Niezależnych w Krakowie, 1927)

ALEKSANDER BENOIS WERSAL (litogr., 1922)

# SZTUKA W ROSJI WSPÓŁCZESNEJ *

*„Sine ira et studio"*

POMIMO zwalczania rządu sowieckiego lub przeciwstawiania się jego systemowi w dziedzinie polityczno-społecznej, Europa i bodaj świat cały interesuje się żywo Rosją dzisiejszą, przejawami wszelkiego jej życia wogóle. Zaostrzyła się bardzo między innymi ciekawość co do jej obecnego rozwoju w zakresie sztuk plastycznych.

Złożyło się na to wiele względów i okoliczności, które same przez się zasługują na podkreślenie i same przez się ułatwią dalszą orjentację i charakterystykę.

Przedewszystkiem działa jeszcze na umysły pamięć słusznego powodzenia przedwojennych wystaw rosyjskich zagranicą, głównie w Paryżu i w Berlinie. Działa też powodzenie dalsze wielu poszczególnych artystów Rosjan, którzy kraj swój na skutek przewrotu komunistycznego opuścili i stale a udatnie przypominają wartość sztuki ojczystej obcym stolicom. Wszystkie te występy dają coprawda więcej wyobrażenia o nieco dawniejszych z punktu widzenia Rosji sowieckiej programach i kierunkach, zagranicą jednak sądzi się łatwo, że właśnie wobec takich talentów emigracji, — rewolucja mogła w samym kraju wywołać także nadzwyczaj ciekawe przemiany w dziedzinie twórczości plastycznej.

Nadzieje rozdmuchuje niesłychany tupet, z jakim reklamuje nie tylko swój system lecz i »kulturę sowiecką« obecny rząd SSSR. Jedną z jego cech najwybitniejszych stanowi przecież uzdolnienie typu par excellence impresariów, tylko że niezwykle utalentowanych, a przy

* Artykuł niniejszy dotyczy (w ścisłem znaczeniu słowa) sztuki w Rosji terytorjalnej doby rewolucyjnej z uwzględnieniem poprzedniego stanu rzeczy, o ile tego wymaga zrozumienie całokształtu ewolucji. Nawiasowo tylko wspominam dla jasności obrazu tych artystów-Rosjan, których spotykamy dziś w wyjątkowo licznym wyraju za granicą, zwłaszcza w Berlinie (»Żar Ptica«), w Paryżu, New Yorku, a nawet w Egipcie i Hindustanie. Sztuka rosyjskich emigrantów z wielu względów winna być omówioną osobno. Pod sztuką »terytorjalnie rosyjską« należy prawie wyłącznie rozumieć petersburską i moskiewską, wedle bowiem zgodnych wyjaśnień osób kompetentnych, na prowincji rosyjskiej panuje na tem polu jeszcze większy zastój niż w czasach dawniejszych. Terytorjalne granice artykułu pozwalają mi natomiast choćby krótko poruszyć zaniedbany u nas i wołający o pióro temat artystów Polaków, pracujących w Rosji, dziś jeszcze lub do niedawnych dni.

naiwności ludzkiej, zgoła niebezpiecznych, uprawiających swój zawód z zaciekłością na skalę całego globu.

Reklama zaś nie kończy się dziś na rakietach i racach pięknych słów. Przemienili ją oni za szalone pieniądze na skombinowany atak dalekonośnych strzałów, sypiących się bez ustanku z setek i tysięcy wszelakich bateryj, rozstawionych wszędzie. A że do Rosji daleko, że trudno się do niej dostać i zorjentować w jej przestrzeniach, przeto kolosalna propaganda robi swoje. Budzi ona zagranicą niemało wiary, jeśli już nie w stosunku do walorów polityczno-społecznych, to przynajmniej do wielkiego i powszechnego odradzania się Rosji, do wyłaniania się z niej nowej kultury, dzięki gruntownemu zakipieniu rosyjskiego kotła.

MARTIROS SARJAN WIDOK NA ELBRUS (ol., 1924)

Pomaga tej życzliwie oczekującej ciekawości szeroko rozlana fala dążeń zachodu do bliższych stosunków ekonomicznych, a w związku z tem i kulturalnych z SSSR. Uzasadniona głęboko potrzebą wskrzeszenia równowagi w gospodarstwie wszechświatowem, podlega ona jednak od pewnego czasu forsowaniu jej zbyt nieostrożnemu przez potentatów przemysłu i międzynarodowej spekulacji. Wskutek tego prasa, będąca na jej usługach, nie patrzy niechętnie na szerzenie opinji przesadnie pochlebnej o odradzaniu się kultury w Rosji. Stąd zaś niedaleko do pewnego owczego pędu, ile że dążenia à tout prix i chciwość zysku, dają łatwo kontuzję mózgową, przy której prześlepia się braki i pułapki.

Nastrój podobny, ułatwiający uprzedzenia dodatnie także w zakresie sztuki, potęguje jeszcze odwieczny, wabiący urok rzeczy rozległych, a niejasnych, nie dość znanych, a więc tajemniczych, a w tym wypadku jeszcze tajemniczych podwójnie, bo wionących Wschodem. Moment to zanadto ważny, aby go zbyć w paru słowach.

W niejednej inteligencji, zwłaszcza ideowej, przypominać się może z tej okazji słowo wielkie: »ex oriente lux«. Czai się ono zdawna po ruchliwych głębinach, po przepływach i zalewach świadomości ludzkiej. Ukazuje się nagle, jak oblicze mętne księżyca na bezdniach wód, aby rozświetlić chwilę między jednem zachmurzeniem a drugiem, pomiędzy ponuremi szeregami myśli i biadań o skłóconych trudnościach dnia obecnego. »Ex oriente lux«, oczywiście już nie w polityczno-społecznej dziedzinie, bo rujnującą utopijność komunizmu i wycofywanie się z niego ujawnia na szeroką skalę sama Rosja oficjalna, ale »może chociażby« w dziedzinie twórczości pozapolitycznej.

»Światło ze wschodu«!. Słowo to wielkie. Jak tyle słów poetycznych, jak tyle największych haseł i zbyt ogólnikowych formuł, — może ono kiedyś, w jakiemś, do czegoś odniesieniu mieścić prawdę, ale nosi w sobie przedewszystkiem przykro realne niebezpieczeństwo... braku dokładniejszego adresu, — łatwość fałszywego zastosowania w czasie i przestrzeni.

Wschód nie jest pojęciem jednolitem, lecz tylko wyrazem. Wschód bywa różnorodny, tak jak różne znaczenie miewa wyraz »Azja« i »azjackość«.

Przypuszczenie możliwości, że sztuka w Rosji sowieckiej dobyła z siebie jakieś prawdziwe nowe, własne, a niezwykłe wartości lub że przynajmniej jest na drodze do ich stworzenia, upadają przed oczyma każdego, kto — jak piszący te słowa — nie przez kilka dni, lecz od kilku lat studjuje na miejscu byt i rozwój sztuk pięknych w tym kraju.

Wszystkie reklamy i wyrozumowane na mętnych przesłankach lub oderwanych przykładach wnioski, plączą tylko obraz rzeczywistości. Utrudniają one bezpożytecznie poznanie prawdziwej ewolucji, którą tu przedstawić pragnę, która może kogo niemile zaskoczy, ale która jak każda prawda jest zajmującą. W swojem »po drodze« stworzyła ona całą sumę rezultatów godnych uwagi, tylko że skromniejszych, niż głosi o tem rozmyślna stugębna fama.

K. PIETROW-WODKIN PORTRET (ol., 1923).

Umieszczeni geograficznie i cywilizacyjnie między wschodem Europy i zachodem, my Polacy, słusznie ważymy, gdy o sztukę chodzi, problemy tego rozdroża, zapatrzeni w mądrość dojrzałą Zachodu, a uzdolnieni jeszcze do tej świeżości dziecka, do zdrowego prymitywizmu i finezji zarazem, jakie Wschód (ale prawdziwy) w sztuce poprzez wieki wyrażał. Popełnilibyśmy jednak błąd kapitalnej naiwności, gdybyśmy się dali otumanić reklamie Moskwy, — politycznie zabarwionym sympatjom dla niej ze strony Berlina, mało na prawdę sztukę nowoczesną rozumiejącego, — gdybyśmy wzięli zbyt na serjo łaskawy uśmiech przenikliwego Paryża, z jakim interesuje się on czas pewien wszelkim egzotyzmem. Popełnilibyśmy naiwność (godną śmiechu nad Sekwaną), gdybyśmy zapędzali się zbyt daleko w poszukiwaniu podniet Wschodu poprzez współczesną artystyczną Rosję sowiecką.

O ile my sami tkwimy między Zachodem a Wschodem, ale Wschodem Europy, — o tyle Rosja stoi między rzeczywistym Wschodem a Europą i... nie jest ani jednem, ani drugiem. Rosjanie, od wieków zmięszani przez związki krwi z żyjącymi wespół z nimi bardzo różnymi pod względem rasy ludami, jak ugro-finowie, tatarzy, ormjanie i t. d., już sami przez się nie są czystej krwi słowianami, mają w sobie coś z Azji, co się uzewnętrznia u nich na każdym kroku: w dziejach i metodach rządzenia, w charakterach i obyczajach, w myśleniu i artyźmie. A pozatem: wspólny dach państwowy z mnóstwem ludów dosłownej Azji, — bezpośrednia od wieków wymiana ekonomiczna z nimi, stare carów sny o potędze na Wschodzie i dzisiejsza polityka Moskwy, chcącej być Mekką wszech-wschodniego świata, — gromko szerzone hasło »Eurazji« (Europo-Azji), — wszystko to razem mogłoby uczynić sztukę w Rosji dzisiejszej

M. ROERICH MAHOMET NA GÓRZE Chika (Z cyklu „Chorągwie Wschodu", ol., 1925)

zaczynem i twórcą nowego ruchu plastycznego, błyskającego głęboko przetrawionym duchem Wschodu, który w sztuce jest istotnie potęgą i w Europie zapłodnić by ją mógł niebywale.

Tymczasem usiłowania takie w Rosji nie wychodzą poza jednostkowe próby. Nie widać nabierania się jakiejś szerokiej fali w tym kierunku idącej. Naodwrót, sztuka w Rosji obecnej, zupełnie tak samo, jak w XVIII i w XIX wieku, czerpie na największą skalę ze Zachodu, okazuje w tej mierze wiele biernego poddania, co więcej bezkrytycznego pędu za ostatnim krzykiem kubistycznego Paryża lub włoskich futurystów, lub w końcu, dzisiaj za nawrotem zagranicznym, do realizmu. Jak się to jeszcze poniżej z blizka wyjaśni, — całość ewolucji artystycznej w Rosji XX wieku aż po dni ostatnie okazuje się nawet w kolejności przemian swoich tą samą co w reszcie Europy. Zależność ta pozostaje oczywiście w zabawnej dysharmonji z tem, że dziś, jeszcze więcej niż dawniej, pogardza się w SSSR. »zgniłym burżuazyjnym Zachodem«. Zależność śmieszna wobec tego, że z podwójną rasowo megalomanją wpiera się tam swoim i obcym wielkość tego, co się czyni w Rosji i czem się Zachód »przewyższa«, — lub »przewyższy«.

Oczywiście sztuka dzisiejsza w Rosji nie jest pomimo wszystko pozbawioną pewnego własnego, odrębnego odcienia, — inaczej wogóle być nie może. Jednakże poważniej przedstawia się to raczej tylko u rzadkich, samotnych jednostek. W całych zaś grupach programowych objawia się swoistość raczej ujemnie, drogą przejaskrawienia zapożyczonych u Zachodu manier, haseł i kierunków. Uzewnętrznia się przez to ⟨jak na wielu innych polach⟩ uparte, nierealne, a tak znamienne doktrynerstwo rosyjskie, prymitywnie z byle okazji »pryncypjalne«, odwiecznie radykalizujące do przesady, szczepiące swe »zasady« sztucznie, bo gwałtem, czy to za Iwanów Groźnych, czy za Piotrów Wielkich, za Pobiedonoscewych, czy za czasów Lenina i leninowców. Podobnie wybitną rasowość upatrywać należy w przejaskrawianiu poszczególnych artystycznych jakości. Gdy weźmiemy dla przykładu malarstwo i w niem koloryt, — przyznamy wprawdzie, że od czasów impresjonizmu Rosja umiała się zdobyć w poszczególnych mistrzach, na akordy i gamy barwne własne, śmiałe, rasowo-oryginalne. Dziś jednakże, naogół, przy sumowaniu wrażeń po wystawach doby rewolucyjnej, uderza nas i razi często przejaskrawienie kolorytu, — także swoiste, a odwieczne jak cerkiew i izba. Ostrość i twardość barwy

M. ROERICH „KOAN" (z cyklu „Chorągwie Wschodu", ol., 1925)

posunięta jest nieraz do mimowolnej dzikości. A przecież krytyka ta bynajmniej nie oznacza niechęci zasadniczej do barbaryzacji w tej lub w innych dziedzinach sztuki. I ona może być pociągającą, ciekawą, mocną. Taką jednak niełatwo spotkać tu można.

Szczególniej pouczający przykład, czem jest ten swoisty odcień artystyczny, dają rosyjsko-sowieckie próby nowej konstruktywistycznej architektury. Modna aż do pustego gadulstwa »dynamiczność« raczej »supra-dynamiczność«, wyrodziła się tu w szarżowany, nieuzasadniony niepokój budowli, w dziwactwo zestawień, — we wzajemne urąganie brył i linij, — w nagłe wyskakiwanie osi, krzyczących żerdzi, drabin, anten, promieni, z pośrodka mas twardych i jak pudła monotonnych. Znamienny przykład dało SSSR. oficjalnie, na wystawie dekoracyjnej w Paryżu przez pawilon-stragan, projektu Mielnikowa. Pomimo zapożyczenia wszystkiego od konstruktywistów Zachodu, jakże dalecy jesteśmy tu od prototypów, od potężnych, wspaniałych elewatorów w Buffalo, od pełnych uzgodnienia w całości, a nieraz uroczystych projektów Le Corbusier'a, Perret'a, Oud'a lub Van der Vlugt'a.

Ojcem duchowym tego hurra-konstruktywizmu jest Tatlin, autor m. i. projektu »baszty III Internacjonału«, mającej pomieścić jak arka Noego, Bóg wie poco, Bóg wie ile centralnych urzędów, gmachów i ludzi. Przez pewne cechy swoje, pomysł ten przypomina w zasadzie ów zamek XVII w., któremu dano tyle okien ile dni w roku, tyle sal ile jest tygodni, tyle wież ile miesięcy. Kolos Tatlina rysuje się dla oka (na szczęście tylko na papierze) w podobieństwie do trzech armat-moździerzy, coraz dłuższych, wysuwających się jedna z drugiej, nachylonych jakby do strzału w aeroplan, opasanych razem spiralnem rusztowaniem. W porównaniu do architektów-rewolucjonistów Zachodu, w porównaniu do ich koncepcji są to tylko barokowe koncepty.

A jednak właśnie tego rodzaju spekulacje i sadzenia się mają tu powodzenie i reklamę. Tatlinowi udzielono uderzająco wiele miejsca w petersburskiem muzeum sztuki najnowszej, gdzie widnieją też jego obrazy »formy«, zestawione z geometrycznych wycinków drzewa, żelaza i t. p. materjału. Dano mu nawet przez pewien czas katedrę w moskiewskiej pań-

stwowej wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Styl swój przeniósł on do dekoracji teatralnych, gdzie znalazł szczególny aplauz i naśladowców. Ultra-konstruktywizm krzyczy tam w niebogłosy drącemi się linjami, tańcuje najprawdziwiej w takcie swego jazz-bandowego stylu i łączy się przezeń z grą artystów, nastawioną ciągle na świadomą karykaturę gestów, na bezustanną groteskę całej mise en scène, bez względu na treść sztuki. Tak się gra i wystawia zarówno rzeczy lekkie jak poważne, fantastyczne jak i bardziej realne, zarówno operetki jak dramaty, nawet Joannę d'Arc B. Shaw'a. — Wprowadza się próby czegoś podobnego do baletu ‹Łukin› a już zwłaszcza do coraz modniejszej rewji i rewjetki scenicznej, która dzięki satyrze na Europę i wychwalaniu komunistycznej Rosji cieszy się specjalną protekcją rządu. Nawet znakomity i tak zasłużony przedtem reżyser Tairow, który w »Kameralnym Teatrze« Moskwy tak oryginalnie umiał ująć kubizm w ramy i z użytkować go nie bez pewnego umiarkowania dla gry i dekoracji, — nawet on zeszedł dziś do manji widowisk tego typu, łączących na scenie wszystkie rodzaje sztuk plastycznych w jeden »styl« ostrej przesady i ogłuszającej krzykliwości.


K. GALEZOWSKI SZKIC (1923)

Nerwowa zgiełkowość tych osobliwych zjawisk przypomina mi nie przypadkiem słynną kłótnię hebrajskich teologów, przenikliwie scharakteryzowaną muzycznie przez Ryszarda Straussa w operze »Salome«.

Bo też, opisany tu na przykładach, odcień własny, rosyjsko-sowiecki, ultramodernizmu europejskiego, nie jest przypadkowym »deus ex machina«. Podłożem nie jest tylko podnoszące się na wierzch dno duszy rosyjsko-ludowej, zbełtanej przez rewolucję. Nie jest to tylko nawrót gustu znanego nam z niespokojnych barw i zlepkowych form cerkwi tutejszych, lub z krzykliwie twardej farby rosyjskich budowli rządowych, która, jak widmo z grobu, dziś znowu na gmachach sowieckich powraca do władzy. Jestto, oprócz tego, rezultat zetknięcia się i zlania w jedno z tamtym, drugiego nurtu, bardzo niespokojnego, ludowo-semickiego. Podobnie jak w sferach politycznie rządzących, płynie on we krwi całego zastępu koryfeuszów sowieckiej reżyserji teatralnej, w rasie dyrygujących krytyków artystycznych, — w żyłach wpływowych artystów-plastyków, aby wymienić tylko: *Meyerholdów* i *Tairowych, Koganów* i *Tugendholdów, Szternbergów* i w. i.

Oczywiście żadna rasa nie zamyka się w jednej znamiennej właściwości, jak podniesiona wyżej. Istnieją rosyjscy semici oddający sztuce bardzo poważne usługi przez zdolność pogłębienia się i wzniesienia do umiaru, bądź na polu krytyki, pełnej wiedzy i kultury, bądź na polu samoistnej twórczości, aby tylko wymienić braci *Benois,* a z najmłodszych n. p. *Feinberga.* Ale nie ci rządzą dzisiaj, nie ci wybijają się na plan pierwszy, a tamci, którzy nie tyle reprezentują umysłowość wybrańców, co wyrażają naszkicowane wyżej masowe skłonności etniczne. Pomimo pewnego utalentowania, nie tylko nie wychodzi im to na dobre, lecz gubi ich przez dawanie folgi instynktom tłumu, przez żądzę przelicytowania, przehałasowania wszystkich swoją pseudo »rewolucyjnością«, swojemi »derniers cris«.

Po nakreśleniu ciemniejszych konturów i cieniów, obowiązek bezstronności prowadzi nas do zaznaczenia bardziej świetlistych stron, a pierwej jeszcze do częściowego choćby usprawiedliwienia braków.

Naród rosyjski odznacza się pomimo poczynionych tu zastrzeżeń dużą sprawnością artystyczną, pozbawioną umiaru, zawsze trochę dziką ale rozlewną i rozlaną szeroko we wszystkich warstwach od włościańskiej poczynając. Dowody bez liku daje potemu sztuka ludowa lub zwłaszcza rozwój wielowiekowy malarstwa religijnego, poprzez płodne i ciekawie różnorodne szkoły od średniowiecznych począwszy. Społeczeństwo wyższe, w ostatnich dziesiątkach

lat przedwojennych mogło się też wykazać ogromnym wzrostem głębszej kultury estetycznej, ba nawet kultem dla sztuki i nie żałowaniem grosza potemu. Miało to za skutek wzrost prywatnych kolekcyj przedwojennych i różnych fundacyj ze sztuką nową i starą związanych, a co za tem idzie, dało podporę niemałą dalszemu rozwojowi twórczości. Szacowny ten kult potrafił do pewnego stopnia przetrwać nawet całą gehennę lat rewolucyjnych. Zniszczony i wynędzniały, z winy systemu, inteligent rosyjski, chętnie ograniczy się do najskromniejszego posiłku, w miejsce obiadu, byle zaoszczędzić na bilet wystawowy lub na teatr, w którym też widownię znajdujemy zawsze zapełnioną. Na tym punkcie ludność Petersburga i Moskwy zwłaszcza, gdzie tyle uderza nas teatrów i muzeów, gdzie tak stosunkowo często organizuje się popisy i rewje artystyczne, zdaje egzamin lepiej niż niejedno miasto w Polsce.

W podłoże to jednak, tak znakomite dla rozwoju sztuk pięknych, w owocną pracę nad udoskonaleniem i pogłębieniem artystycznem duszy narodu, przewrót bolszewicki uderzył gromem niesłychanym. Chaotyczne zrazu nacjonalizowanie, często poprostu rozgrabianie kolekcyj »burżuazji« i kasowanie lub »reformowanie« instytucyj artystycznych, rozproszyło i zniszczyło mnóstwo wysiłków, rzucając rezultaty w ręce najbardziej niepowołane i prymitywne. Tylko części kolekcyj dźwigni uratowali działacze muzealni, wcielając je do zbiorów państwowych. Szkoły artystyczne, zalane uczniami z ulicy, podległy ich samosądowi nad profesorami i dopiero od niedawna otrząsać się z zamętu poczynają. Zakupy prywatne, tak dawniej częste, urwały się. Rząd zaś sowiecki nabywał i nabywa dzieła sztuki nowoczesnej niezmiernie rzadko. Wystarczy powiedzieć, że nawet przez rok ostatni, wedle sprawozdania w oficjalnych »Izwiestjach« wydano na ten cel wszystkiego 20.000 rb., co przy drożyźnie artykułów pierwszej potrzeby, cztero i pięciokrotnej w porównaniu do Polski, jest sumką śmiesznie małą. Tym gorzej było w latach poprzednich, w latach głodu i walki na wszystkich kresach państwa.

A. J. ARCHIPOW — BABA (ol., 1926)

Powszechne, kolosalne zubożenie i gwałtowność represyj wyrzuciły z Rosji na emigrację i rozsypały po całym świecie istną falangę najznakomitszych artystów. Aby wziąść tylko

dziedzinę malarstwa, wyjechali: z najstarszych wielki *Riepin*, — przyjaciel ongiś i wielbiciel Matejki — dziś bawiący we Finlandji, na znak protestu nie chcący powrócić nawet na oficjalne zaproszenie z okazji jubileuszu Akademji Nauk. Do Paryża przeniosły się »filary« »Miru Iskusstwa«: młodszy *Somow* i niemłody już *Al. Benois*, znakomity zwłaszcza w grafice i w dekoracjach teatralnych, które tworzy dalej i które cieszą się wysokiem uznaniem nad Sekwaną. Około dziewięciu lat bawił zagranicą między Ameryką a Indjami, *Roerich* tak poetyczny, oryginalny i bardzo rosyjski w swych kompozycjach z legendarnej przeszłości przedhistorycznych Waregów. Wynieśli się i osiedli daleko od kraju: zamaszysty i bujny *Maliawin*, słynny przez swe pełne ruchu, życia, barwy i plastyki baby i dziewoje wiejskie. W Kairo zamieszkał *Bilibin*, jeden z najgłębszych i najpiękniejszych rosyjskich talentów, w barwnych rysunkach swoich oparty o stylizację właściwą ikonie i drzeworytowi ojczystemu XVII w., które indywidualnie przetrawił. W Ameryce tworzą modę wokół siebie *Sudiejkin*, *Anisfeld* i zwłaszcza *Sorin*, wybitny uczeń jednego z największych wczorajszych mistrzów, zmarłego już *Sierowa*, tak pokrewnego z naszym ś. p. Krzyżanowskim. Do wyraju tego należą także inne, najważniejsze do niedawna podpory lub »nadzieje« sztuki w Rosji jak *Korowin*, *Grigoriew*, *Szuchajew*, *Jakowiew*, *Pasternak*, *Sierebrjakowa* i inni, — między nimi wilnianin (acz pono nie Polak) *Dobużyński*, malarz częsty zaułków nadwilejskiego grodu.

K. GALEZOWSKI RYSUNEK (1924)

Podobnie oczywiście opuścili Rosję znakomitsi architekci i malarze Polacy, grający do niedawna bardzo zaszczytną rolę w jej życiu artystycznem. Tu należą przedewszystkiem *St. Noakowski*, członek Akademji Sztuk Pięknych i profesor obu Wyższych Szkół artystycznych w Moskwie, gdzie, jak dotąd przekonywać się można, zdobył sobie prawdziwą adorację u całej rzeszy uczniów. Razem z nim na warszawską politechnikę przeniósł się *M. Lalewicz* też członek Akademji i b. prezes wszechrosyjskiego związku architektów, co mówi samo za siebie, podobnie jak jego budowle, jedne z najlepszych dzieł nowoczesnego klasycyzmu w Petersburgu. Do Warszawy udał się znany tu pejzażysta *Żukowski*; do Włoch zaś — *J. Żółtowski*, głęboki palladjonista, oddawna i po dziś dzień cytowany w rozprawach fachowców Rosjan, jako jeden z najznakomitszych architektów Moskwy. Stracono w nim, z żalem, twórcę wielkiego planu rozbudowy tej drugiej stolicy, umiano cenić jego twórczość, prowadzącą Rosjan na nowe tory, * jego umysłowość niezwykłą, rozkochaną w antyku, przenikającą najgłębsze tajniki jej architektonicznego działania i rozumiejącą równocześnie to, co najlepsze w konstruk-

* Porów. wysokie pochwały w tym duchu w monografji Moskwy p. t. »Pa Maskwie«, opracowanej przez najpoważniejszych architektów i znawców miejscowych pod red. N. Geinike, N. Jełagina, I. Szitza, Gornostajewa i in. Moskwa 1917 r. str. 118, oraz M. J. Ginsburga »Stil i epocha«, Moskwa »Gosizdat« 1924 r. str. 154 i in. Najważniejszemi pracami J. Żółtowskiego w Moskwie są m. i.: pałacyk T-wa wyścigów na Chodynce i dom Tarasowa na Spiridonowce oraz część pawilonów wystawy rolniczej r. 1923. — W Petersburgu z dzieł Polaków wyróżniają się zwłaszcza dom-magazyn Mertensa przez M. Lalewicza i dom-pałac Wawelberga przy Newskim prospekcie przez ś. p. Peretiatkowicza.

Przy okazji nie od rzeczy wspomnieć, że dokonanie szczegółowego planu odbudowy Jarosławla (tej Norymbergji Rosji), zbombardowanego gruntownie za powstanie przeciw Sowietom w r. 1918, powierzyła i zawdzięcza Rosja dzisiejsza kilkoletniej pracy architekty Polaka, Mieczysława Dąbrowskiego, syna Zygmunta również architekty, twórcy gmachu poczty w Odessie, który w czasach przedwojennych oddziałał jako wzór postępu między innym przy budowie gmachu poczty w Moskwie.

tywiźmie czasów dzisiejszych. Z innych Polaków wywędrował dawniej *Miłosz Kotarbiński*, umarł *Ciągliński*, profesor Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu, nie należący do najwyższych w twórczości, ale nadzwyczajnie ceniony przez uczniów, kolegów i krytykę, za swe wielkie zasługi jako malarz-pedagog. Z gwiazd rosyjskich dawniejszych umarli malarze: *Wróbel*,* *Sierow*, *Niestierow*, graficy *Narbut*, *Zamirajło*; umilkli inni, jak *Wasniecowy*.

Oczywiście wszystkie te straty, zgony i wyjazdy razem wzięte, obok biedy u pozostałych poderwały ciągłość rozwoju, zawsze doniosłą. Poza bowiem niemniej cenną przemianą i przewrotem w programach, odgrywa wszędzie ogromną rolę potężna suma wiedzy artystycznej, fachowego umienia i opanowania środków, a tej przy wytrzebieniu starszych i zdolniejszych nie nabywa się z samej dobrej woli i fantazji. Wieczysta »course au flambeau«, podawanie sobie z generacji w generację pochodni zawodowej oświaty, w znacznym stopniu w Rosji się urwało.

Szczególniej zaś groźnym był i pozostaje stosunek partyjnych rządzących komunistów do sztuki. Wielki pośród nich procent odnosi się do niej głównie lub wyłącznie z punktu widzenia politycznej utylitarności. Możemy sobie łatwo uprzytomnić ogrom szkodliwych skutków podobnego stanu rzeczy, a jaskrawe potem przykłady będą jeszcze umieszczone przy końcu, ze względu na ich chronologiczny związek z ostatnią ewolucją.

* Michał Wróbel, urodzony na Syberji w 1856 r., zmarły w Petersburgu 1910 r., syn rodowitego Polaka Aleksandra i matki Rosjanki, wcześnie przez ojca odumarły, przez wychowanie i rodzaj kultury zruszczony zupełnie, ze swoim niesamowitym talentem stoi na boku, wyrywa się z twórczości rosyjskiej, co nawet miejscowa krytyka uznaje. Nerwowa, drgająca jego linja, nieco pokrewna z linją u Wyspiańskiego, ma w sobie istotnie coś raczej polskiego niż rosyjskiego.

K. GALEZOWSKI
TANCERKA JAWAJSKA (bronz, 1925)

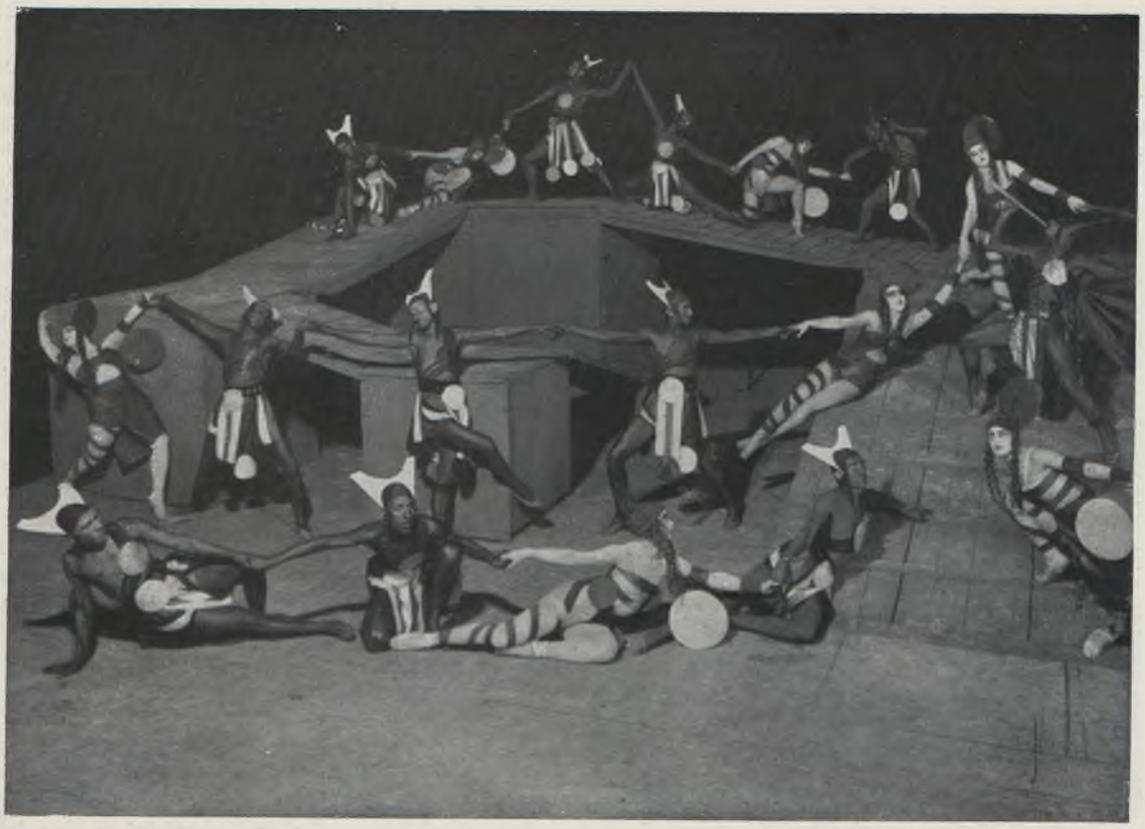
K. GALEZOWSKI BOŻEK (glina, 1926)

K. GALEZOWSKI FINAŁ BALETU „JÓZEF URODZIWY" (1925)

Narazie ograniczmy się do stwierdzenia, że ogromna liczba jednostek, stojących u wierzchołków władzy, popiera tylko temat sowiecki w sztuce, czy to będą portrety wodzów rewolucji, czy sceny z krwawych dni, czy jakiekolwiek plastyczne wyobrażenia propagowanych haseł politycznych. W rezultacie nie największe talenty idą przez to w górę, lecz słabe, a zato zręczne w finansowaniu swego zainteresowanego prozelityzmu. Stąd w rezultacie zaśmiecenie produkcji potwornie kolosalną ilością lichot. Jaskrawy przykład potemu nastręczają biusty i portrety Lenina lub innych »gławków«, z obowiązku rozstawiane wszędzie, nietylko po biurach, lecz nawet aż w najmniejszych sklepikach. Zdumiewa tu brak wszelkiego wysiłku, aby masa pieniędzy, jaką pochłania już sama technika wykonania podobnie olbrzymich zamówień, nie znalazła się pod większą kontrolą artystyczną.* A przecież w kraju wszechwładzy czynników państwowych, w kraju upaństwowienia produkcji, tak łatwo byłoby tę kontrolę przeprowadzić.

W rezultacie nędza niedowiary tych wypracowań, przez swą niezmierzoną ilość zabija w masach zmysł dla sztuki zamiast go podnosić. Pozostaje to w sprzeczności z komunistycznem hasłem wszechstronnego (w teorji) dźwigania cywilizacji w proletarjacie. Rzecz tymbardziej charakterystyczna i dziwna, że »ludowy komisarz« (minister) oświaty i sztuki, Łunaczarskij osobiście odznacza się szczerem i głębszem zrozumieniem sztuki nietylko nowoczesnej lecz i dawnej. Jego to zdecydowane wystąpienie w 1917 r. z groźbą dymisji uratowało przecież,

* Dla sprawiedliwości wspomnijmy jeden z najrzadszych pomyślnych rezultatów tego utylitaryzmu: plakat sowiecko-polityczny. Rzucono się na niego jako na wyjątkowe i jako tako popłatne zamówienie artystyczne rządowe zwłaszcza w głodowych latach 1920—21. Obok mnóstwa rzeczy obojętnych powstało dzięki ścieraniu się talentów i poglądów dość dużo afiszów głębiej rozwiązujących ciekawe problemy tego rodzaju sztuki. Zbiór dość duży przykładów uzyskałem w tymże czasie, dzięki prof. W. Porzezińskiemu dla Muzeum Narodowego w Krakowie i tam odsyłam interesujących się. Nie braknie tam i afiszów antipolskich dobrze zrobionych, nieraz zresztą ordynarnych w literackiej stronie pomysłu.



K. GALEZOWSKI SCENA Z BALETU „JÓZEF URODZIWY" (1925)

w dni walk o zdobycie Moskwy, przepiękne baszty i budowle Kremlinu od zbombardowania zupełnego przez bolszewickie armaty. Tylko dzięki ciągłej a trudnej kontrakcji tego rodzaju, szkodliwe działania są łagodzone do pewnego stopnia, — za mało jednak, z powodu za małych wpływów. Dotyczy to zwłaszcza zarządu sprawami muzealnemi i artystycznemi w »Narkomprosie«, gdzie przeciwdziałanie podobne popierają jak mogą żywioły polityczne bardzo różne, ale łączące się dla dobra sztuki. Niestety stanowią one procent za mały w stosunku do potężnych władzą a zaślepionych politycznie utylitarystów.

Gdy się to wszystko naraz uprzytomni, dochodzi się do przyjęcia pewnego momentu usprawiedliwiającego, — zresztą tylko w stosunku do artystów wyższej miary. Jakże trudno im w tych warunkach pracować, jakżé wielu z nich muszą one do głębi zniechęcać. Odrzucając legendę o wielkiem odrodzeniu się artystycznem Rosji, można jedynie powiedzieć, że wobec tak nadmiernych trudności, plastycy tamtejsi i tak niemało dokazali, ujawnili wiele żywotności, często wśród samozaparcia.

Rosja była i bodaj będzie zawsze krajem osobliwszych niespodzianek. Do takich należy fakt, że zrazu po zwycięstwie komunizmu, przyszli w sferach sztuki do znaczenia ekstremiści, którzy przez swoje kubizmy, futuryzmy, suprematyzmy i t. p. radykalności przy zupełnym braku politycznego tematu w dziełach sztuki, — powinni byli być zupełnie obcymi nowym władcom. Poparcie pewnych sfer rządowych, już dzisiaj bardzo przebrzmiewające, tłómaczyło się oczywiście dostrzeganiem u tych grup analogji co do rewolucyjności. Wtajemniczeni zapewniają jednak, że sympatje te były tylko zręcznie insynuowane i rozdmuchane, nie mogły być i nie były u rządzących stałemi, boć zgóry można było przewidzieć to, co się okazało, że radykalizmy w sztuce są dla mas, dla proletarjatu, językiem gruntownie niezrozumiałym.

Wyemigrowanie artystów wybitnych i bardziej umiarkowanych z Rosji sprzyjało jednak chwilowemu sięgnięciu po laury przez te grupy ultra burzycielskie. Członkowie ich okazali się jednak bardzo rzadko kiedy ludźmi pewnego talentu, a najczęściej tylko ślepymi imitatorami

zagranicy, pchającymi radykalizm do dzikiej krańcowości. Ujawniła się też ultramózgowość ich niezastosowalnych ideologji artystycznych, — ujawniło się ich gadulstwo potrzebne do wymuszania w widzach wrażeń i myśli, jakich dzieła ich same przez się nijak nie mogły wywołać. Dziś walka z nimi nie jest nawet nazbyt trudną. Liczebnie największa obecnie »Asocjacja artystów rewolucyjnej Rosji« (w skróceniu »Achrr«) nie zawahała się w deklaracji swej zeszłorocznej oświadczyć, — że »abstrakcyjne wymysły tamtych dyskredytują rewolucję«.*.

Działalność ich pozostawiła jednak swoje wyraźne ślady w dalszym rozwoju sztuki. Ślady przedewszystkiem negatywne. Przyczyniła się bardzo do podkopania wpływu przedrewolucyjnych ugrupowań a zwłaszcza tak zasłużonego kręgu artystów petersburskich, noszącego nazwę od nader pięknie wydawanego miesięcznika ich p. t. »Mir Iskusstwa« (Świat Sztuki).

W walce tej o władzę wykorzystano zręcznie nieaktualną retrospektywność »Miru Iskusstwa«, jego więcej estetyzujący niż bujny, więcej wytworny, niż potężny w formie kult rosyjskiego późnego baroku i rokoko z czasów Piotra Wielkiego i Elżbiety. Rzucono się na ich tematy obyczajowe, z lubością brane z XVIII wieku, z jego życia dworskiego, z jego architektury i dekoracyjnego milieu, ze stylowego dawnego życia wogóle **.

Oczywiście z punktu widzenia komunizm był to »Petrograde-retrograde«, była to burżuazyjność. — Atakujący zapominali, że temat stanowił tylko cząstkę duszy »Miru Iskusstwa«, że łączyli się w nim impresjoniści, pierwsi Cézanne'iści i post-impresjoniści ze stylizatorami rokoka, w kulcie rzetelnym piękna i postępu artystycznego. Zapomniano, że zarówno w tem zrzeszeniu, jak w bardziej jeszcze twórczym, w głębiej artystycznym, moskiewskim »Sojuzie«, ogromną wartość stanowiło staranie o najwyższy poziom mistrzostwa i kult najszczerszy niepodległości plastyka jako takiego. Dawało to obu tym przodującym związkom możność śmiałego różniczkowania się ewolujących talentów, bujne rozpostarcie skrzydeł i bogactwo w dziełach dokonanych. Natomiast zarówno burzyciele jak i ich obecni wrogowie, — realiści z »Achrru« nie potrafili uszanować i obronić najwyższego prawa artystów i podstawy rozwoju: wolności. Jedni, w zacietrzewieniu pomogli rozbić moralnie i materjalnie »Mir Iskusstwa« i »Sojuz«, z nieszlachetną niedbałością o to, że przez swobodę swoją wewnętrzną związki te torowały drogi poszukiwaniom nowych celów i same zachęcały do nowych form. Drudzy zawinili i winią przez zbyt pochopne przyjmowanie roli niewolniczej wobec rządu, który zamiast osłaniać sztukę, narzuca się jej na guwernera, z dyktandem tematów, z niekompetentnem pouczaniem, co jest w sztuce potrzebne, a co zbędne.

Nie wszyscy na szczęście dali się podobnie popędzać w brygady szeregowców. Pomiędzy tymi dwoma biegunami powstał przez rewolucyjne lata i utrzymuje się dotąd skromny liczbą, lecz bez porównania wyższy jakością zastęp artystów, wiążących się w różne mniejsze, ale bardziej niezależne i ciekawe zrzeszenia. W załączonem pokłosiu reprodukcyj, im przeznaczyłem procent największy, a w tem, co się już o nich powiedziało, tkwi dostateczna racja po temu.

Nie są to ugrupowania tak stałe, jak przed rewolucją. Ruchomość ich, przesuwanie się członków z jednych w drugie lub należenie do paru naraz, produkowanie się czasem nawet w »Achrze« tłómaczy się niemało trudnościami materjalnemi czasów, potrzebą korzystania z wystaw w nadziei zarobku. Tłómaczy się także złagodzeniem różnic programowych między »partjami postępowego środka«, jak by je nazwać można. Należą tu częścią niedobitki najsamodzielniejsze z »Miru« i »Sojuzu«, a przedewszystkiem najlepsi tutejsi cezanniści i post-impresjoniści. Należą powtóre sympatycy kubizmu, ekspresjonizmu i innych ekstremów, jednakże bez porównania więcej umiarkowani i mniej zaślepieni w zagranicy niż wyżej opisani burzyciele i ślepi ultra-mózgowcy.

Mówiąc modnie acz nieładnie, mamy tu więc do czynienia z »centro-lewem«, wśród którego wybijają się na plan pierwszy: »Bubnowyj walet« (*Maszkow, Kanczałowskij, Rożdiestwienskij, Falk*) i »Czetyre iskusstwa« (*Kuźniecow, Uljanow, Sarian* ormianin) i in. Resztę byłych członków »Miru Iskusstwa« i pokrewnych im, skupiają różnorodne wystawy jak zwłaszcza »Żar Cwieta« (*Della Vos Kardowskaja, prof. Kruglikowa, Ostroumowa-Lebiediewa, Agapiewa, Kustodjewa, Zacharow, Bogajewskij, Swiridow* i in.) — wszystko rzeczy-

* »Achrr 1925. VII wystawka kartin i skulptury. Rewolucja, byt i trud«. II izd. Moskwa 1925, str. 1.

Ważniejszymi z pośród tych ultraradykałów są po Kandinsky'm i obok Tatlina, N. Łapszin, W. Lebiediew, Ch. Lentułow, Gabot, N. Popowa, D. Szternberg, Udalcowa i »suprematysta« K. Malewicz, o którym będzie jeszcze wzmianka niżej.

** Dotyczy to zwłaszcza wysoce utalentowanego Somowa, A. Benois, Lanceraya, Dobużyńskiego i in. Załączam repr. ryciny Al. Benois z cennego albumu jego p. t. »Wersal«, wydanego przez »Akwilon« w Petersburgu w r. 1922, a więc bezpośrednio przed opuszczeniem Rosji przez artystę.

wiste, żywe talenty, wśród których wznosi się najwyżej *Bogajewskij* przez swoje archaicznie stylizowane, nieco gobelinowe pejzaże o mocnych walorach barwy, linji i bryły. Do najbardziej lewych w tym ośrodku należy »Ost«, złożony z młodych ekspresjonistycznych realistów, zajętych szczególniej ruchem, funkcją wyobrażanych rzeczy i organizmów. Uzależniają się oni jednak znowu zbyt silnie od zachodu, a zwłaszcza od Niemców. Przykładem typowym *Pimienow,* idący bardzo za Hodlerem, którego styl forsuje aż do skarykaturzenia *.

Nad wszystkimi jednak więcej prawymi czy lewymi kierunkami górują stale jak i przed wojną wpływy sztuki francuskiej nowszej, najnowszej i współczesnej, od Cézanne'a, Van Gogh'a i Gauguin'a, do Picasso'a, Sisley'a, a zwłaszcza »Dzikich« ‹Les fauves›, do Matisse'a, Friesz'a, Bonnard'a, Van Dongen'a, Vlaminck'a, Dérain'a. Bezpośrednie oddziaływanie Francuzów ułatwia słynna galerja Szczukina w Moskwie, znacjonalizowana p. t. »Galerji Zachodniego malarstwa«, uzupełniona obecnie wzorami lat ostatnich, zebranymi także drogą konfiskat i t. p. Pozbawiony jej dzisiaj, ofiarny założyciel postawił ją na takim poziomie, że już przed rewolucją uchodziła ona ‹bodaj słusznie› za najlepszy w Europie poza Francją zbiór okazów nadsekwańskiej sztuki współczesnej. Do wzorów takich doróść nie łatwo, to też nie tylko górują one nad rosyjską twórczością, lecz zdają się ją przytłaczać.

P. KONCZAŁOWSKIJ — PARK W ABRAMCEWO (ol., 1923)

Najmniej niewolniczo i najbardziej zajmująco prezentują się członkowie »Bubnowego waleta«. Raz bliżsi Cézanne'a, to znów »Dzikich« lub ostatnich indywidualistów francuskich dążących do monumentalności przy ostrości wyrazu, łączą się oni w haśle szukania formy, mocnej bryły, w dążeniu do zwartej kompozycji, do logicznej konstrukcji, opartej o pełne charakteru uproszczenia. Najwięcej bodaj między współczesnymi sobie rodakami, umieją oni unikać zmechanizowania twórczości, powtarzania się w pochwyconej raz na zawsze i modnej recepcie. Męską dojrzałością, siłą pewnego pendzla pociągał dotąd najwięcej *I. Maszkow,* wielkim malarskim temperamentem, nawskróś malarską pasją *Konczałowskij.* Niestety przy trudnościach zdobycia fotografij dzieł sztuki współczesnej w Rosji, nie byłem w stanie załączyć tu reprodukcyj znakomitych martwych natur Maszkowa, przedstawiających, w długim cyklu, doskonale zbudowane aglomeraty wszelakich naczyń, zwłaszcza metalowych konwi i t. p. Jest w nich sui generis nader umiarkowany kubizm i konstruktywizm, ale już tylko w esencji wszystkiego najlepszego co one dać mogły. Mam na myśli poczucie znakomite trójwymiarowości, a dalej formę mocną, lecz już nie abstrakcyjną, nie sztuczną, o prawdę realnych przedmiotów opartą, — i wreszcie stylizację kolorytu, grającego ograniczonym doborem zdecydowanych barw, spoistą kompozycję. Niestety Maszkow wstąpił ostatnio do »Achrru« i banalizuje się przeciętnymi widokami sowieckich sanatorjów i t. p. fotografizującymi tematami.

Szczęśliwie niespokojny w poszukiwaniach *Konczałowskij* idzie aż do Tycjana ‹sic, Danae› w przemyśliwaniu figuralnej kompozycji, — w wielkich uproszczeniach, sięga po oddanie heroiczności natury. Mocniejszy w rysunku, niż w barwie, razi często zbyt twardym kolo-

* Dobre wyobrażenie o nim dają reprodukcje, pomieszczone niedawno w Nr. 26 ‹99› Krakowskiego »Światowida« z dn. 26. VI. z. r.

rytem, zbyt surowemi zestawieniami zbyt ciężkich barw. Jest on niemniej na dobrej drodze do coraz większego rozwoju i może słusznie obrócić na siebie oczy zagranicy jak Maszkow, o ile ostatnie jego grzechy, gwoli aktualności popełnione, będą przelotne.

*Rożdiestwienskiego* cenią słusznie za sposób oddawania powietrznej otoczy, drgającej mocno wokół odtwarzanych objektów. Zdolny *Annenkow* kubizuje jeszcze i wpada w malarstwie olejnem w efekty dobre dla drzeworytu i rzeźby w drzewie, ale nie dla płótna i oleju. Najwięcej stosunkowo klasycyzują, każdy na swój sposób, starszy znacznie *Kustodjew*, i młodziutki *Feinberg*, obaj chodzący luzem wśród zamieszania, jakiego w sztuce rosyjskiej świadkami jesteśmy. Ich głębokie umiłowanie kultury, postępowość obok wyraźnego nawiązywania do szkół bardzo starych a bardzo świetnych, stanowi zjawisko niemało pociągające. Kustodjew przed wojną niezwykle bogaty kolorysta, siłą ograniczonych akordów barwnych, głęboko i pięknie rosyjskich, zupełnie nadzwyczajny i wyjątkowy (»Zabawa ludowa« w Muzeum »rosyjskiem«, t. j. w b. Muzeum Aleksandra III w Petersburgu), dziś dla gry kolorów zobojętniał znacznie, zato stylizuje zajmująco postacie swych portretów w duchu pokrewnym empire'owi i neoklasycyzmowi, co nie przeszkadza mu być nowoczesnym w pojmowaniu tego kierunku. Potrafi się zdobyć na piękną architektonikę w uproszczonych w pełnych wyrazu linjach swych portretów. Feinberg odznacza się arcyrzadką tutaj pasją do barw ciepłych, głębokich, soczystych, do walorów jakie stwarzają one, przesycając sobą materje. Pasja wysoce szlachetna i jakby z tęsknoty za wenecjanami XVI wieku wyrastająca.

Kto poszukuje głęboko rosyjskich, nie zachodnich, a zbliżonych najbardziej do wschodu znamion, ten jak wspominałem, natrudzi się mocno, zanim je napotka, a odnajdzie ich najwięcej (jak dotąd) w Pietrowie-Wodkinie.

Syn duchowy kiedyś Matisse'a (tylko twardszy i dzikszy od niego), to znów Gauguina, równocześnie oddala się on od mistrzów francuskich przez świadomą niechęć do wyrażania ruchu. Idzie po ciekawej linji rozwojowej, w której forma u niego kamienieje, nabiera uroczystego spokoju, a w oświetleniu i w całości wyrazu uzyskuje coś pokrewnego ze zjawami snu. Słusznie powiada zdolny krytyk M. Szaginian*, że w jego hieratyczności, w jego kontemplacyjnej monotonji widzi prawdziwy wschód i bizantynizm i... drogę do ikony.

Na zachodzie Europy w dużym, ale malejącym ciągle stopniu, a w Polsce w rozmiarach grubowato za wielkich, nie docenia się jeszcze należycie różnorodnego piękna prawdziwych najstarszych ikon. Godną wysokiej uwagi jest w nich przemyślana, ekspresyjna kaligrafja linij, budowa pełna uroczystego spokoju, rozkład ciekawy plam barwnych i wybitna dekoracyjność płaskiego traktowania całości.

Zmuszeni przez rządy prawosławno-nacjonalistycznej Rosji dopatrywać się rusyfikacyjnych tendencyj w nadsyłanej do nas i to banalnej nowoczesnej ikonie, odnosiliśmy się do niej z uprzedzeniem, nie znając prawdziwej, starożytnej**. Tak, jak dawno porzucono w zachodniej nauce prymitywny ogólnik o wielowiekowej martwocie bizantyjskiego religijnego malarstwa, tak i w odniesieniu do rosyjskiego, nie wypada dziś, w wolnej Polsce kierować się ubocznymi względami. Ikona reprezentuje zupełnie odrębny świat i program malarski, pełen pokrewieństw ciągłych na przestrzeni wieków, ale też i pełen odmian. Cała skala różnic oddziela szkołę nowogrodzką, która przez Litwę Witoldową wchłaniała wpływy ówczesnego Zachodu, od szkoły monumentalnego *Rublewa* z końca średniowiecza. Jeszcze więcej ujawnia się ich w szkole strogonowskiej i w moskiewskiej z drugiej połowy XVII wieku, kiedy wpływ nadwornych malarzy Polaków w Moskwie *St. Łopuckich* i *B. P. Poznańskich* i w. in. oraz wpływ flamandzko-niemieckich sztycharzy, przestylizowanych nawskróś tradycyjnie, stworzył osobliwy kierunek krystalizujący się najwybitniej w Uszakowie.

Przy ogromnej produkcji, malarstwo to stanowi morze różnorodnych podniet, mogących przyczynić się do zapłodnienia rosyjskiej sztuki, podatnej na to także przez niektóre ogólnoeuropejskie tendencje, ku stylizacji, ku ekspresjonizmowi, ku dekoracyjności. W malarstwie, w grafice i w sztuce stosowanej ubiegłych niedawno lat widzieliśmy w tym kierunku w Rosji różnorodne a cenne poczynania, u takich mistrzów jak *Bilibin, Niestierow, Roerich*, a poniekąd *Wróbel* i w takich szkołach jak nowo-stroganowska i inne. Wszystko to były jeszcze początki. Możliwości i widoki na przyszłość, sposoby łączenia tych tradycyj z nowoczesnością programów i odrębnością indywidualną mistrzów, pozostają wielkie i bardzo dalekie od wyczerpania. W sztuce doby rewolucyjnej tendencje podobne przycichły bardzo. Przyczynia się do tego z pewnością wroga postawa sfer wpływowych względem religji a przyczynia się bez

* Ruskoje Iskusstwo Nr. 1. 1923. Petersburg.

** Ikona »urzędowa« XIX wieku ma się do oryginalnej, dawnej, zupełnie podobnie jak obrazki religijne w »stylu Saint-Suplice« do zachodniego malarstwa religijnego poprzednich stuleci.

sensu, ileże temat niema nic albo wcale nic do programu i stylu, do pojmowania czysto artystycznych zagadnień, które zarówno w malarstwie religijnem, jak świeckiem, będą zawsze w danej chwili pokrewne lub identyczne. Dzieje powszechne sztuki nastręczają potemu bezustanny korowód argumentów.

Z malarzy chwili obecnej poza Pietrowem-Wodkinem, różnorodne odmiany wpływu wyżej omówionego spostrzegamy jeszcze w *Prochorowie*, w *Małyginie* (z Jarosławla) poniekąd nawet w »lewicowym« *Pimienowie*. Dalecy jednak jesteśmy jeszcze od tego, co na tem podłożu wyrosnąć by mogło i pewno jeszcze wyrośnie ku chwale i osobliwości przyszłej sztuki rosyjskiej. Nie mało zasługi pionjerów będą tu mieli cisi, skromni, ofiarni muzeologowie rosyjscy, którzy dla badań swoich wykorzystać umieli generalną, skarbową, konfiskatę srebrnych sukienek nałożonych ongiś, od XVII w., na znacznie starsze ikony. Poczynili oni zdumiewające odkrycia, — przez odrestaurowanie średniowiecznych zabytków ujawnili całe skarbnice grecko-bizantyjskiego i grecko-rosyjskiego malarstwa, o którem będzie jeszcze głośno w Europie.

B. M. KUSTODJEW PORTRET p. S. GRABOWSKIEJ (ol., 1924)

Zarzucić kto może, że pogląd podobny równa się przestarzałej chęci nawracania twórczości ku imitowaniu dawnego, podczas gdy sztuka winna iść samodzielnie naprzód i być nawskróś nowoczesną. Byłby to błąd niemały. Naśladownictwo dzieli przepaść od wchłaniania i przetrawienia podniet, a szkoły i programy czasów dawnych nie stanowią tylko przemijającej przeszłości, lecz jeśli są wielkie, wyrażają nieśmiertelne tendencje człowieczeństwa, — różnorodne struny zawsze nowej lecz i odwiecznie pokrewnej duszy ludzkiej.

Wątpić należy, aby tak pojęte nawroty stały się zrozumiałe dla »Achrru«, który wedle swoich szumnych deklaracyj ma odegrać rolę zwrotnicy w ewolucji sztuki rosyjskiej. Ma on być szkołą »heroicznego realizmu«, wyrażającego rewolucję. W rzeczywistości jest masowem zbiegowiskiem wszelkiego poziomu i kalibru artystów, z ogólnem ciążeniem ku płaskiemu, łatwemu, fotograficznemu naturalizmowi.

Gwoli zaspokojenia politycznego utylitaryzmu, gwoli »malowania« tendencyj i haseł sowieckich, odgrzebują członkowie »Achrru« nie starożytne, świeże zawsze, bo czysto artystyczne szkoły, lecz stosunkowo niedawne a zupełnie przestarzałe, mdło-akademickie rodzaje malarstwa, nie wykluczając ś. p. genre'u i alegorji. Jaskrawe (dosłownie i metaforycznie) przykłady nastręcza ostatnia wystawa zrzeszenia, ze swymi dwoma tysiącami obrazów. Na honorowem miejscu ustawione, wita przybysza ogromne, nudne płótno *S. Karpowa*, przedstawiające nimniej niwięcej tylko »Samostanowienie narodów«. W przyszłości, w razie n. p. ewentualnego przewrotu na rzecz dawnego régime'u, — można będzie pod obrazem tym nakleić etykietkę z hasłem nacjonalistów »wszystkie strumienie do rosyjskiego morza« i przy paru drobnych poprawkach obraz równie dobrze spełni swe »artystyczne« zadanie. Na większą skalę wskrzeszono z pyłu szczęśliwego zapomnienia obrazki rodzajowe, o tyle różniące od tego, co za lat dziecinnych oglądaliśmy w »Leipziger illustrierte Zeitung«, że dawniej rozczulała nas drzemka Kafee-Schwester, lub scenka p. t.: »Mama hat's Tanzen erlaubt«, a dziś bawi nas tępo zagapiona kucharka na płótnie *S. Rjanginej* lub flirt potwornej baby z parobkiem w wypracowaniu

*A. Tichomirowa.* Opodal sztywnie zadowolony anglik dziękuje pijanemu przywódcy rezunów za rozstrzelanie komunistów, których trupy obdzierają »białogwardziści«. Malowidło to zakupił już rząd jednej z południowych republik sowieckich. Trzeba długo wędrować między salkami i korytarzami, gdzie setki przenudnych półfabrykatów, gdzie brygady fotograficznych szkiców z życia ludu podają rękę salonowym widoczkom Krymu, aby dotrzeć do rzeczy nieco lepszych. Z przerażeniem spostrzega się, że najlepsi z »centro-lewu« artyści, zwabieni tym bardziej popłatnym jarmarkiem, wystawiają tu rzeczy swoje, przystosowane tematem, a pracując w danym kierunku bez fantazji, — wyraźnie przeciętnieją. Odnosi się to nawet do *Rożdiestwienskiego, do Falka i Maszkowa* którzy na swych własnych wystawach okazali oczywiście o wiele więcej bezpośredniości.

Zaledwie paru malarzy wzbija się na prawdziwie wyższy poziom, — uderza śmiałością i siłą pendzla. Najwięcej *Archipow*, stary mistrz ze »Sojuzu«, przez cykl swoich włościanek z różnych gubernij SSSR., przez rozmach pendzla, świetny akord barw, przez gest i spojrzenie pełne życia, przez prawdziwe objawienie się malarskości wśród tej ludnej pustyni. Obok niego młodszy i bardziej nowoczesny *F. Bogorodskij* kontynuuje swój tęgi cykl »Bezprizornych«. Wyzierają ku nam pełne wyrazu twarze degenerackie, beznadziejne, uliczników pozbawionych opieki, młodociani półkryminaliści, kokainiści i t. p., stanowiący istną plagę Rosji i ciężką troskę rządu.

Zupełnie sztucznie łączy się z tą wystawą odrębny *Kustodjew*, o którym mówiło się wyżej. Cały szereg innych najlepszych malarzy usunął się od podobnej konkurencji zupełnie.

»Achrr«, aczkolwiek niby rewolucyjny, ogląda się za przodkami i znajduje ich w »Peredwiżnikach«. Przed »Mirem Iskusstwa« i przed »Sojuzem« grali oni wielką rolę w ruchu artystycznym Rosji. Świeciły między nimi talenty prawdziwe, ale ogółem reprezentowali oni ówczesny ogólno-europejski naturalizm i przedimpresjonistyczny akademizm. Stąd wyszli jednak tacy odnowiciele sztuki rosyjskiej jak *Riepin, Surikow, Waśniecowy, Niestierow. Sierow, Lewitan* i inni. Nie do nich jednak nawraca »Achrr« lecz do pierwszych »peredwiżników«,* którzy w czasach poprzedzających reakcję polityczną Aleksandra III i Mikołaja II — swój realistyczny kierunek łączyli z socjalną ideologją, z hasłem »narodniczestwa«, z hasłem pójścia w lud i w sferę biednych uciskanych, na których obrazami swemi starali się zwracać uwagę społeczeństwa. Szlachetne te tendencje nie podniosły jednak poziomu ich przyciężkiej sztuki. Tymbardziej tematy sowieckie nie podniosą twórczości członków »Achrru«, którzy na dobitek obierają je bez porównania mniej szczerze.

Przebiegnąwszy okiem kolejne stadja ewolucji sztuki rosyjskiej spostrzegamy, że zataczają one poniekąd linję koła, w którem koniec z początkiem się spotyka. Niemniej uderza nas analogja między ewolucją artystyczną i polityczną, w dobie rewolucyjnej. Po zniszczeniach i ubytkach wojną domową wywołanych, nastaje w pierwszych latach kierunek artystyczny ultraradykalny, poczem sztuka, zupełnie podobnie jak polityka, idzie po linji coraz większego wycofywania się ze zbyt mózgowo-abstrakcyjnych niemożliwości, kieruje się coraz więcej ku staremu, nazbyt staremu pozytywizmowi. Nie wynikają z tego zbyt pocieszające wnioski co do pożytku rewolucji sowieckiej dla sztuki. Trzeźwiejsi między najwybitniejszymi komunistami zdają się to spostrzegać. Symptom wyraźny widzimy w staraniach sfer wpływowych o ściągnięcie napowrót do Rosji emigrantów-artystów, bardzo w tej mierze opornych. Rolę jaskółki przyjął dopieroco na siebie N. Roerich. Jaki będzie dalszy skutek zabiegów, niewiadomo, to jedno pewne, że zaznacza się w nich wyraźne przyznanie się do słabości i Canossa w stosunku do tych, którym uprzednio życie w Rosji obrzydzono lekceważeniem praw i potrzeb plastyków, ogólnemi represjami względem inteligencji, szczególnemi przykrościami względem niezależnych w sztuce duchów. Czy przyjeżdżający napowrót będą mogli skrzydła swe rozwinąć, przesądzać nie będziemy. Nic dobrego jednak nie wróżą pewne autorytatywne oświadczenia, które podamy jeszcze na końcu artykułu.

* * *

Konieczność ograniczenia się co do miejsca i czasu, nie pozwala mi być tak wyczerpującym, jakbym tego pragnął, zwłaszcza w odniesieniu do niektórych działów sztuki. O rzeźbie w każdym razie najkrócej mówić można. Poza tendencje znanego już dawniej *S. Konienkowa*** daleko Rosja dzisiejsza nie wyszła, a trudno oprzeć się uwadze, że rzeźby jego z doby wojennej i przedwojennej, pokrewne duchowo z M. Wróblem i z ekspresyjnym barokiem, zwarte,

* N. M. Szczekotow »Nowaja Rossija w Iskustwie« wyd. »Achrru« Moskwa 1926 r. Oprócz tej pięknie wydanej publikacji, wydrukowano cały szereg broszurek dotyczących tego zrzeszenia.

** Patrz monografję S. Głagola ⟨Gołouszewa⟩ »S. T. Konienkow«, Petersburg 1920.

stylizowane śmiało lecz od prawdy natury zbytnio nie odbiegające, były mocniejsze od dzieł ostatnich, gdzie trudne, a tak cenne dążenie do prymitywizmu nierzadko graniczy już ze zbyt łatwą prymitywnością. Co się tyczy innych artystów, to poza »Dostojewskim« *Mierkułowa* i rzeźbami *K. Galezowskiego* nie wiele umiem widzieć godnego uwagi. Zastrzeżenia nieliczne należą się tylko niektórym głowom *F. Szmitowej* i Lassalle'owi *Sinajskiego* a poniekąd niektórym biustom *Domagackiego* i *Manizera* lub »Robotnikowi« *Korolewa*. Jedni bliżsi Rodina, drudzy wczorajszej i dzisiejszej rzeźby niemieckiej lub Konienkowa, rzeźbiarze rosyjscy współcześni nie stworzyli bezwarunkowo żadnej własnej szkoły, nie wydali poza bardzo małymi wyjątkami, żadnego dzieła o nieprzemijających wartościach. Brak środków,a zwłaszcza talentów udaremnił śmiałe plany co do różnych pomników na cześć rewolucji i jej wodzów. Zbiorowe zaś wydanie projektów pomnika Lenina, na wzniesienie którego nie żałowanoby środków, stanowi zdumiewający zbiór lichot i niepoważnych konceptów. »Dostojewskij« *Mierkułowa* ratuje prawdziwie honor rzeźby współczesnej rosyjskiej przez niepospolitą monumentalność i architekturę formy, przez zakomitą jej prostotę i psychologiczny wyraz całości. Nadaje go zwłaszcza ruch beznadziejnie zapatrzonej głowy i gest dłoni, jakby nerwowo przytrzymujących garść jakiejś nędzy moralnej, którą pisarz zbiera się znowu analizować, z filozoficznem, iście rosyjskiem współczuciem.

J. ANENKOW — PORTRET W. POLONSKIJ'A, redaktora „Pieczat i rewolucja" (ol., 1925).

Lepiej, a może najlepiej wogóle z całej sztuki rosyjskiej przedstawia się grafika, już w dobie przedrewolucyjnej znana Europie ze swego wysokiego poziomu. Od tego czasu uległa ona zmianom niemałym.

Dawniej, podniesiona bodajże najwyżej przez miesięczniki »Mir Iskusstwa«, »Staryje Gody«, »Russkij Bibliofił« i t. p. ⟨*Al. Benois, Mitrochin, Czechonin, Zamirajło, Narbut, Charlemagne, Lancerey* i i.⟩ szła ona więcej za wzorami barokowej i rokokowej ryciny, albo też ⟨zwłaszcza w osobie Ostroumowej-Lebiediewej⟩ lubowała się w subtelnie estetyzującej litografji, przyczem niesłusznie rywalizowała często z malarstwem. Obecnie, jak i w reszcie sztuk pięknych, artyści zwracają cały wysiłek ku zwartej prostocie i sile wyrazu i ku tłómaczeniu się za pomocą jaknajbardziej specyficznych, graficznych sposobów. Rozwijają oni przedewszystkiem drzeworyt, podkreślając w zasadzie bardzo trafnie charakter tworzywa. Grupy petersburskich i moskiewskich grafików położyły ostatnio tak jak i dawniej duże zasługi na punkcie wydawnictw książkowych wszelakiej treści, w których umiejętnie wprowadzają zasadę, że sztych nie ma być luźną ozdobą lecz rzeczywistą częścią składową drukowanego dzieła.*

Szczególniej odznaczyła się na tych polach szkoła moskiewska, od poligrafa *N. Pi-*

* Natomiast legendą nazwać należy wieści o jakoby wysokim poziomie artystycznym wydawnictw z reprodukcjami dzieł sztuki. Tu mogą Rosjanie tylko powiedzieć »fuimus Troes«. Dziś na tym punkcie dzieje się w Polsce bezwarunkowo lepiej, a już o takich wydawnictwach, jak ostatnio u nas »Wyspiański — dzieła malarskie« w Rosji mowy nawet nie ma.

S. KONIENKOW FRAGMENT POMNIKA „STIEŃKA RAZIN" (drzewo, 1919)

*skarewa* zaczynając. I tu jednak wspominana już skłonność do zbyt dosłownego pojmowania nowych haseł i programów, prowadzi do przesady, do czegoś, nawet w drzewie, zbyt drewnianego. Przykładem jest przereklamowany *Faworskij.* Wyżej stoją nieliczne prace pokrewnego mu *N. Kupriejanowa.* W jego »krążowniku Aurora« uderza nas siła ruchu, dramatyczność linij, plam i świateł, wywołane nader szczęśliwie najprostszymi a czysto graficznymi sposobami. Pokrewne dobre płótno stworzył w malarstwie *B. M. Kustodjew* (»Fajerwerk na Newie«).

W akwaforcie wybił się na naczelne miejsce *Ignacy Niwiński* (syn rodowitego Polaka i Rosjanki). Artystów polskiego pochodzenia w Rosji pracujących, należących do różnych szkół i kierunków, łączy nader ciekawie jedna wspólna cecha i zasługa, nieraz pewno tylko podświadomie polska, a jednak głęboko rasowa. Stanowi ją stanowcze umiłowanie artystycznego umiaru. W czasach pseudo-rewolucyjnego rozwydrzenia się różnych na polu sztuki niemożliwości, zasługa to niemała współdziałać w Rosji około podtrzymania tego rodzaju elementu.

S. KONIENKOW KORA (marmur, 1914)

Odnosi się to między innymi do J. Niwińskiego, zarówno jako grafika jak i dekoratora teatralnego, przy całej jego wielkiej postępowości.* O sile jego talentu świadczy dostatecznie fakt, że jest prawie samoukiem, zawdzięczającym przelotne lekcje Hamanowi, adoratorowi Frank

* Piękne, pełne uznania studja o I. Niwińskim napisali m. i. Paweł Ettinger i dyr. N. Romanow w wydawnictwach Moskiewskiego Muzeum Sztuk Pięknych (byłe Muzeum Aleksandra III): »Oforty Ign. Niwińskiego, Katalog wystawki« Moskwa 1925 i w »Żiźń Muzieja« 1926, Nr. 2. Tamże bibljografja artykułów o nim. Cenne okazy twórczości I. Niwińskiego posiada w Krakowie p. Kazimierz Piekarski. Podobnie jak Niwiński w grafice i w dekoracji teatralnej, tak w architekturze kierunku konstruktywistycznego wyróżnia się umiarem w tym nowym kierunku Polak E. Norwert w przeciwieństwie do wielu pokrewnych mu kolegów Rosjan, reformistów zbyt surowych i dziwacznych.

Przy okazji zaznaczyć pragnę, że p. Ettingerowi zawdzięczam szereg rzeczowych wyjaśnień i ułatwień przy zbieraniu reprodukcyj do niniejszego artykułu.

Brangwyn'a. Do »Świętego Sebastjana« I. Niwińskiego, do jego »Wieży Storożewskiego Monastyru«, do jego »Włoskich i Krymskich seryj« i t. d. mam zamiar wrócić jeszcze osobno.

Na później odłożyć też muszę uwagi o rosyjskim przemyśle artystycznym, który w stosunku do przedwojennego nie odznacza się zresztą niczem zbyt nowem. Wystawa paryska dała potemu dość przykładów. Przy godnej jednak naśladowania ruchliwości, umiano dla tej produkcji skaptować poważne zamówienia z Ameryki. Zatrzymam się przynajmniej nad jednym z działów tej dziedziny, nad sowiecką porcelaną.

Wyrabia ją głównie »państwowa«, dawniej »cesarska«, fabryka porcelany w Petersburgu, mająca za sobą przeszło półtora wieku pięknej przeszłości. Pomimo rozwoju rosyjskiej grafiki tak wiele usług mogącej oddać zdobnictwu w porcelanie, w ostatnich czasach nie rozwinęło się ono na oczekiwaną skalę. Piękna porcelana jest zbytkiem, w Rosji bardzo kosztownym, to też fabryka ta walczy ciągle z ciężkiemi trudnościami. Szkoda wielka, bo zarówno przy dawniejszym kierunku w rodzaju »Miru Iskusstwa« zwłaszcza w projektach Narbuta, jak i przy obecnym, reprezentowanym przez dość pokrewnego mu *Czechonina*, *Kobylecką* i i. warunki były dość pomyślne. Stworzono pewną liczbę rzeczy prawdziwie wdzięcznych lub oryginalnych. Minął szczęśliwie okres dziwacznych pomysłów suprematysty i konstruktywisty

IGNACY NIWIŃSKI — GURZUF (z „serji krymskiej", 1925, akwaforta z akwatintą)

*Malewicza,* * przy którym naczynia pokrywano czerwonymi i czarnymi wycinkami geometrycznymi, podobnymi najwięcej do przyborów architekty, jak n. p. do lineałów, ekierek i t. p. Dziwactwa czepiają się jednak czasem nawet *Czechonina,* który na tych kosztownych naczyniach zbytku i sytości potrafił wyobrażać męczarnie rosyjskiego głodu (obr. repr.). Po pięknych i bardzo porcelanowych koncepcjach *Iwanowa* (n. p. słynna jego figurka baletowa »Żar Ptica«) przyszła dziś kolej jak w »Achrze«, na tematy sowieckie. Przy najlepszej woli trudno dopatrzeć się czegoś więcej niż przeciętności w odnośnych wytworach.

Przy zastoju budowlanym znacznie większym niż w Polsce, architektura i nowe w niej kierunki nie wychodzą prawie w Rosji poza sfery projektowań. Tym więcej ograniczyłem się w tej mierze do rzucenia garści uwag mimochodem, przy okazji. Że narazie mamy tu do czynienia z pierwszymi krokami, przyznaje to teoretyk rosyjski konstruktywizmu M. *Ginzburg,* w swem tęgiem najnowszem dziele »Stil i epocha« (Moskwa Gosizdat 1924 r.). Autor sam, obok *Grinberga i Trockiego* należy niewątpliwie do tych, którzy najudatniej umieją łączyć głębszą kulturę, opartą o starą mądrość architektoniczną, z nowymi prądami. Nieco na boku stojący *Trockij,* profesor petersburskiej akademji sztuk pięknych, prezentuje się najwięcej oryginalnie. Na szczególną uwagę zasługuje jego umiejętność nawiązywania w bardzo nowoczesnych koncepcjach do tradycyj, jakie dają najbardziej monumentalne, najspokojniejsze ze starożytnych soborów grecko-rosyjskich.

S. CZECHOWICZ RYSUNEK DO BAJKI (1922)

Prądy konstruktywistyczne owiały także silnie dziedzinę inscenizacji teatralnej. Na tem właśnie polu obserwujemy w Rosji zjawisko szczególniej cenne, pomimo wszystkich zastrzeżeń, jakie już wyżej z ogólnych względów poczyniłem.

Mam na myśli wysiłek zbiorowej twórczości dla celów artystycznych, jednolitych a wielostronnych. Wysiłek to niezawsze udany, ale usilnie, szacownie, ciągle probowany. Tem szacowniejszy, że najbardziej pożądany wszędzie i zawsze.

Wyraża się on w dążności do zharmonizowania różnych sztuk plastycznych we wspólnych wystąpieniach. W czasach dawnych, w epokach świetnego rozwoju, umiano całe życie przepoić sztuką jednolicie stylową. Dziś przy tylu rozbieżnościach i przy finansowych kłopotach, byłoby to zbyt trudnem. W dziedzinie przynajmniej teatru, próby rosyjskie godne są uznania.

Pierwszy bodaj na większą skalę rozwinął program tego rodzaju *Tairow* w »Kameralnym Teatrze« Moskwy, wprowadzając ultra modernistyczną jednolitość, »kubizującą« nie tylko w dekoracjach i kostjumach, lecz i w stylu gry i ewentualnej ilustracji muzycznej. Wkrótce potem *Meyerhold* idąc po linji podobnej, przeskoczył w warjacki ale jednolity stylowo extrême na swojej ultra konstruktywistycznej i »supra dynamicznej« scenie, która ogłusza i oślepia.

Na szczęście znalazły się jednostki, zdolne do opanowania tej reformy, do zahamowania przesady, do wprowadzenia wyższego artystycznego umiaru.

Odnosi się to przedewszystkiem do *Wachtangowa,* jako reżysera »Princessy Turandot« w t. zw. »Studjum Artystycznego Teatru« w Moskwie, oraz do Ignacego *Niwińskiego,* który pracując wespół z nim stworzył kapitalne groteskowe dekoracje i kostjumy do sceny osobliwie skonstruowanej w kilka kondygnacyj. Przy tym zmyśle umiaru widzę znów u Niwińskiego znamienny moment, nie tylko w fizycznym związku jego z rasą polską przez pochodzenie, lecz

* O Malewiczu, ciekawszym w projektach architektonicznych, dają wyobrażenie reprodukcje w Nr. 5 krakowskiego »Architekty« str. 12 i 13 przy artykule S. Zahorskiej.

i w duchowem, przez jego współpracę poprzednią z *I. Żółtowskim*, tak głębokim architektą, a najczystszej rasy Polakiem.

Pokrewne w tej mierze, a nadzwyczaj cenne zjawisko stanowi balet *K. Galezowskiego*, którego twórczość zabłysnęła najwyżej w »Josifie Prekrasnym«, w choreograficznej »Historji czystego Józefa«, wziętej jako temat z biblji. W dotychczasowym balecie rosyjskim, słynnym w Europie od czasu występów paryskich z roku 1911, miał Galezowski rywala groźnego. Nie przeszkodziło mu to dokonać dzieła niezwykłego, w którem jako niepospolity rzeźbiarz, malarz i baletmistrz zarazem, uzdolniony ponadto w muzyce, tem lepiej potrafił zharmonizować wszystkie sztuki dla potężnego wspólnego wyrazu. Fabułę, dotąd w baletach zawsze naciąganą i zwykle banalną, zamienił na prawdziwie dramatyczną, głęboko ludzką. Wydobył bogate kontrasty z przeciwstawienia Józefa-flecisty, idyllicznego młodzieńca, jego braciom zdradziecko zazdrosnym i Putyfarze, przepastnie zmysłowej. Odpowiedniki tej wschodniej, pełnej marzenia i ognia treści, umiano stworzyć nie tylko w ekspresyjnym tańcu pantominy, lecz i w uproszczonej a mocnej grze świateł, kolorów, kostjumów i dekoracyj, projektowanych wespół z *Erdmanem*, pomyślanych więcej »architektonicznie i rzeźbiarsko« niż u malowniczego i malarskiego Baksta. Umiarkowanie konstruktywistyczna scena, przez liczne uproszczone kondygnacje, ułatwia wiązanie coraz nowych girland i bukietów z barwnych mas i łańcuchów ciał ludzkich. W miejsce pstrokacizny dawnych kulis, trzy olbrzymie płótna jakby trzy gorąco-pomarańczowe żagle lub starożytne »vela«, zapełniają głąb sceny, na ciemnem tle podnosząc się i opadając. Muzyka ⟨Wasiljenki⟩ znów pełna prostoty, bardzo wschodnia i bardzo piękna, programowa w duchu, znakomicie ilustruje akcję, złączoną chronometrycznie z całością poruszeń. Orjentalnie, śpiewnie zawodząca, zrywa się nagle w zdradliwych synkopach, wybucha w dzikich rytmach, opada w tragicznych uciszeniach. Jesteśmy dalecy od klasycyzującego baletu Gelcerowej z opery moskiewskiej i nie blizcy szkole przybyłej tu na stałe Izadory Duncan, monotonnej pomimo wszystko w swej swobodnej plastyce. Patrzymy nie na eklektyczną próbę, lecz na zharmonizowaną, dojrzałą i nową całość, w którą wtopiono z całą kulturą i zrozumieniem rezultaty ewolucji dawniejszego baletu. Umiano tu ekspresyjność posunąć niezwykle naprzód, zużytkować nawet, lecz dyskretnie i okolicznościowo, akrobatyzm fantastycznych tańców, a przedewszystkiem stworzyć wogóle zjawisko przekraczające granice dotychczasowego baletu. Stoimy raczej wobec wszechartystycznego, choreograficznego dramatu.

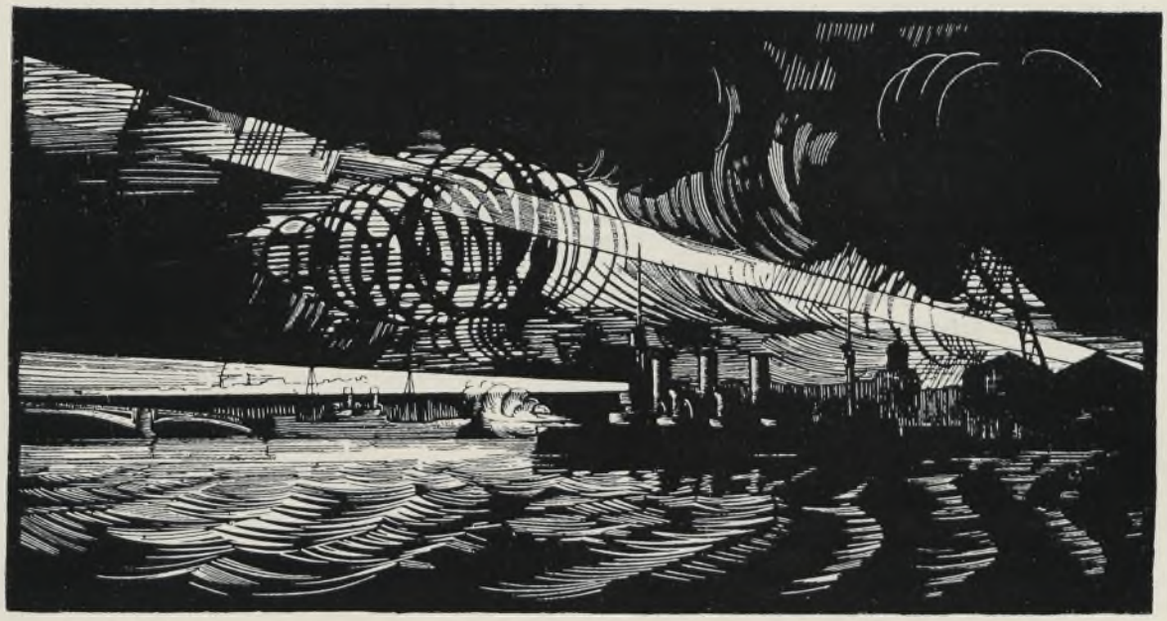
W. FAWORSKIJ FRONTISPICE DO KSIĘGI „RUF" (1925).

Galezowski odrywa się jednak od kierunków i tradycyj miejscowych, tematem zaś biblijnym niewątpliwie nie odpowiada tendencjom z góry idącym. Tem tłómaczy się też pewno, że jest pomimo wszystko odosobnionym, że przyjęto go jako coś obcego.

* * *

Nie o takie bowiem zagadnienia i cele chodzi tym, którzy kierując nawą państwa rosyjskiego, uważają się za powołanych do narzucania sztuce właściwych dążeń i zadań. Jaki wywierają oni nacisk co do kształtowania jej w przyszłości, mówi nam dosadnie wykład oficjalny, wygłoszony, — rzecz znamienna, — przez Prezesa stołecznej Akademji Artystycznych Nauk, przez P. S. Kogana.

Jawi się tu przed nami curiosum tak niebywałe, że upamiętnić je zwłaszcza dla »otwarcia



N. KUPRIEJANOW KRĄŻOWNIK „AURORA" (drzeworyt, 1922)

oczu«, należy. Czytamy je jako mowę na otwarcie VII-ej wystawy »Achrru« z r. 1925*. Tłómaczę dosłownie:

»Z punktu widzenia mistrzostwa i techniki nasze wystawy nie stoją na poziomie paryskich lub weneckich. Tam więcej subtelności i wyszukania. Lecz nie w tem rzecz. Odrzucamy naśladowanie Cézanne'a, Derain'a, Picasso, lewicowość artystyczną pozbawioną tematu i ideowości. Z dwóch elementów, z których składa się każda sztuka, z wielkiego odczuwania współczesności i osiągnięcia mistrzostwa, »Achrr« śmiało ogłosił wyższość (»primat«) tego pierwszego. Istotnym artystą może być tylko człowiek wrażliwy na potrzeby swego czasu, a w nasze dni tylko ten, którego przenika płomień październikowej komunistycznej rewolucji. Czasy nasze są zbyt poważne a zadania zbyt pilne, aby sztuka mogła pozostawać na tych wyżynach, na które wznoszą się tylko (?) rozpieszczone umysły dla rozkoszowania się nimi. »Achrr« oświadcza artystom: idźcie w dół ku robotnikom, chłopom i sowieckim żołnierzom, sprawdźcie wasze formy przed ich sądem. Oto w czem leży znaczenie Achrru. Nie możemy przyswoić sobie tej lub innej formy Zachodu bez sprawdzenia, o ile jest ona potrzebna rewolucji. Dewizą »Achrru« jest: szukać nowych form w tem, co rośnie w życiu (?) i wcześniej czy później znajdzie swój wyraz artystyczny (»oformlenje«). Naszym stylem jest nasz nieporządek (»bezporjadok«).

Takich oświadczeń jest jeszcze więcej, ale mamy już chyba dość. Wyraźnie powiedziano artystom: mniejsza o sztukę, niech każdy z was czyni, co każe komunizm, a sztuka sama się zrobi. Istotnie, ósma już idzie z kolei wystawa »Achrru«, oglądamy tysiące »obrazów« i setki rzeźb złączonych jedynie z sowieckimi tematami, lub etykietami. W tem zbiegowisku każdy artysta czyni, co każe nieborakowi duch Boży, a całość sama się złoży, — mówmy prawdę: leży. Ludzie z tłumu widzą tam przedewszystkiem namalowanych siebie: słabo lub przeciętnie, to co innego, ale im to schlebia. Któżby pomyślał o tem, aby tych najbiedniejszych, bo w ten sposób dopiero opuszczonych, dopiero zaniedbanych, podnosić w górę ku wyższemu rozwojowi, ku zrozumieniu, że im nie sądzić, lecz uczyć się, starać się, to co wyższe zrozumieć lub szanować. Któżby raczył pomyśleć, że w proletarjuszu tak samo jak w każdej duszy ludzkiej, która słońce ujrzała, może drzemać potrzeba piękna dla piękna, a nie dla walki klas. I któżby raczył uwzględnić pozatem, że sowiecka republika najbardziej potrzebuje także całej armji spe-

* »Achrr« VII Wystawka »kartin i skulptury Rewolucji, byt i trud«, II izd. Achrra Moskwa 1925, str. 9—12.

cjalistów, a więc ludzi wyższego wykształcenia i że mają oni wyższe potrzeby artystyczne, prawo do ich zaspokojenia. I któżby pomyśleć raczył, że urodzeni artyści mają też jakieś prawa, a nadewszystko do umiłowanego doskonalenia się w mistrzostwie, do tworzenia sztuki wielkiej, do wypowiedzenia wszystkich stron duszy i życia, i że bez mistrzostwa nic to nie będzie warte. I któżby pomyśleć raczył, że sztuka mistrzów wielkich a niezależnych wzbogaca i potęguje duszę a nigdy jej nie rozpieszcza.

Nie. Myśli tak prostych i tak pewnych sfery wydające podobne artystyczne orędzia nie rozumieją lub rozumieć nie chcą. Wyziera z nich natomiast płaski pozytywizm zastosowany do sztuki zupełnie podobnie, jak swego czasu czynili to najbardziej burżuazyjni utylitaryści XIX wieku. Widzimy egoistyczny, zachłanny, partyjno-państwowy pozytywizm, stosowany do sztuki podobnie jak do polityki lat ostatnich z całą jego groźną »pryncypialną« ciasnotą, równie szkodliwą dla sztuki, jak dla współżycia narodów.

Moskwa-Kraków, lipiec 1926. DR. MARJAN MORELOWSKI

S. CZECHONIN „GŁÓD" (talerz porcelanowy, 1925)
(Państw. fabryka porcelany w Leningradzie)

# ARCHITEKTONICZNY PALIMPSEST JĘDRZEJOWSKI

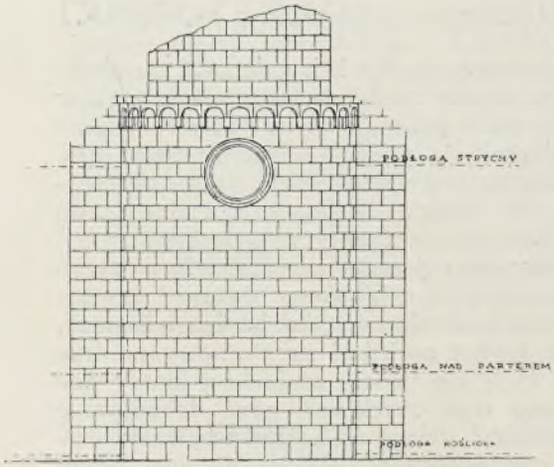
Z NAJSTARSZYCH zabytków naszego budownictwa rzadko który dotrwał do obecnych czasów w swym pierwotnym wyglądzie, prawie każdy ulegał w ciągu wieków przekształceniom i przeróbkom, wywoływanym jużto pożarami, jużto potrzebami praktycznemi. Niejeden zaś był przerabiany tylekrotnie, iż z jego pierwszej postaci niewiele zostało. Staje się wówczas zabytek jakby palimpsestem, dokumentem, który nadpisywały różne wieki i trzeba wiele trudu i umiejętności, by dotrzeć do pisma pierwotnego, do rozpoznania najdawniejszego kształtu danej budowli i odszukania zatartych jej resztek.

Przykładem takiego bardzo interesującego, a zagadkowego palimpsestu architektonicznego jest kościół pocysterski w Jędrzejowie w okolicy Kielc. Z jego dzisiejszego wyglądu zewnętrznego trudno się zrazu domyśleć, iż się ma przed sobą budowlę z czasów bardzo odległych. Rzucają się w oczy dwie wieże barokowe i barokowe kaplice po jednej stronie nawy, po drugiej nowsze, bezstylowe przybudówki. Wspomniane wieże nie tworzą zachodniej fasady kościoła i nie zawierają głównego doń wejścia, jakbyśmy tego oczekiwali, gdyż dobudowane zostały poprzed prezbiterjum, a to w tym celu, by zwrócić uwagę na kościół od strony miasteczka, w pewnem oddaleniu na wschód odeń się rozciągającego. Kościół nie ma fasady zachodniej, gdyż do tej ściany przylega budynek dawniej klasztorny, dziś plebański i wejście do kościoła jest tylko jedno, dosyć ukryte w północnej nawie bocznej. Cała ta północna strona jest przyozdobiona pompatyczną i efektowną barokową dekoracją architektoniczną, o rysunku szczegółów wcale wytwornym i tworzy całość bardzo malowniczą, lecz nieorganiczną; znać, że się tu ma do czynienia z kształtowaniem późniejszem na jakimś odmiennym, dawniejszym korpusie.

Wzrok wchodzącego do wnętrza pochłania bogactwo dekoracji, charakterystycznej dla XVIII wieku, z malowidłami ściennemi, sztukaterjami, złoceniami i imitacją marmurów. Widać, że sklepienia naw dopiero z XVIII w. pochodzą, że filary i pilastry dzielące ściany, mają swe

Kościół pocysterski w Jędrzejowie: Widok na chór muzyczny, mieszczący się w przekształconej absydzie romańskiej.

Wnętrze kościoła pocysterskiego w Jędrzejowie, przerobione w XV. i XVIII. wieku.




Odkryta część kościoła romańskiego z XII w. w Jędrzejowie (rys. arch. Z. Gawlik)

szczegóły z tego czasu. Rozpatrzywszy się jednak w układzie budowli dostrzegamy, że ugrupowanie wnętrz nie odpowiada programowi XVIII wieku, lecz sięga wyraźnie czasów wczesno-średniowiecznych, gdyż podobny kształt bazyliki trójnawowej z nawą krzyżową, poprzeczną i z kaplicami t. zw. bliźniemi po bokach prezbiterjum, znamy z innych kościołów cysterskich, w Koprzywnicy, Wąchocku i Sulejowie. Gdy w nich zachowała się przecież wcale dobrze dawna architektura, w Jędrzejowie nie widać prawie żadnych części o pierwotnym architektonicznym wyglądzie. Jedynie w kaplicach bliźnich kryją się we węgłach ścian smukłe kolumienki i wsporniki o charakterze romańskim, lecz i tu dawne sklepienia ustąpiły miejsca nowszym i tylko resztki sklepiennych nóżek, pozostawione ponad kapitelami i wspornikami, świadczą, iż pierwotne sklepienia były krzyżowe bez żeber. Owych kaplic bliźnich można więc jeszcze zrekonstruować rysunkowo kształt oryginalny; trudniej, jeśli idzie o wnętrza naw, gdzie nie pozostały tak wyraźne ślady i jedynie na podstawie wiernie zachowanego rzutu bazyliki cysterskiej oraz dostrzeganego tu i ówdzie zpoza wyprawy, ciosowego wątka ścian domyślać się można, iż barokowa szata kościoła nalepiona została na konstrukcyjny szkielet pierwotny bazyliki, konsekrowanej około r. 1210 przez Wincentego Kadłubka.

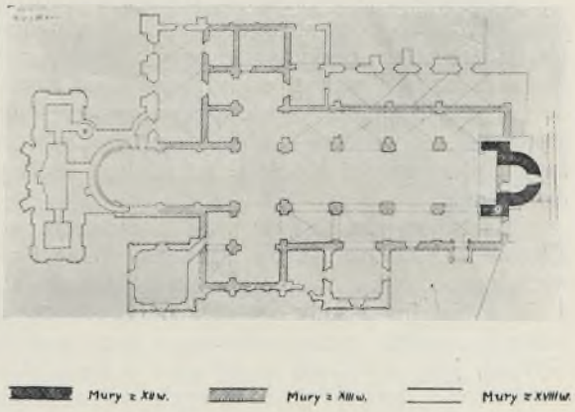
Wśród architektonicznych szczegółów wnętrza zwracają uwagę obce XVIII wiekowi, ostrołukowe wykroje arkad międzynawowych i gotyckie z kształtu przypory do filarów nawy głównej, przyległe do nich od strony południowej nawy bocznej. Także konstrukcja sklepień w obu nawach bocznych jest odmienna od sklepień nawy głównej, i wyrosła widocznie na jakiejś strukturze dawniejszej. Otwiera to pole do domysłów i pobudza chęć odczytania dziejów budowli. Lecz odgadywanie przeszłości zabytku, wielokrotnie przerabianego, nie jest tak łatwe, jakby się wydawało i trzeba pewnej ostrożności, by się nie dać uwieść pozorom.

Kościołem w Jędrzejowie zajmował się ostatnio doc. dr. Adam Bochnak i przedstawił na posiedzeniu komisji historji sztuki Akademji Umiejętności pracę, której streszczenie ogłoszono w »Sprawozdaniach« Akademji w nrze 9 z r. 1926. Wspomniane powyżej szczegóły, niezgodne ze stylem XVIII wieku, naprowadziły go na myśl, że są pozostałościami owej pierwotnej architektury z początku XIII w., z której zdaniem autora pozostaćby miało znacznie więcej, niźli dotąd przypuszczano, aniżeli przyjmował Wł. Łuszczkiewicz, najpoważniejszy znawca naszej architektury wczesnośredniowiecznej, który badał swego czasu kościół w Jędrzejowie i pisał o nim, jako »o zagubionym pomniku naszej romańszczyzny«. Dr. Bochnak wystąpił z twierdzeniem, że konstrukcja filarów międzynawowych, z przyporami od strony naw bocznych, jest pierwotna i że tworzy prototyp t. zw. filaroszkarpowego systemu krakowskiego, znanego z naszych kościołów gotyckich XIV wieku. System ten zastosować miano po raz pierwszy w Jędrzejowie, w związku z krzyżowo-żebrowemi sklepieniami, z których pozostałyby ostrołukowe arkady i gurty poprzeczne w nawach bocznych. Jak z tego wynika, byłby kościół jędrzejowski pierwszym przykładem rozwiniętego gotyku na naszych ziemiach, pojawiającego się nadspodzianie wcześnie, bo na samym początku XIII wieku!

Twierdzenia powyższe, wprowadzające tak śmiało duży przewrót w poglądach na dzieje naszej architektury wczesnośredniowiecznej,

Jędrzejów: Kościół pocysterski od strony prezbiterjum

musiały jednak z góry budzić pewne wątpliwości. Zadziwiał przedewszystkiem fakt, że owa »filaroszkarpowa« konstrukcja, która już w Jędrzejowie miała być użyta, nie powtarza się w innych mniejwięcej równoczesnych lub nawet późniejszych budowlach cysterskich, a wszystkie te budowle zostają przecież ze sobą w bardzo ścisłym związku architektoniczno-artystycznym. Nie znamy wogóle drugiego przykładu zastosowania tej konstrukcji przez cały wiek XIII i trzeba czekać lat przeszło sto, zanim się ona pojawi w krakowskim gotyku. Gdy wreszcie nasze budownictwo cysterskie opiera się o architekturę cysterską w Burgundji, kościół w Pontigny, z którego Dr. B. wywodzi budowlę jędrzejowską, ma konstrukcję sklepień zupełnie odmienną i autor musi przyznać, iż tego »systemu szkarp, których dolnemi częściami są przypory przy filarach, nie można w dzisiejszym stanie widzy znikąd wyprowadzić«! Czyżby więc ten wynalazek urodził się w Jędrzejowie i tamtejsi Cystersi strzegli go tak zazdrośnie, iż dopiero w wiek przeszło później odkryto tajemnicę?



Rzut poziomy kościoła w Jędrzejowie (rys. arch. L. Gawlik)

Zaskoczony osobliwością całej tej teorji postarałem się zbadać rzecz na miejscu — przy okazji kontroli robót konserwatorskich, prowadzonych przy barokowych wieżach kościoła w Jędrzejowie — by się przekonać, jakie są podstawy do uznawania owej konstrukcji za pierwotną i pochodzącą z pocz. XIII w. Czy są jakieś profile, któreby odnieść należało do tego czasu, czy owe filary, szkarpy i arkady zbudowane są przynamniej z kamienia ciosowego, jakby być musiało w razie ich pierwotności? By mieć pewność w takich kwestjach, trzeba skrupulatnie zbadać mury aż do trzewi, do jądra, poprzez ich wierzchnią skorupę, i przekonać się, z czego wyrosły. Otóż dokonane we wnętrzu kościoła, w kilku miejscach, odbicie wyprawy z marmurowego stiuku wykazało, iż filary, szkarpowe przypory i arkady, wykonane są z cegły, o formacie późnośredniowiecznym. Również zbadanie sklepień na kościelnych strychach potwierdziło, iż jest to konstrukcja, wzniesiona w całości z cegły. Nie może zaś ulegać żadnej wątpliwości, iż jędrzejowska budowa z pocz. XIII w. była kamienna, podobnie jak to ma miejsce w Koprzywnicy i Wąchocku. Stwierdza to ciosowy wątek ścian magistralnych, widoczny wewnątrz tu i ówdzie z poza wyprawy, gdy zewnątrz kryje go okładzina kamienna, nałożona w wieku XVIII. Południowe ramię transeptu ma dawne mury ciosowe w całości jeszcze zachowane, jak się o tem można przekonać, wyszedłszy na strychy. Jeśliby zaś ktoś, chcąc ratować egzystencję twierdzenia o pierwotności systemu filaroszkarpowego w Jędrzejowie, próbował dowodzić, iż n a w a g ł ó w n a tego kościoła mogła być budowana z cegły i jako argument przywodził odkryty przy obecnej restauracji kościoła cysterskiego w Sulejowie fakt, iż tam do budowy pierwotnej już cegła została użyta, usunąć łatwo możność tego rodzaju kontrowersji wyjaśnieniem, iż pominąwszy późniejszy format cegły jędrzejowskiej, Sulejów nie może tu być argumentem, gdyż w nim wprowadzono cegłę jako wątek drugorzędny do wypełnienia ścian, a wszystkie części istotnie konstrukcyjne, jak filary, arkady, gurty, wykonane zostały z kamienia, podobnie jak to będzie mieć miejsce w ceglanym gotyku krakowskim.

Zyskujemy przeto pewność, iż »gotyckie« przypory i arkady jędrzejowskie zostały tam wprowadzone w czasie późniejszej przeróbki pierwotnej budowli bazylikowej, przeróbki dokonanej zapewne dopiero pod koniec XV w., gdyż Długosz w swych *Libri beneficiorum* pisze o kościele jako o zbudowanym z kamienia i o żadnej przebudowie nie wspomina. Mamy tu do czynienia nie z prototypem konstrukcyj krakowskich, lecz ich naśladownictwem, wykonanem nawet dosyć licho, niedbale, jak stwierdzić można, przypatrzywszy się na strychach technice murowania, lub patrząc na arkady międzynawowe, których wykroje są nietylko prymitywne, lecz nierówne i bylejakie, a rzekome ich podobieństwo do arkad kościoła w Pontigny jest spostrzeżeniem pozbawionem uzasadnienia. Nie mamy w ogóle żadnych bliższych podstaw do zestawiania naszego kościoła z tamtym francuskim. Nie jest wreszcie bynajmniej pewne, czy w kościele jędrzejowskim zastosowano postępową konstrukcję sklepień krzyżowo-żebrowych, skoro w czterech kaplicach bliźnich użyte były sklepienia krzyżowe bez żeber i nie stoi nic na przeszkodzie przypuszczeniu, że taksamo było także w nawach. Żebrowo-krzyżowe sklepienia, znane Cystersom, sta-

wiającym mniej więcej równocześnie kościoły w Koprzywnicy i Wąchocku, przyszły do Jędrzejowa widocznie dopiero w czasie budowy przyległego do kościoła klasztornego skrzydła. Kościół zaś był w stosunku do tamtych raczej budowlą technicznie zacofaną czy spóźnioną, stosującą w konstrukcji dawniejsze sposoby, być może w związku z jakiemiś miejscowemi tradycjami. Dwa pola sklepienne dawniejszego systemu, a mianowicie beczkowe, złamane w łuk ostry, zachowały się jeszcze po obu stronach chóru muzycznego ⟨patrz: rzut⟩, założone tam w związku z zastosowaniem się do fragmentu budowli, o której będzie później mowa.

Odbierając kościołowi w Jędrzejowie to poczesne miejsce w dziejach naszej architektury, jakie chwilowo zdawał się zyskiwać swym domniemywanym gotycyzmem, można będzie wyrównać tę stratę przyznaniem mu z innych względów bardzo wybitnej wartości zabytkowej. Badając kościół celem odczytania jego zawikłanej przeszłości, natrafiłem na niedostrzegane dotychczas fragmenty architektury jeszcze dawniejszej, niźli owa bazylika z czasów Kadłubka, której resztek z takim trudem przyszło się doszukiwać; doszedłem do niespodziewanego odkrycia pierwotnego kościoła, na miejscu którego stanęła nasza bazylika, przekształcona później dwukrotnie.

Rzecz wyszła na jaw przy pomiarach, wykonywanych na mą prośbę przez architekta Zygmunta Gawlika, prowadzącego ważne i technicznie trudne roboty przy restauracji spękanych barokowych wież. Jak wspomniałem wyżej, zachodnia ściana kościoła jest obudowana i nie widać już fasady właściwej. Dotychczasowi badacze dochodzili do wniosku, iż ta fasada została zupełnie przekształcona, a przy wykonywaniu zdjęć rysowali jedynie jej ścianę wewnętrzną, jako zostającą w związku z zachowanym w całości rzutem. Arch. Gawlik wziął się sumienniej i dokładniej do swych zdjęć pomiarowych i podjął badanie i mierzenie także od strony zewnętrznej t. j. w przylegającym budynku klasztornym. Okazało się wówczas, iż na głównej osi kościoła znajduje się od zachodu jako zamknięcie półkolista nyża w rodzaju absydy, że w korytarzu owego budynku występuje krągła ściana, która wznosi się poprzez piętro aż na strych budynku. Wnęka ta jest wewnątrz przesklepiona w połowie swej wysokości i na jej to piętrze umieszczone są organy, dolna zaś część, od strony kościoła zamurowana, służy dziś za skład czy magazyn. Można było zrazu przypuszczać, że jest to późniejsza wbudowa wewnętrzna, dla celu pomieszczenia organów, lecz byłaby w takim razie obszerniejsza, gdyż ledwo się w niej mieści las wielkich piszczałek owych organów, z których sławny jest kościół jędrzejowski. Po odbiciu tynków okazało się, iż omawiana nyża wzniesiona jest z ciosowego kamienia o technice dosyć prymitywnej. Gdy Cystersi kościół swój cegłą przerabiali, wbudowywanie przez nich nyży z kamienia dla organów nie wydało się prawdopodobne.

Przy dalszych poszukiwaniach ukazał się w strychu budynku klasztornego, dziś plebańskiego, w którym tkwi zagadkowa budowla, jej wierzch w kształcie dochowanej tylko w dolnej części wieżyczki wielobocznej. Przypomniało mi to kościół w Prandocinie pod Słomnikami, gdzie od strony zachodniej wznosi się absyda półkolista z piętrową emporą, a nad nią wieża ośmioboczna i przyszło mi na myśl, iż mam przed sobą zachodnią część podobnego, romańskiego kościoła. Należało jednak poszukać jakichś szczegółów wyraźnie stwierdzających starodawność jędrzejowskiej budowli. Odbijanie tynków dało w wyniku znalezienie resztek gzymsu koronującego, a pod nim fryzu arkadkowego, zupełnie podobnego do prandocińskiego. Wydobyło się wreszcie framugę zamurowanego okrągłego okna o profilach wyraźnie wczesnośredniowiecznych. Wykonane pomiary i rysunki nie pozostawiały już teraz żadnej wątpliwości, iż odkryta została część niewielkiego jednonawowego kościoła, bardzo zbliżonego do znanego kościoła w Prandocinie, który pochodzi według Łuszczkiewicza z pierwszej połowy XII wieku.

Domyśleć się łatwo, iż ten pierwotny kościółek jędrzejowski był Cystersom za ciasny i że go pod koniec XII w. zburzyli, zostawiając jedynie absydę zachodnią z wieżą oraz narożniki ścian nawy i dobudowali do nich nową, trójnawową świątynię. Resztka pierwotnego kościoła stanowić musiała zrazu fasadę zachodnią, lecz później zakryta została dostawionym z tej strony budynkiem opackim, oraz zniekształcona przez różne przeróbki, które nie zniszczyły jednak jej właściwego kształtu. Zachowaniem tej absydy wyjaśnia się obecnie ów zadziwiający wypadek, iż kościół w Jędrzejowie w przeciwieństwie do innych naszych cysterskich kościołów nie ma wejścia w fasadzie zachodniej, lecz w nawie bocznej. Nie można było otwierać go w okrągłej ścianie absydy, więc dano wejście boczne, pierwotnie już w temsamem zapewne miejscu, co dzisiejszy portal barokowy. W późniejszych czasach, gdy staroświecki kształt absydy romańskiej z wieżyczką nie odpowiadał estetycznym przekonaniom, przysłonięto ją bez skrupułu budynkiem, nie niwecząc fasady i dojścia, gdyż ich właściwie nie było.

Romańska absyda, dołem konchowo zasklepiona, nie zachowała analogicznego sklepienia w swej głównej emporze. Empora ta okazała się bowiem za ciasna dla pomieszczenia wielkiej

machiny organów barokowych, więc zburzono jej pierwotne, kamienne zasklepienie i dano wyższe ceglane, przyczem zburzono równocześnie o tyle wieżę, o ile przeszkadzała, t. j. zostawiono część jej murów zewnętrzną dla podtrzymywania dachu spadzistego, położonego nad absydą i przybudowanym do niej budynkiem. W tym stanie dotrwała absyda do naszych dni, niedostrzeżona skutkiem wytynkowania od wewnątrz i zewnątrz, oraz obstawienia i częściowego obmurowania. Będzie zadaniem konserwatorskiem najbliższej przyszłości, o ile możności odczyścić ją i odsłonić, jako cenny fragment architektury starodawnej.

Zachodzi pytanie, z jakiego czasu pochodzi nowo-odkryty kościół jędrzejowski. Z dokumentów historycznych wiemy, że już na samym początku XII wieku istniał jakiś kościół w Jędrzejowie, który zwał się podówczas Brzeźnicą, że więc było to jeszcze przed osiedleniem się Cystersów w tej miejscowości w r. 1140 lub 1149. W latach 1166/7 ‹por. Wł. Semkowicz: *Nieznane nadania jędrzejowskie*› odbyła się konsekracja cysterskiego już kościoła. Najprostsze nasuwa się przypuszczenie, iż ów pierwszy kościół był drewniany, murowane kościoły po wsiach są bowiem z pocz. XII w. rzadkością, jakkolwiek do tych już czasów odnosi się kościoły grodowe w Żarnowie, Siewierzu, Prandocinie. Zasłudze zaś Cystersów skłonni bylibyśmy przypisać budowę kościoła murowanego, konsekrowanego około r. 1166, z którego to zachowałaby się odkryta obecnie resztka.

Ów pierwszy, najstarszy kościół należałoby pomyśleć w obrębie wsi i nie na tem miejscu co późniejszy, klasztorny. Wprawdzie Cystersi objęli ów kościół najwidoczniej w posiadanie, skoro pozyskali dziesięciny doń przynależne ze stołu biskupiego, ale zwyczaje cysterskie nakazywały szukać przy osiedlaniu raczej miejsc nieco ustronnych, dla swobodnego rozwoju gospodarstwa, i stosunek położenia klasztoru i osady byłby w takim razie ten, co dzisiaj, t. j. oddalenie wzajemne o dwa mniej więcej kilometry.

Nie jest jednak również wykluczone, że na pocz. XII w. był w Jędrzejowie murowany kościół grodowy, położony w obrębie dworu i dziedzic Brzeźnicy ‹Jędrzejowa›, późniejszy arcybiskup gnieźnieński Jan z rodu Świebodziców *vel* Gryfitów, który sprowadził Cystersów, mógł im oddać kościół i zabudowania dworskie, a dalszy rozwój wsi nieco odsunąć. Odkryty kościół, będący budowlą o typie prandocińskim, odpowiada w zupełności naszym wyobrażeniom o kościele grodowym przez swą piętrową emporę, uważaną za lożę dla dziedzica i jego otoczenia, i przez wieżę, która mu nadaje charakter obronny. Wprawdzie mógłby taki kościół służyć także Cystersom, wtedy empora byłaby miejscem specjalnego kultu dla jakiegoś świętego lub chórem zimowym dla mnichów, wieża zaś zawierałaby skarbiec. Mimo to trudno przypuścić, by Cystersi taki właśnie kościół sobie budowali, jakkolwiek nie wiemy, jak wyglądały niewielkie prowizoryczne kościoły cysterskie, nie znając przykładów w Burgundji, ni w innych krajach. To pewna, że przychodząc z Burgundji i mając do rozporządzenia jakieś własne siły budownicze, nie wystawiliby kościoła o technice tak prymitywnej w stosunku do francuskiej. — Trzebaby więc przyjąć, że nasz kościółek był dla Cystersów budowany przez siły miejscowe i według miejscowych wzorów, co jest wyjaśnieniem nieco skomplikowanem.

Wziąć jeszcze należy pod uwagę bliską analogję z kościołem w Prandocinie. Kościół jędrzejowski jest wcześniejszy, ze względu na mniej umiejętną i staranną technikę obrabiania ciosów, oraz brak pewnych szczegółów architektonicznych, które w późniejszej budowie, będącej naśladownictwem, byłyby niezawodnie powtórzone. Jeśliby przyjąć, że kościół w Jędrzejowie był budowany dopiero przed r. 1166, trzebaby datę kościoła w Prandocinie przesunąć za daleko naprzód, bo prawie na koniec XII wieku. Czy jednak budując parafjalny kościół w Prandocinie, wzorowanoby się na kościele klasztornym? Czy raczej obydwa kościoły nie są od Cystersów wcześniejsze i pochodzą pierwszy z samego początku XII w., drugi z czasu niewiele późniejszego? Więcej argumentów przemawia za tą ostatnią hipotezą.

Wspominana w dokumentach konsekracja cysterskiego kościoła jędrzejewskiego, która przypada na lata 1166/7, może się odnosić do jakiegoś powiększenia pierwotnego parafjalnego grodowego kościoła, powiększenia, które jednak wkrótce okazało się niewystarczające, więc tę przerabianą budowlę zburzono, zostawiając jedynie istniejące do dziś partje, do których przystawiono po r. 1200 trzynawową bazylikę. Okrągłe okno o profilu dosyć rozwiniętym, widoczne w naszej absydzie, nie należy oczywiście do pierwotnego kościoła, lecz do późniejszego przekształcania. Jest już ono oknem wyraźnie cysterskiem.

Odkryty fragment jędrzejowskiego kościoła, pochodzący, jak z powyższego wynika, prawdopodobnie z pocz. XII w., wzbogaca szczupły zasób zabytków naszej najstarszej architektury o objekt bardzo interesujący, którego znaczenie wystąpi w całej pełni na tle dokładnego obrazu dziejów sztuki w tym okresie.

TADEUSZ SZYDŁOWSKI

Północne ramię transeptu kościoła w Jędrzejowie z nałożoną dekoracją z XVIII w. oraz dwie dobudowane w tym czasie kaplice boczne.

Rekonstrukcja wyglądu pierwotnego kościoła w Jędrzejowie (rys. arch. Z. Gawlik, linja biała oddziela przednią, zachowaną część kościoła).

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= W dniu 12 lutego otwarto w Muzeum miejskiem wystawę prac Wł. Slewińskiego; nadto wystąpił tam ze swą wystawą Związek Malarzy Wielkopolskich. O tej ostatniej wystawie czytamy m. i. w *Dzienniku Bydgoskim* (Nr. 38):

»Dyrekcja Muzeum Miejskiego urządzając wystawę obecną, chciała zdaje się udowodnić, jak lekkomyślnie wydaje się u nas grosz publiczny. Związek Malarzy Wielkopolskich otrzymał bowiem wydatną subwencję z województwa na urządzenie tej wystawy. Jeśli celem Związku była chęć udowodnienia, że w związku tym nie ma dobrych malarzy, to cel został osiągnięty.

»Smutną jest też dola recenzenta, który ma niejako obowiązek popierania sztuki, a co zatem idzie popierania jej twórców. Najlepsze jednak chęci czasem nie wystarczą.

»Zdumienie ogarnia, że znani nawet malarze jak: Roguski, Mroziński, Wroniecki, Augustynowicz, Ossecki podciągają się do ogólnej szarzyzny i zamiast świecić dobrym przykładem, wystawiają obrazy, pozbawione cech ich talentu. Czy w Madonnie Roguskiego poznałby kto tego samego malarza, który u nas zeszłego roku wystawił rzeczy naprawdę piękne i wartościowe? Znikł urok jego ludowych Madonn, w miejsce których widzi się obecnie typ gryzetki z kiepskich oleodruków; sentyment dawny zmienił się w sentymentalizm, a żywy dawniej koloryt w ciężki i brutalny«.

## KIELCE

= W dużej sali wojewódzkiej wystawiono szereg obrazów, stanowiących własność prywatną, z różnych epok. Znalazły się tam m. i. prace: Bacciarellego, Dietricha, Verneta, Hadziewicza, szkice ołówkowe Matejki, obrazy Fałata, Alchimowicza, Pillatiego, Lindemana i i. Wystawa ta nie świadczy bynajmniej o zasobności kieleckich zbiorów prywatnych! W Kielcach ludzie widocznie nie mają zmysłu dla sztuki, nie odczuwają jej potrzeby. Oto np., co pisze *Przegląd Tygodniowy* (Nr. 3) *ex re* tej wystawy:

»Wystawę odwiedza bardzo mało osób. Nic dziwnego. Gdyby to była wystawa zakąsek, kawioru, »Etylu« ewentualnie kart do gry, frekwencja byłaby napewno większą o 200%. Ale trudno. Malarzom kieleckim, a w szczególności p. Czarneckiemu, który jest »spiritus movens« sekcji plastycznej Tow. Miłośn. Sztuki, należy się wielkie uznanie za zorganizowanie i sklejenie w warunkach miejscowych tej pięknej, miłej i wartościowej imprezy artystycznej jaką jest dzisiejsza wystawa«.

## KRAKÓW

= Na posiedzeniu komisji historji Sztuki P. Akademji Um. w dniu 3 lutego b. r. Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił swą pracę p. t.: »O cysterskich budowlach w Wąchocku, Koprzywnicy i Jędrzejowie, tudzież o odkryciu absydy pierwotnego kościoła ro-

R. MALCZEWSKI — WIOSNA NA STACJI (ol.)
T. RUBCZAK — PEJZAŻ Z BRETANJI (ol.)
S. MÜLLER — PEJZAŻ (akwar.)
A. MARKOWICZ — MUZYKANCI (ol.)

J. WEISSOWA ANERI — PORANEK (ol.)
J. UNIERZYSKI — ORFEUSZ (ol.)
E. GEPPERT — KONIE (ol.)
J. PINKAS — RYBACY (ol.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)

K. ZELECHOWSKI — BEZDOMNI (ol.)
L. CHWISTEK — WENUS (ol.)
V. FAŁAT — ZIMA (akwar.)
H. UZIEMBŁO — BRZEG MORSKI (ol.)
M. JABŁOŃSKI — SĄD PARYSA (ol.)
A. KARPIŃSKI — WNĘTRZE (pastel)
S. F. KOWARSKI — PEJZAŻ Z OJCOWA (ol.)
T. GROTT — AKT (akwar.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)

M. FILIPKIEWICZ — BUKIET W OKNIE (ol.)
ST. ŻURAWSKI — PORTRET (ol.)
W. KOSSAK — PORTRET (ol.)

V. HOFMAN — CHŁOPKA (ol)
A. HIROŃ — PORT W GDAŃSKU (akwar.)
J. FEDKOWICZ — PÓŁAKT (ol.)

Z. PRONASZKO — AKT (ol.)
Z. SKROCHOWSKA — PORTRET (rys. węg.)
M. WYSOCKI — DZIEWCZYNKA (ol.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)









JAN WOJNARSKI AKWAFORTA
W. WODZINOWSKI BABA Z KOGUTEM (ol.)
T. WINIARZ STUDJUM (akw.)

L. STROYNOWSKI KABARDYNIEC (ol.)
W. AUGUSTYNOWICZÓWNA PORTRET (ol.)
M. RITTERÓWNA MARTWA NATURA (ol.)

ST. DĄBROWSKI PORTRET (ol.)
K. CHMURSKI AKT (ol.)
K. POCHWALSKI GARSONKA (ol.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)

mańskiego w Jędrzejowie«, którą podajemy w dzisiejszym numerze »Sztuk pięknych«.

= Z końcem stycznia b. r. odbyło się posiedzenie komisji historji sztuki Polskiej Akademji Umiej. na którem prof. dr. Juljan Pagaczewski przedstawił pracę p. t. »Ze studjów nad ikonografją św. Stanisława Kostki«. Autor omówił rzeźbę Piotra Legros przedstawiającą śmierć św. Stanisława Kostki (klasztor S. Andrea al Quirinale w Rzymie), obraz Karola Xlaratty wyobrażający wizję św. Stanisława Kostki (kościół S. Andrea al Quirinale) i obraz Szymona Czechowicza: Komunja św. St. K. (Rzym, kośc. S. Stanislao dei Polacchi). Praca ta została ogłoszona drukiem w lutowym i marcowym numerze »Przeglądu powszechnego«. Następnie Dr. Kazimierz Buczkowski przedstawił pracę o Sgrafittach w Polsce.

= *Dar dla Muzeum Narodowego.* Pani Jackowa Malczewska, jej syn Rafał i p. St. Ignacy Witkiewicz ofiarowali do Muzeum Narodowego, jako wspólny dar, portret Stanisława Witkiewicza malowany przez Jacka Malczewskiego.

= Polska propaganda artystyczna. W dniu 2 marca odbyło się w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie zebranie, zwołane przez oddział krakowski Pol. Inst. Sztuk Pięknych, na którem dyr. M. Treter wygłosił referat o zadaniach polskiej propagandy artystycznej i zaznajomił zebranych z celami i organizacją T-wa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Jednocześnie zaprosił przedstawicieli krakowskiej sztuki, literatury i muzyki do współudziału w tych pracach.

Na zebraniu było obecnych około 50 przedstawicieli krakowskiego świata artystycznego. Po dłuższej dyskusji, drogą głosowania wybrano trzech delegatów w osobach pp. prof. Wł. Jarockiego, prof. Szyszko-Bohusza i dr. M. Świerza, dla utrzymania stałego i bezpośredniego kontaktu z Centralą Towarzystwa w Warszawie.

= Na wystawę sztuki malarskiej polskiej w Helsingforsie dr. M. Treter, który z ramienia rządu urządza wystawę, wybrał 119 dzieł, łącznie z cyklem rysunków Mehoffera, malarzy: L. Chwistka, J. Fedkowicza, S. Filipkiewicza, J. Hryńkowskiego, Wł. Jarockiego, S. Kamockiego, F. Kowarskiego, J. Mehoffera, F. Pautscha, I. Pieńkowskiego, Z. Pronaszki, J. Rubczaka i W. Weissa.

= Wystawa Niezależnych w Krakowie, z której pomieszczamy w niniejszym numerze *Sztuk Pięknych* kilkanaście reprodukcyj, cieszy się ogromnem powodzeniem u publiczności, która niezwykle tłumnie ją zwiedzając (około 4.000 osób!), tem samem zadaje kłam zarzutom (umieszczonym w ogłoszonej w pismach enuncjacji Dyrekcji Twa Sztuk Pięknych), jakoby »w małej liczbie mieszkańcy Krakowa« interesowali się sztuką. Wystawa Niezależnych pokazała, że krakowską publiczność poprostu odzwyczaił p. Waśkowski od uczęszczania do gmachu na placu Szczepańskim, zarazem pokazała, że rozpowszechniana przez Dyrekcję opinja, jakoby artyści niezdolni byli do organizacji i że jedynie obecny Zarząd Twa Sztuk Pięknych umie kierować życiem artystycznem naszego miasta, okazała się wierutnym fałszem; przynajmniej na wystawie Niezależnych nie odczuwa się braku owej opiekuńczej Dyrekcji.

Obecna wystawa Niezależnych zostanie zamkniętą 16 b. m., poczem w niedzielę 20 b. m. otwartą zostanie wystawa grafiki jugosłowiańskiej, obejmująca 199 eksponatów, i wystawa zbiorowa K. Sichulskiego, poza tem wystawa bieżąca.

Wystawę grafiki jugosłowiańskiej sprowadziło do Polski lwowskie Two Sztuk Pięknych oraz Liga polsko-jugosłowiańska i pierwszą wystawę urządzono w lwowskiem Twie Sztuk Pięknych, które potem odstąpiło ją Komitetowi wystawy Niezależnych, celem urządzenia wystawy w Krakowie.

Sprawa tej wystawy jeszcze raz uwydatniła niedołęstwo obecnego Zarządu krakowskiego Twa Sztuk Pięknych.

Przytaczamy tutaj wyjątek z pisma z 16 lutego b. r., które wystosował p. J. Kulczycki, sekretarz lwowskiego Twa Sztuk Pięknych, do Komitetu wystawy Niezależnych:

»W imieniu Pana Prezesa... donoszę, że Tow. (lwowskie Sztuk Pięknych, *przyp. Red.)* dwukrotnie poleconymi listami dnia 12 lipca 1926 i 15 października 1926 zwracało się do Dyrekcji Tow. krakowskiego w sprawie urządzenia wystawy grafiki jugosłowiańskiej w Krakowie. Niestety na żaden z tych listów nie otrzymaliśmy ani słowa odpowiedzi. Ten brak odpowiedzi dla nas tem dziwniejszy, że wszystkie większe miasta Polski natychmiast jak najchętniej zgłosiły swój akcept (Warszawa, Poznań, Wilno, Łódź i Lublin). Nawiasowo wspomnę, że w ciągu mojego sześcioletniego urzędowania nie otrzymałem z Dyrekcji krakowskiego Twa ani jednego pisma, mimo, że sam kilkakrotnie zwracałem się z prośbą w rozmaitych sprawach oraz wysyłam z każdej wystawy katalog, jak do wszystkich Towarzystw polskich, które mi się rewanżują, z wyjątkiem Twa krakowskiego.

»Mimo tego niepowodzenia z p. dyr. Waśkowskim — ponieważ podjęliśmy się organizacji tej wystawy jako okrężnej — nie mogliśmy się pogodzić z myślą, aby wystawa ta ominęła Kraków, artystyczną stolicę Polski. Wobec tego...« i t. d.

Wymowne są te słowa pana sekretarza lwowskiego T-wa Sztuk pięknych, który list swój tak kończy:

»mój udział w akcji artystów przeciw T-wu krakowskiemu spowodowany został wyłącznie pobudkami rzeczowemi i społecznemi. Uważałem zawsze, że T-wa P. S. P. są dla artystów, a nie artyści dla Towarzystw«.

Tak pisze... nie artysta, ale sekretarz T-wa! Dodać jednak należy, że lwowskie T-wo przed laty kilkunastu przebyło podobną operację, jaka teraz dokonuje się na T-wie krakowskiem, że operacja ta zregenerowała je doskonale, tak dalece, że obecnie lwowskie T-wo swoją ruchliwością i celowością swoich przedsięwzięć słusznie może służyć za przykład. Co uzasadnia naszą nadzieję, że i krakowskie T-wo — pozbywszy się pana Waśkowskiego i przeprowadziwszy konieczne reformy — wróci do życia.

Wiarę w to dzieli z nami cała prasa krakowska, która w dalszym ciągu wspiera nader życzliwie tę akcję artystów przeciw marazmowi z placu Szczepańskiego. Niedołęstwa, reprezentowanego przez Zarząd T-wa Sztuk pięknych, broni tylko jedyny »Głos Narodu«, który stanowisko swoje w tej sprawie określiwszy niedwuznacznie łobuzerskiemi napaściami, napiętnowanemi przez komitet bojkotowy, w dalszym ciągu, mobilizując kucharki, dewotki i tym podobnych znawców sztuki, atakuje wystawę Niezależnych np. (z 24 lutego b. r.) w artykule »O moralność publiczną«, że »blisko połowa eksponatów — to jedna wielka pornografja«. N. b. na 287 eksponatów znajduje się na wystawie tej 16 aktów, o pornografji naturalnie niema mowy. To samo pismo, które nie wstydziło się przyjąć bojkot łobuzerskiemi napaściami, protestuje w artykuliku z dn. 21 lutego przeciw temu, że »dzika scena rozegrała się wśród prastarych zabytków podwawelskiego grodu. Marjacka świątynia, chlubny wyraz wiekowej dbałości o chwałę Bożej Rodzicielki, dostojne tradycją Sukiennice, mury rynku, starodawne świadectwa naszej kultury, posłużyły za dekorację do nader dziwacznego teatrum«.

Chodzi tym razem o to, że młodzież artystyczna z Akademji Sztuk pięknych, zareagowawszy na niedołęstwo Dyrekcji T-wa, urządziła manifestacyjny po-

chód, o czem wspomnieliśmy w kronice N. 5. »Sztuk pięknych«.

Śmiejąc się z oburzenia tych słodkich hipokrytów z »Głosu Narodu«, dodać musimy dla ścisłości ale z ubolewaniem, że krakowski Mangha (F. Jasieński) uważał także za wskazane zaatakować z powodu tego manifestacyjnego pochodu naszą młodzież artystyczną, a także wielu poważnych artystów, on, autor tylu i tak... energicznych polemik, on, który z tego powodu zawsze źle był widziany przez podobnych tym, których obecnie broni, a zawsze, z tego powodu, adorowany przez młodzież. Tempora mutantur. Starzejemy się. Ponieważ zaś »omne trinum est perfectum«, coś tam napisał i prof. dr. St. Estreicher, ale tego mu za złe nie brano w sferach artystycznych, bo pisząc to przyznał się, że nie wie właściwie, o co chodzi w walce artystów z T-wem Sztuk pięknych.

Trochę to dziwne, bo w takim razie po co się odzywać? Notujemy skrzętnie tych nielicznych zwolenników obecnego Zarządu T-wa Sztuk pięknych. Mało ich. Bowiem cały Kraków, dość mając »gospodarki« z placu Szczepańskiego, chętnie zrewoltował się i trwa w rebelji.

LUBLIN

= W lubelskiej »Zachęcie« otwarto zbiorową wystawę prac graficznych F. Jabłczyńskiego.

= W M. Galerji Sztuki wystawiono kolekcję prac Mane Katza.

ŁÓDŹ

= Wystawa »Startu«. Łódź nie jest wcale gruntem podatnym dla sztuki. To największe i najludniejsze po Warszawie miasto w Polsce żyło zawsze i żyje dotąd zgoła odrębnem życiem, w którem nie ma, a przynajmniej do niedawna nie było miejsca na zainteresowania, nie objęte kalkulacją pieniężnej giełdy, podaży i popytu na wytwarzany tu włókienniczy przemysł.

Świeżo założone Stowarzyszenie Artystów (»St-art«) w Łodzi podjęło arcytrudne zadanie przezwyciężyć zorganizowanym trudem i bojem istniejące trudności, rozgrzać posępną atmosferę fabryk, kantorów i cuchnących ulic i koszar Łodzi ciepłem własnego zapału i umiłowania piękna i wytworzyć w ten sposób także dla siebie możliwe warunki życia i artystycznej pracy. Urządzono z początkiem grudnia pierwszą wystawę dzieł członków tego towarzystwa, którą zamknięto w końcu stycznia. Wystawa obejmywała sto kilkadziesiąt prac Karola Hitlera, N. Szpigla, A. Wajnbauma, J. Hirschfanga, S. Finkelsztajna, R. Rosentala, J. Lejzerowicza i t. d. i cieszyła się wyjątkowem, jak na Łódź, powodzeniem.

= W t. zw. Miejskiej Galerji w Łodzi (pod zarządem p. M. Dienstl-Dąbrowy) otwartą została w styczniu wystawa zbiorowa przez Kamila Mackiewicza (dekoratora teatru miejskiego w Łodzi), Władysława Ślewińskiego i Stow. artystów »Świt«. O przykrej demonstracji, która się odbyła w salach tej wystawy, pisaliśmy w Nr. 5 *Sztuk Pięknych* (Kronika, str. 198). Była to wystawa urozmaicona i zwłaszcza ze względu na Ślewińskiego niezwykle interesująca. Ślewiński się nie przeżył; nie przestał być świeżym i bliskim nam, pomimo własnej śmierci i burzycielskich wstrząśnień we współczesnej nam sztuce. Szlachetny realizm jego sztuki przetrwał zwycięzko zmienne mody współczesne i przemawia dziś do nas z tą samą siłą, co przed ćwierćwieczem, w owej chwili, gdy ten szczery artysta przywiózł z Francji do Polski swą głęboką wiedzę i kulturę malarską, Tajemnica oddziaływania jego sztuki tkwić musi w głębokiej jego wiedzy malarskiej, w wielkiej kulturze, w powadze i bezwzględnej szczerości. Żadnych sztuczek, żadnych efektów, żadnych ustępstw ni kompromisów na rzecz prawdy wewnętrznego przeżycia, podanego w artystycznej formie, pełnej niezapomnianej dyskrecji, prostoty i powagi.

Wystawa prac p. Kamila Mackiewicza była osobliwem zjawiskiem.. Ten niewątpliwie uzdolniony malarz jest zarazem fenomenalnym, klasycznym przykładem prestidigitatorstwa w malarstwie: każdy z jego obrazów jest zarazem pokazem innej maniery, szkoły, techniki, ba, nawet epoki w malarstwie. Każdy obraz mógłby być podpisany nazwiskiem jakiego z wybitnych twórców i przedstawicieli znanych kierunków w sztuce. Lecz któryż z obrazów p. K. Mackiewicza jest jego własnym obrazem? który jest wyrazem jego własnej sztuki, etapem jego własnej pracy i artystycznej drogi? który jest szczerem odbiciem jego własnej fizjognomji? Dla wyjaśnienia dodać należy, że p. Mackiewicz jest człowiekiem wcale jeszcze młodym, a omawiana zbiorowa wystawa obejmuje jego prace z okresu ostatnich dwóch czy trzech lat...

Wystawa prac zrzeszenia artystów poznańskich »Świt« świadczy, że na młodym poznańskim gruncie odbywa się solidna praca kulturalna i dojrzewają tam talenty, które mogą połączyć Wielkopolskę z resztą Polski węzłem silniejszym i trwalszym od wszelkich przemijających haseł i interesów politycznych.

Wśród wystawionych w Łodzi prac godne są uwagi obrazy Elstera, Mrozińskiego i Roguskiego, których wspólną cechą jest sumienność w rysunku, czystość i świeżość kolorytu.

WARSZAWA

= Szkołę sztuk zdobniczych w Warszawie projektuje zbudować komitet rozbudowy m. Warszawy wspólnie z Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej. Komitet wystąpił do magistratu i rady miejskiej z propozycją wyjednania na ten cel od ministerjum robót publicznych terenu, objętego ulicami: Wawelską, Krzyckiego i Mikołaja Reja, liczącego 15.132 m. kw. W gmachu pomieścić się mają: miejska Szkoła Zdobnicza, oraz Muzeum Sztuk i Rzemiosł.

= Wystawę budowlaną przygotowuje Ministerstwo Robót Publicznych. Prace są w pełnym toku. Udział weźmie w niej Towarzystwo Urbanistów Polskich, które weszło w styczność z Ministerstwem co do działu zabudowywania miast.

= Nowe wystawy w Zachęcie. W dniu 5 marca otwarto w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych sześć nowych wystaw. Stowarzyszenie artystów malarzy p. n. *Pro Arte* wystąpiło z szóstą swoją zbiorową wystawą. Obok tego zaprezentowało swe prace Wileńskie Tow. Artystów Plastyków (Adamska, Dawidowski, Hermanowicz, Jamontt, Karniej, Kulesza, Międzybłocki, Rouba, Skangiel, Szczepanowicz Leon, L. Slendziński). Jest to wystawa o wyższym poziomie artystycznym, godna specjalnej uwagi. Dawna grupa Formistów zreorganizowała się i wystąpiła z szeregiem prac swych członków; należą mianowicie do tej grupy: Czyżewski, Pronaszko, Rutkowski, Winkler, St. Witkiewicz, Witkowski, Zalewski, Zaruba. Wreszcie, prócz dwu kolekcyj prac Wł. Bieleckiego (wytłaczane barwne drzeworyty) oraz świeżych utworów Tadeusza Cieślewskiego (syna), wystawa ogólna 28 malarzy, gdzie ze zdziwieniem zauważyć można gwasz ś. p. Stanisława Dębickiego p. t.: »Wyjazd do szkoły«. Ś. p. Dębicki zmarł trzy lata temu.

= Zjazd delegatów Związków Artystycznych. Dnia 14-go marca odbędzie się w Warszawie ogólnokrajowy zjazd delegatów związków artystycznych, poświęcony sprawie ustawy o ubezpieczeniu społecznem oraz ustawy emerytalnej. Na porządku dziennym zjazdu znajduje się między innemi sprawa utworzenia Zarządu Głównego Związku Plastyków.

= Wystawa grafiki polskiej. Stowarzyszenie Miłośników Sztuk Pięknych Graficznych w drugim roku swego istnienia czyni przygotowania do zorganizowania czwartej z kolei Wystawy Dzieł Grafików Polskich.

= W Związku Zawodowym P. Artystów Malarzy wystawiali w ostatnich tygodniach: St. Noakowski, Z. Stankiewiczówna, Bobińska-Paszkowska, Z. Trzcińska-Kamińska, Wysocka, Strzemiński, Waśkow, Szymanowski, Roliński, a w dniu 27-go lutego otwarto wystawę zbiorową prac Tadeusza Piotrowskiego.

= Przyszły gmach Ministerstwa W. R. I O. P. Pod przewodnictwem p. Wicepremjera Bartla, sąd konkursowy, złożony z pp. inż. arch. Eychhorna przedstawiciela M. W. R. i O. P., Kudelskiego przedstawiciela Ministerstwa R. P. i delegatów kół architektów prof. Jankowskiego z Warszawy, Zacharjewicza ze Lwowa i W. Krzyżanowskiego z Krakowa, rozstrzygnął w ciągu czterech dni konkurs na gmach Ministerstwa W. R. i O. P., na który nadesłano 54 projekty.

Pierwszą nagrodę przyznano pracy nr. 6, autor Zdzisław Mączeński z Warszawy, drugą nagrodę pracy nr. 35, autorowie: Stefan Sienicki i B. Pniewski z Warszawy, trzecią pracy nr. 29, autorowie Rudolf Świerczyński i Romuald Gutt z Warszawy. Nadto sąd konkursowy polecił do zakupna w następującym porządku cztery dalsze prace: nr. 31 autorowie: Józef Jankowski, Antoni Jawornicki z Warszawy, nr. 26 autor Józef Kaban z Łodzi, nr. 15 autor Antoni Kowalski z Warszawy, nr. 17 autor prof. W. Minkiewicz ze Lwowa.

Wystawa wszystkich nadesłanych prac będzie otwarta w gmachu Prezydjum Rady Ministrów od dnia 8-go marca.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### MONTREAL

= W Salonach Klubu Artystycznego »The Art Club of Montreal« otwarto w styczniu wystawę kolekcji prac współczesnych polskich grafików.

### PARYŻ

= W *Galerie Durand-Ruel'a* urządzona była wystawa prac Ludwika Eugenjusza Boudin'a, jednego z najwybitniejszych (obok Jongkind'a) prekursorów impresjonizmu (ur. 1824 w Honfleur, zmarł w Paryżu 1898), obejmująca kilkadziesiąt jego prac. Resztę sal wypełniły prace impresjonistów: Pissaro, Monet, Guillaumin, Loiseau.

W *Galerie Barbazangues* wystawiono widoki z Włoch Corota, małych rozmiarów obraz Delacroix »Chrystus na krzyżu«, doskonały, choć nie dokończony obraz wielkich rozmiarów Dégas'a »Tancerki na scenie«, Courbet'a widoki z nad jezior szwajcarskich, Dufresnes'a »Ecce Homo« i t. d.

U *Drouet'a* wystawa prac Maurice Denis'a

W *Galerie Henry* (r. de Seine) wystawa p. t. »Portret pisarzów«, zajmująca tematem, ale artystycznie mało ciekawa.

W *Galerie Leon Masseille:* Pequin'a widoki, bardzo sumienne, ponury Segonzac, Albert Moreau, a wreszcie najciekawszy z całej wystawy pejzaż Henri Matisse'a, z pierwszej młodości, w przytłumionych barwach.

*Galerie Wilderac:* bardzo zręczne rysunki Matisse'a, Dufy, Friesz, Warroquier, Vlaminck.

*Galerie Zborowski:* Zbiorowa wystawa Mohr'a, Modigliani'ego portret Zborowskiego, Akt Derain'a.

= W *Galerie Bernheim-Jeune* urządzili amerykanie, państwo Horrimon, wystawę malarzów francuskich, niemieckich, angielskich, szwajcarskich, amerykańskich, chcąc stworzyć platformę, na którejby się znaleść mogli artyści rozdzielonych wojną narodów. Myśl szlachetna, przeprowadzenie fatalne. Wprawdzie dowcipna przedmowa do katalogu wystawy, pióra Pawła Reboux, zastrzega się, że zespół ten artystów bynajmniej nie ma pretensji reprezentowania sztuki danego kraju, jest tylko próbą międzynarodowej wymiany, niestety jednak jest to raczej przypadkowe zgromadzenie prac najrozmaitszej wartości, robiące wrażenie bric à brac, niż poważna wystawa Niemniej jednak znaleść tam można szereg nazwisk b. poważnych, jak z Francuzów: Bonnard, Derain, Ottman, Rouault, Roussel, Utrillo, Vuillard. Do Francuzów zalicza katalog także japończyka Foujita, a także Van Dongen'a (Holendra), Belga Van Rysselberg'a. Niemcy reprezentowani są przez 21 artystów. Są to dzieła mało indywidualne, rewolucjoniści, usiłujący przelicytować innych: Beckmann, Dix, Heckel, Kolbe, Otto Müller, Nolde, Karol Schmidt, Rottluft. Ze Szwajcarów: Amiet, Barroud, Bressel, Giacometti.

= W *Academie des Beaux Arts* odbyła się z dużym ceremonjałem uroczystość przyjęcia na członka-korespondenta tej instytucji w dziale rzeźby, znanego polskiego artystę p. E. Wittiga. Prezydent Forain w imieniu wszystkich zgromadzonych powitał nowego współpracownika Akademji, podkreślając specjalnie fakt, że p. Wittig jest pierwszym Polakiem, który od czasu odzyskania niezależności Polski wziął udział w zebraniu Instytutu. P. Wittig podziękował w gorących słowach za odznaczenie, jakie go spotkało. »Jestem ogromnie zaszczycony tym wyborem — powiedział — zwłaszcza, gdy pomyślę, że w chwili, kiedy Polska po 100 latach powraca do nowego życia, Akademja paryska aż dwa miejsca zarezerwowała reprezentantom polskiej sztuki, a mianowicie mojemu dostojnemu współziomkowi Paderewskiemu, a dzisiaj z kolei i mnie samemu. Mogę powiedzieć, że Polska wysoko sobie ceni zaszczyt, jaki nas spotyka, widząc w tem jeszcze jeden tak cenny dowód przyjaźni Francji względem narodu polskiego«.

= W XXXVIII Salonie Niezależnych wystawiają następujący polacy:

Aleksandrowicz Aleksander (proletarjusze wszystkich krajów łączcie się); Bara Piotr (pejzaż — martwa natura); Bernstein Zina (Podświatło — sjamski kot); Chełmońska Wanda (procesja — w kościele); Chudzyńska-Marylska Cecylja (martwa natura — studjum malarskie); Ciołkowski Jan (akt leżący — akt stojący); Cykowski Kazimierz (czyściciel butów — widok z Casablanca); Czedekowski Bolesław (portret pana — portret pani); Dąbrowa-Dąbrowski Eugenjusz (Czerwone kwiaty — karton na witraż, przedstawiający św. Zofję, wykonany do mauzoleum p. Dugro w Nowym Jorku); Godebski Jan (Port Saint-Maxime — Glob ziemski); Górecka Mila (Ulica d'Ault — Kościół w d'Ault); Geppert Eugenjusz (dwie kompozycje); Grabowski Stanisław (dwie kompozycje); Hecht Józef (Tygrysy polujące — Zebry); Januszewski Jan (W słońcu — Klown); Jarosz Roman (Akt — studjum wieśniaka); Kamelba (Portret Cezarego Jelenty — Kwiaty); Koziebrodzki Jakób (dwa studja malarskie); Langerman Henryk (W kąpieli — studjum malarskie); Łempicka Tamara (dwa studja malarskie); Malicki Adam (pejzaż — martwa natura); Menkes Zygmunt (Czerwona toaleta — martwa natura z harmonją); Marylski Jan (Kompozycja — studjum malarskie); Milewski Witold (Autoportret — Leda); Moszczyński Stefan (portret p. K. Z. — kompozycja; Mystkowski Czesław (dwa widoki Caen); Olesiewicz Zygmunt (Woltyżerka — widowisko); Potworowski Piotr (Bitwa między flotą polską i szwedzką koło Oliwy - żaglowce na morzu); Prochaska Franciszek (Studja); Bronisława (dwa studja malarskie); Tkaczewski Maksymiljan (Dziecko z wróblem — studjum malarskie); Wolska Wanda (studjum — szkic portretowy); Zieleniewski Kazimierz (Portret mojej żony — Grający w karty).

WIEDEŃ

= Pałac i zbiory hr. Lanckorońskich. Wielkie poruszenie wywołał w Wiedniu i znajduje odgłos w pismach wyrok Trybunału Administracyjnego, który odrzucił skargę dr. Karola hr. Lanckorońskiego, przeciw nałożonemu nań przez Magistrat podatkowi mieszkaniowemu. Pałac Lanckorońskich, przy Landstrasse, wzniesiony i urządzony w latach 1890 i 1891, posiada nieocenione zbiory muzealne. Mieszczą się one w następujących salach: Hala, Sala Fresków, Pokój Holenderski, większy i mniejszy Pokój Włoski, Kaplica, Pokój Niemiecki, Salon Ludwik XVI i wielki Salon Jadalny, zawieszony dywanami i t. d. Poza tem znajduje się w pałacu 16 pokojów mieszkalnych, w tem pięć pokojów mansardowych, dobudowanych później dopiero, na poddaszu.

Podczas spisu podatkowego orzekł Magistrat, że jest rzeczą obojętną, czy sale muzealne mieszczą w sobie cenne zbiory i galerje, czy służą do zwykłego użytku, skutkiem czego włączyć je należy, jako pokoje reprezentacyjne i zbytkowne, do podatku mieszkaniowego. Nie chciano również uważać tych salonów za całość osobną, ponieważ właściciel może swobodnie do nich wchodzić ze swego mieszkania prywatnego. Zmniejszono tylko obliczenie wartości mieszkaniowej pałacu z 75 na 60 tysięcy koron. Skutkiem tego naznaczono właścicielowi podatek roczny na 28.700 szylingów, obliczony od listopada 1924 r. Wobec tego oświadczyli właściciele, że nie mogą zbiorów pozostawić w obecnym stanie i że będą zmuszeni powziąć inne co do nich postanowienie.

Wszystko to, pomimo, że Związkowy Urząd Muzealny oświadczył wyraźnie, że pomieszczenia te posiadają wyraźny charakter muzealny.

Zbiory znajdują się w Wiedniu, przynajmniej w znacznej części, już od wieku. Zwiedzić może zbiory każdy, o każdej godzinie dnia i bezpłatnie, za zgłoszeniem się i wylegitymowaniem. Dzięki temu zwiedzały zbiory różne instytucje publiczne, jak szkoły, związki, słuchacze szkół wyższych, dyrektorowie muzeów, nawet mnóstwo cudzoziemców. Właściciel wyznacza w takich razach na przewodnika kogoś ze znawców, lub też córkę swą, która otrzymała stopień doktora historji sztuki. Najlepsza część pałacu, t. j. cały front pierwszego piętra, oddany został na użytek muzeum, pokoje mieszkalne są mniejsze i posiadają gorsze warunki.

Niema tam również żadnego zbytku, ani w meblach, ani obiciach. Całe urządzenie jest proste i skromne. Jednakże obrazu Rembrandt'a nie można zawiesić na murze pobielanym, więc sale wystawowe obite są prostem suknem, co jest koniecznością.

*Neue Fr. Presse*, powołując się na te okoliczności, mówi:

Właściciele nie postanowili dotąd nic stanowczego, co zrobią ze zbiorami wobec takich ciężarów, których skutków nie są w możności ponosić. Jednakże zajść musi stanowcza zmiana. Czy zbiory znajdą się poza Wiedniem, czy też oddane będą na skład, to jest, ze względu na interes sztuki, rzecz obojętna. W każdym razie zagrożona jest ważna placówka wiedeńska, sztuce poświęcona, która z roku na rok coraz więcej miała zwiedzających, np. w ostatnim roku zwiedzających było 855.

Z pism polskich informowała szczegółowo w tej sprawie *Warszawianka* w Nr. 24 z b. r.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Tadeusz Mańkowski. Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim. Odbitka z prac Sekcji Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 1926, 74 rycinami.

= Artyści polscy zagranicą. Zdzisław Marynowski pisał w Nr. 17 *Kurjera Warszawskiego* o »Sukcesie malarza polskiego w Paryżu« z powodu wystawy obrazów Zygmunta Szpingiera w Gal. Bernheim-Jeune. O wystawie obrazów Wandy Chełmońskiej w Paryżu zamieścił m. i. *Dziennik Poznański* (Nr. 17) osobny artykulik, a szereg repropukcyj z jej obrazów zamieścił m. i. *Świat* w Nr. 5. O Leopoldzie Gottliebie pisał obszernie (»Paryskie pracownie artystów polskich«) w Nr. 2 *Gazety Literackiej* Zygm. St. Klingsland.

= Grafika, drukarstwo i zdobnictwo książkowe. Z okazji II zjazdu Bibljofilów Polskich w Warszawie wydano drukiem cały szereg publikacyj, o wysokiej artystycznej wartości pod względem układu tekstu, doboru papieru, czcionek, opatrzonych nieraz nader starannie wykonanemi reprodukcjami. Poniżej zamieszczamy wykaz tych wydawnictw, które mogą i powinny zainteresować również czytelników *Sztuk Pięknych:*

Bonawentura Lenart: *Konserwacja książki zabytkowej i jej oprawy.* Wilno, 1926, Drukarnia »Lux«. Str. 19.

Zdzisław Dębicki: *Kasprowicz Poeta-Bibljofil.* Warszawa, Gebethner i Wolff, 1926. Drukarnia W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie. Odbito 550 numerowanych egz.

Trzysta lat drukarstwa warszawskiego 1578—1877. Katalog wystawy urządzonej przez Tow. Bibljofilów Polskich w Warszawie 31/X—7/XI 1926. Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie.

Aleksander Birkenmajer: *Nobilitacja Szaffenbergerów.* Kraków, 1926. Nakładem Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Poczet członków Polskich Towarzystw Bibljofilskich w r. 1926. Warszawa, 1926. Nakł. Tow. Bibljofilów Polskich w Warszawie. Tłocznia Wł. Łazarskiego.

K. Piekarski. *Memorjał o początku i sukcesjej Papierni Prądnickiej.* Wydał i poprzedził słowem wstępnem... W Krakowie. Nakł. M. Muzeum Przemysłowego, 1926. (Odbito 350 egz.).

Cerkiew drewniana w Mochnaczce (pod Krynicą). Drzeworyt z teki »Zabytki Budownictwa na Podkarpaciu. Okolice Krynicy«. Uczestnikom II Zjazdu Bibljofilów Polskich ofiarują: Wilk. Ossecki, artysta grafik i Wilk. Kuglin, Drukarz (Drukarnia Poradnika Gospodarskiego, Poznań).

Jerzy Dobrzycki. *Introligatorstwo krakowskie ostatnich lat pięćdziesięciu.* Kraków, 1926. Nakł. Cechu Introligatorów. Odbitka z VII zeszytu *Exlibrisu*, wytłoczona czcionkami Drukarni Narodowej w Krakowie dla Uczestników II Zjazdu Bibljofilów Polskich w Warszawie, w 400 num. egz. Z XXXV planszami.

*Rzecz* Bonawentury Lenarta *o konserwacji książki* ze zbiorów Wł. Frąckiewicza. Kraków 1926. Drukarnia Uniw. Jagiellońskiego. (Odbito 350 egz.).

Ks. Zygmunt Majkowski. *Znak książkowy Andrzeja Krzyckiego.* Kraków 1926. Nakładem Koła Miłośników Exlibrisu przy Tow. Miłośników książki. Drukarnia Związkowa w Krakowie. (Odbito 350 egz. num.).

Kazimierz Dobrowolski. *Rękopis Bibljoteki Macieja Korwina* przechowany w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Kraków 1926. Nakł. i czcionkami Drukarni Narodowej. Z 2 planszami. (Odbito 360 egz. num.).

Edward Chwalewik. *Losy zbiorów polskich* w Bibljotece rosyjskiej Publicznej w Leningradzie. Warszawa — Kraków, 1926, Wydawnictwo J. Mortkowicza. Druk. W. L. Anczyca i Sp. (Odbito 450 egz., drukowano jako rękopis, odbitka ze »Zbiorów Polskich«).

Pięć podobizn wybranych z druków warszaw-

skich wędrownej tłoczni Mikołaja Szarffenbergera z Krakowa, Typografa J. K. M. Kraków. Nakładem Drukarni »Sztuka«, roku 1926. (Odbito 350 egz.).

Oprawy Zakładu Introligatorskiego Roberta Jahody z lat 1925—1926. Dwa artykuły Karola Homolacsa i Przecława Smolika. Kraków 1926. Nakładem R. Jahody; Druk W. L. Anczyca i Sp. (Odbito 400 egz. num.). Z 22 planszami.

Kazimierz Piekarski. Pierwsza Drukarnia Florjana Unglera 1510—1516. Chronologja druków i zasobu typograficznego. Kraków. Nakładem Drukarni W. L. Anczyca i Sp., 1926. Z 14 tablicami. Odbito 380 egz. num.

Oryginalny drzeworyt Józefa Ign. Kraszewskiego, odbity z płyty, przechowanej w Zbiorach — DrugiemuZ jazdowi Bibljofilów Polskich w Warszawie ofiaruje Muzeum Przemysłowe w Krakowie. (Odbitki wykonał Tadeusz Bielczyk, kierownik Warsztatu introligatorskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie). Foljo, wymiary płyty: 120 mm. × 155 mm.

= Georges Lafenestre. *L'Art italien au 13-e siècle.* Saint François d'Assise. F. Alcan. Cena 15 fr.

= Pierre Lavedan. *Histoire de l'architecture urbaine,* Antiquité. Moyen âge. H. Laurens. — Cena 125 fr.

= Christian Zervos. *Picasso.* Album de 40 reproductions en héliotypie des récentes ocuvres de Picasso dont 5 en couleurs. J. Bucher. — Cena 150 fr. (egz. luksusowe, na czerpanym papierze holenderskim z akwafortą: 500 fr.).

= M. Aubert. *La Sculpture francaise du Moyen âge et de la Renaissance.* Bibliothèque d'Histoire de l'art; 64 planches hors texte. G. Van Oest. — Cena 36 fr.

= André Michel. *Histoire de l'art.* T. VIII. Art en Europe et en Amérique au XIX-e siècle et au début du XX-e. Seconde partie. 292 grav. dans le texte et 6 planches hors texte. Coll. Histoire de l'Art. Librairie A. Colin. — Cena w opr. 115 fr. + 40%.

= Jan Topass. *L'Art et les Artistes en Pologne.* Coll. Art et Esthétique. J. Alcan. — Cena 15 fr.

= G. Nicole. La peinture des vases grecs. 64 planches hors texte. G. Van Oest. — Cena 36 fr.

= U. T. Sirelius *Les Tapis Finlandais.* Helsinki-Helsingfors, Imprimerie du Gouvernement. Z z planszami barwnemi i z 14 reprodukcjami w tekście. Str. 14.

Jest to krótkie *résume* wspaniałej publikacji p. t.: U. T. Sirelius, *Suomen ryijyt, Finska ryor* (w jęz. fińskim i szwedzkim), liczącej 239 stron tekstu i 94 plansz barwnych, doskonale wykonanych.

= André Salmon: *Façades et détails d'architecture moderne.* (Ed. Sinjon). — Cena 120 fr.

= Quenedey (Commandant Raymond): *La Normandie.* I-re série: Seine inferieure; II-e série: Calvados, région de Lisieux. Recueil d'architecture civile de l'epoque médiévale au XVIII-e siècle. 70 planches et 16 pages de texte. (F. Contet). — Cena 300 fr.

= Flaubert G.: *La tentation de Saint Antoine.* Avec 20 miniatures d'Arthur Szyk. (Paris, H. Reynaud). — Cena 800 fr.

= W Anglji o polskiej sztuce dekoracyjnej. Wytworny miesięcznik ilustrowany angielski, wychodzący w Londynie pod tytułem *Drawing and Desing,* nakładem wydawnictw *The Studio,* poświęcony najcelniejszym objawom sztuki rysunku, a w porównaniu z popularnym miesięcznikiem *The Studio* przeznaczony dla bardziej fachowych czytelników, trzeci już raz od czasu Wystawy Paryskiej 1925 r. otwiera swe szpalty omówieniu sztuki polskiej. Po głębokiej i entuzjastycznej analizie L. D. Luard'a twórczości Zofji Stryjeńskiej (wrzesień 1925) i Jana Szczepkowskiego (grudzień 1925), znajdujemy w zeszycie marcowym b. r. artykuł Jerzego Warchałowskiego, poświęcony teorjom i metodom nauczania sztuki dekoracyjnej w Polsce. Artykuł ilustrowany pracami szkolnemi Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie, Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, wreszcie Warsztatów Krakowskich.

## VARIA

= Sprawa wystawy w Monzy. Leon Chrzanowski w artykule p. t.: »Wystawa w Monzy. Konieczność rehabilitacji« *(Kurjer Warszawski,* Nr. 24), nadesłanym z Rzymu, wyraża przekonanie, że »Polska na tegorocznej wystawie w Monzy nie powinna świecić nieobecnością«. Zapewne, wiadomo, że *les absents ont tort,* ważne jednak względy przemawiają raczej przeciw udziałowi Polski w tej wystawie. Sam autor tego artykułu przyznaje: »Są jednak i minusy. Do nich przedewszystkiem należy umieszczenie wystawy w miejscowości odległej od takiego centrum, jak Medjolan, o kilkanaście kilometrów; do nich należy stosunkowo mała »zdolność handlowa« wystaw w Monzy. Pierwszy brak usunięto przez specjalne linje tramwajowe i przez zorganizowanie specjalnych pociągów. W roku zeszłym jednak organizacja ta jeszcze nie stała na wysokim poziomie. I tego ulepszenia i ulepszania stałego muszą domagać się wystawcy. Drugi brak wypływa poniekąd z pierwszego a poczęści ze zbyt małego rynku odbiorczego, jakim się dla tych wystaw stał jednak głównie Medjolan. Publiczność bowiem międzynarodowa zjawia się w Monzy, jak dotychczas, jeszcze w niedość imponującej liczbie«.

A zatem, szkoda stanowczo czasu i atłasu. Polska rozporządza zbyt małemi środkami na opędzenie kosztów zagranicznych występów, ażeby w tego rodzaju niekorzystnej imprezie miała brać udział. *Cui bono?* — Czytajmy jednak dalej:

»Trzy lata temu sala polska urządzona i zorganizowana przez prof. Józefa Czajkowskiego swoim ensemblem i poszczególnemi eksponatami wyróżniła się nader dodatnio wśród wielu zasobniejszych od nas narodów. Nie od rzeczy przypomnieć, że i wtedy wystawę zorganizowano »po polsku«, to znaczy w ostatniej chwili, z pieca na łeb. Dzięki poświęceniu, zapałowi, talentowi i wyrobniczej wprost pracy organizatora — sala nasza (choć nieodpowiednia, uzyskana w ostatniej chwili) zajaśniała, uzyskując powodzenie i robiąc istotnie doskonałe wrażenie.

»O roku zeszłym lepiej nie mówić. I tym razem decyzja przyszła niemal w ostatniej chwili, funduszów prawie nie było, myślano tylko o Paryżu, a Monzę zbyto zupełnie. W takich warunkach lepiej było nie brać udziału zupełnie, niż skazać się na kompromitację. Zeszłoroczny organizator wystawy polskiej w Monzy nic nie mógł zrobić; była to ofiara obowiązku i poświęcenia. Z tych warunków mógł wyniknąć w rezultacie tylko taki »wypadek przy pracy«, jakim były owe rozpaczliwe dwie ubikacje »ozdobione« polską sztuką stosowaną.

»Był to wielki błąd. Taka obecność gorsza jest od dziesięcioletniego zapomnienia«. (Podkreślenia nasze).

A zatem okazuje się, że: I-o, Komitet wystawy w Monzy dwukrotnie już oddał do dyspozycji nieodpowiednie, rozpaczliwe ubikacje; II-o, jest faktem, że w nieodpowiednich warunkach »lepiej nie brać udziału zupełnie niż skazać się na kompromitację«.

Mimo to, L. Chrzanowski argumentuje inaczej:

»Ale to właśnie zeszłoroczne wydarzenie nakazuje nam teraz odzyskanie reputacji w Monzy, choć znajdą

się pewnie czynniki wyrażające zdania, że do Monzy jeździć nie warto

Tak nie jest.

Cytuje tu przykłady: sale niemieckie rozrastają się i mnożą. Sale czesko-słowackie utrwaliły swą renomę, kilkanaście sal węgierskich imponuje wytrwałością pracy. Od dwóch miesięcy co kilka dni ukazują się w całej prasie włoskiej komunikaty z Monzy, zapowiadające kolejno, co które państwo zamierza wystawić, jakie są jego projekty.

O Polsce głucho.

Czyż znowu czekamy, aby się zdecydować w kwietniu, zacząć starać o salę w pierwszych dniach maja i zadowolić się byle czem w dniu otwarcia, 15 maja?

Wystawy w Monzy nie dają jeszcze tych rezultatów materjalnych, jakich się od nich spodziewano, na to zgoda. Ale nie należy zapominać, że dla wielu państw powojennych — obecność wszędzie i przypominanie się na każdem polu jest koniecznością. Jest to reprezentacja celowa — bo mówi do mas!

A przytem należałoby nareszcie wyzbyć się polskiej przywary — niestałości propagandowej. Brak ciągłości — oto główna przywara tej polskiej akcji. My umiemy tylko odrazu podbijać, zwyciężać triumfalnie; skoro jednak trzeba iść krok za krokiem, a rezultaty nie są widoczne namacalnie odrazu — to przychylamy się do opinji, że »tam być nie warto«.

Teren włoski jest podatny, ale trzeba na nim niemal na każdym kamieniu, na każdem drzewie ryć wyraz »Polonja«, aby o tej Polonji nie zapominano, aby wykazywała ona przedewszystkiem swoją zdolność organizacji.

To wszystko przemawia za koniecznością obesłania wystawy w Monzy w roku bieżącym. Tylko do pracy należy przystąpić już zaraz, natychmiast! Bo już jesteśmy spóźnieni! Polska w tym roku nie powinna poprzestać na jednej sali. Powinniśmy wystąpić nietylko z jakością, nietylko z myślą całości, ale i z ilością eksponatów. Jest to niezbędne, aby zatrzeć klęskę roku zeszłego, aby sprostać wzmożonej intensywności wystawowej wszystkich innych narodów«.

Tymczasem, należy odpowiedzieć autorowi cytowanego artykułu, Polska nie może nawet marzyć w istniejących warunkach o tem, ażeby mogła »sprostać wzmożonej intenzywności wystawowej wszystkich innych narodów«. Dlaczego? Dlatego, że niema w gruncie rzeczy nic do pokazania! Dlaczego? Dlatego, że rząd polski nie ułatwia, nie umożliwia zakładania warsztatów i wytwórni, nie popiera w dostateczny sposób rozwoju artystycznego przemysłu, więc żyjemy naogół z dnia na dzień, poprzestając na taniej, nie tylko obcej, ale i swojskiej tandecie. A z tandetą występować na międzynarodowem forum nie byłoby ni celu ni sensu.

A Paryż, ów triumf polskiej sztuki stosowanej? Czyż nie świadczył o bardzo wysokim poziomie naszej produkcji na tem polu? Nie, bynajmniej! Był to jednorazowy tylko wysiłek, moralnie przygotowany przez garstkę artystów, pracujących z zupełnem zaparciem się siebie. Od tego czasu nie posunęliśmy się wcale naprzód.

Jest tych kilka czy kilkanaście kilimów, jest kilka mebli (nie: garniturów całych, tylko: mebli), jest trochę ceramiki, trochę haftów i koronek. Pokazywaliśmy to w Paryżu (obcy reprodukowali to ogromną ilość razy w swych pismach), obwoziliśmy analogiczne objekty po całym nieledwie świecie; wciąż jednak tego samego pokazywać wszędzie nie można. A nowych rzeczy prawie niema; bo niema odpowiednio zorganizowanych wytwórni na większą skalę. Przemysł domowy, niejako chałupniczy, popytowi nie może nadążyć. Rząd zaś o warsztatach myśli chyba wtedy tylko, gdy wymyśla coraz to nowe podatki, coraz to trudniejsze ustawy stemplowe, droższe taryfy przewozowe etc. Nie idzie o hojne stałe subwencje, idzie o jednorazowy wkład większego kapitału, ażeby uruchomić istniejące już w zalążku wytwórnie artystycznego przemysłu i umożliwić im rozwój. Wtedy staną one o własnych już siłach.

»Ciągłość akcji, możliwość przekształcenia wystawy na objazdową po Włoszech, wzmożona akcja innych krajów w tym roku, konieczność przypominania się i podkreślania swej obecności — obowiązek poprawienia zeszłorocznego wrażenia — oto przyczyny, wzywające do zorganizowania bogatego, obfitego i wysoce artystycznego działu polskiego na wystawie w Monzy w tym roku. Z organizacją trzeba jednak już teraz się śpieszyć, o sale już teraz należy zabiegać i walczyć« — pisze dalej L. Chrzanowski. Na taki dział nas jednak nie stać, to też lepiej wcale w Monzy nie brać udziału, aniżeli się skompromitować, chociażby tak, jak w roku zeszłym. Wprawdzie względy polityczne i prestige'owo-państwowe nakazywałyby postąpić inaczej, ale skoro nie można — cóż poradzić? Niechby rząd nasz przyszedł nareszcie do przekonania, że sztuką wogóle, a przemysłem artystycznym w szczególności należy się zająć gorąco, szczerze, umiejętnie, jeśli się twórczością polską w tej dziedzinie chce świecić i popisywać przed światem.

Z przytoczonych powyżej względów, *Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych* postanowiło nie korzystać w tym roku z zaproszenia do Monzy i wypowiedziało się stanowczo przeciw udziałowi Polski w tej międzynarodowej imprezie. Zarazem wypowiedziano się zasadniczo przeciw udziałowi artystów i odpowiedzialnych artystycznych organizacyj w takich wystawach itp. zagranicznych występach, o których rząd zawiadamia i które zrealizować zamierza w ostatniej chwili, tuż przed ostatecznym terminem. Tak np. w tym roku nieledwie w ostatnich dopiero tygodniach zajęto się sprawą udziału Polski w międzynarodowych Targach Wiedeńskich, medjolańskich, w międzynarodowej wystawie prac kobiecych w Chicago, w międzynarodowej wystawie muzycznej w Genewie etc.

W takich warunkach rzecz prosta, niewiele można zrobić.

## NEKROLOGJA

= S. p. J. Dziekoński. Dn. 4-go lutego o godz. 8-ej zrana zmarł w Warszawie sędziwy i znany architekt, ś. p. Józef Dziekoński, urodzony w r. 1845 w Płocku. S. p. Dziekoński był profesorem honorowym politechniki warszawskiej, doktorem nauk technicznych *honoris causa* i kawalerem orderu Polonia Restituta.

S. p. Dziekońskiemu Warszawa zawdzięcza w dużej mierze swój architektoniczny charakter. Jego dziełem jest m. in. kościół św. Florjana na Pradze, on to powiększył kościoły św. Aleksandra i św. Karola Boromeusza, projektował kościół św. Piotra i Pawła, budujący się obecnie kościół na Woli i t. d. Szereg monumentalnych budynków, pałaców i domów wzniesiono na podstawie planów ś. p. Dziekońskiego. Oprócz pracy fachowej ś. p. Dziekoński oddawał się także pracy filantropijnej i społecznej, biorąc udział w licznych organizacjach i komitetach.

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

STANISŁAW NOAKOWSKI KOŚCIÓŁ (rys. tuszem)

(Z Wystawy Tow. Artystów polskich „Sztuka", Warszawa, 1927)

WACŁAW WĄSOWICZ DZBANKI

# WACŁAW WĄSOWICZ

I

ŻÓŁĆ indyjska, zieleń Veroneza, karmin, kobalt — powiada do mnie Wąsowicz, biorąc do ręki jeden ze swych wazoników — niech Pan spojrzy, jaki to ma blask, jak to gra na porcelanie! Niech Pan się tego dotknie! Niech Pan zobaczy, jakie to jest gładkie! Lubię malować na porcelanie: to takie materjalne.

W słowach tych jest cały Wąsowicz — zmysłowy do szpiku kości, wrażliwy na czar powierzchni, na blask barw i płynienie linji, impulsywny, zachwytliwy. Granat, purpura i seledyn winogron, fjolet śliw, cynober portek huculskich, ultramaryna nieba, długie, płynne, łagodnie nabrzmiewające, miękko okrągłe zarysy piersi kobiecych, jabłek, instrumentów muzycznych, sprawiają mu radość, wprawiają go w zachwyt i z zachwytu tego spowiada on nam się w swoich dziełach.

Wrażliwy, chłonny, pracujący bez wytchnienia, zmieniający się ciągle, Wąsowicz przebiega w swych drzeworytach, w swych obrazach olejnych, w swych akwarelach, w swych malowidłach na porcelanie lub na jedwabiu szereg faz najrozmaitszych. Ponadto znajduje się on dzisiaj w pełni sił twórczych; jego punkty kulminacyjne leżą zapewne jeszcze w przyszłości; można się po nim spodziewać wielu niespodzianek. Z tych wszystkich względów jest on nadzwyczaj trudny do ujęcia. Na syntezę jego twórczości, na zamknięcie go w jakiejś formułce jeszcze zawcześnie. Jakieś utwory nowe mogą nam przedstawić całe jego dotychczasowe dzieje w zupełnie nowem świetle; to, co nam się wydawało głównem, może się okazać podrzędnem i odwrotnie. Jedyne, co można w tej chwili zrobić, to zgrupować daty i fakty i na ich podstawie naszkicować prowizorycznie ewolucję Wąsowicza w poszczególnych działach jego twórczości.

WACŁAW WĄSOWICZ PEJZAŻ (ol.)

II

Wacław Wąsowicz urodził się 25 sierpnia 1891 r. w Warszawie. Po otrzymaniu matury w r. 1919 wstąpił do Szkoły rysunkowej im. Wojciecha Gersona, gdzie pracował pod kierunkiem prof. Miłosza Kotarbińskiego. W latach 1911—1914 uczęszczał do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Z pośród profesorów tej szkoły zawdzięcza najwięcej prof. Ignacemu Pieńkowskiemu, który, sam związany poprzez Ślewińskiego z Gauguinem, potrafił zaszczepić swoim uczniom kult malarstwa francuskiego z jego żywym zmysłem formy i konstrukcji. Zarówno w szkole im. Gersona, jak w Szkole Sztuk Pięknych, koleguje z Władysławem Roguskim, późniejszym twórcą kompozycyj legjonowych oraz Madonn, prymityzowanych bądź na modłę sztuki ludowej, bądź na modłę malarzy trecenta. Jako stypendysta Szkoły Sztuk Pięknych spędza jedno lato w Rybiniszkach, w majątku Eugenji Kierbedziowej. Interesują go wtedy głównie zagadnienia światła i barwy, ujęte w duchu impresjonizmu, maluje od rana do nocy, przeważnie pejzaże. Przez semestr uczy się również w Krakowie — u Jacka Malczewskiego.

Dla artysty wybitniejszego wraz z ukończeniem uczelni lata studjów zwykle nie kończą się, lecz dopiero zaczynają. Wąsowicz, od czasu opuszczenia szkoły, nie ustaje w pracy nad sobą — ciągle się kształci i doskonali.

Wycieczki i podróże, podejmowane przeważnie latem — w r. 1921 do Krakowa, w r. 1922 do Kazimierza nad Wisłą, w r. 1923 na Pokucie, w r. 1925 do Paryża i południowej Francji, w r. 1926 do Orłowa i Gdańska — odświeżają artystę, wzbogacają jego wyobraźnię nowymi motywami i tematami, pogłębiają jego rozumienie sztuki.

W Krakowie studjuje gorliwie polską sztukę ludową (w Muzeum Sztuki Ludowej). O gruntowności, z jaką to czynił, świadczą zachowane z tych czasów, wykonane ołówkiem, piórkiem lub akwarelą notaty i szkice dzbanów, garnuszków, pisanek, kafli, kilimów, malowanek, haftów, strojów, lalek, zabawek dziecinnych, figur przydrożnych, wycinanek i t. p. Jest jednak rzeczą ciekawą, iż studja te nad folklorem polskim pozostały niemal bez wpływu na dalszą jego dzia-

łalność: nie poszedł on po drodze, po której poszedł jego kolega i przyjaciel Roguski, po której poszli Skoczylas i Stryjeńska.

Trwalsze ślady w twórczości Wąsowicza zostawia pobyt na Pokuciu. Przyroda karpacka, egzotyczny urok, barwność i malowniczość życia huculskiego wzięły go odrazu. Znalazł to, czego szukał. Czem Tahiti dla Gauguina, czem Bretanja dla Ślewińskiego, tem, w pewnej mierze, stało się Pokucie dla Wąsowicza. Typy i tematy huculskie nawiedzają odtąd stale jego wyobraźnię. Z lubością przedstawia on hucułów i hucułki, »Chimczuków« i »Paraski«, w ich malowniczych strojach, na małych, krępych, zgrabnych konikach, Wąsowicz jest obecnie wybitnym malarzem huculszczyzny.

Wielkie znaczenie dla dalszego rozwoju Wąsowicza ma również pobyt w Paryżu i południowej Francji. Wielbiciel malarstwa i kultury francuskiej poczuł się tutaj w swoim żywiole. Paryż jako miasto zachwyca go — przez swe rozplanowanie, przez swą malowniczość, przez bujność i barwność swego życia. Zachwycają go pawilony wielkich wytwórni majoliki i porcealny na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej, zachwycają malarze francuscy, zwłaszcza wielcy koloryści — Fragonard, Delacroix, Rénoir, Matisse. Studjuje z zapałem: rzeźbę egipską w Luwrze, porcelanę w Cluny i w Musée des Arts Décoratifs, porcelanę i rzeźbę wschodnio-azjatycką w Musée Guimet. W plastyce Dalekiego Wschodu uderza go szczególnie kontrast sztuki chińskiej — krzepkiej, jędrnej, wielkiej, monumentalnej, i sztuki japońskiej — wiotkiej, przerafinowanej, schyłkowej, cackowatej. Wyrazy »chiński« i »japoński« stają się u niego terminami na oznaczenie pewnych stylów życia i sztuki. »Chińską« jest majolika, »japońską« — porcelana. I sympatje Wąsowicza przechylają się coraz bardziej na korzyść »tego, co chińskie«.

Przeglądami zdobyczy artystycznych są urządzane przez niego od czasu do czasu wystawy. W r. 1919 wystawia, wraz z Władysławem Roguskim i Szczęsnym Rutkowskim, w »Polskim Klubie Artystycznym«. Jest on wtedy członkiem grupy »Formistów«, do której należą rów-

WACŁAW WĄSOWICZ POCHÓD HUCUŁÓW (ol., 1923)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

nież Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, Tytus Czyżewski, Romuald Witkowski i inni. Jeden z krytyków podnosi już wówczas »tęgi, soczysty koloryt« jego obrazów, ustala pokrewieństwa z Derainem i Henri Rousseau.

W r. 1921 bierze udział w pamiętnej wystawie »Formistów«: pamiętnej dlatego, ponieważ po niej zamknęły się na długo podwoje »Zachęty« dla przedstawicieli nowych prądów artystycznych. W listopadzie 1923 r. wystawa osobna obrazów olejnych, akwarel i drzeworytów w »Salonie Sztuki« Czesława Garlińskiego zjednywa mu głosy pochlebne niemal całej krytyki warszawskiej. Słowo wstępne do katalogu wystawy napisał wtedy Czesław Poznański. Niemniejszem powodzeniem cieszyła się w tymże »Salonie« wystawa obrazów, porcelany i makat, urządzona wespół z Wacławem Husarskim w marcu 1925 r.

Od r. 1923 Wąsowicz bierze udział we wszystkich wystawach »Rytmu«; w r. 1926 — w I. Wystawie Stowarzyszenia Artystów Grafików »Ryt«; w r. 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu dostaje za dwa drzeworyty barwne (»Huculi w drodze« i »Hucuł i Hucułka«) medal złoty.

O niestrudzonej działalności artysty świadczą dalej dekoracje ścienne (dziś już nieistniejące: w »Klubie Futurystów«, w podziemiach Hotelu Europejskiego, wykonane wespół ze Szczęsnym Rutkowskim, Aleksandrem Świdwińskim i Romualdem Witkowskim w stylu »formistycznym« [1919]; w »Palais de Dance«, w podziemiach Pasażu Luxenburga — wespół z Jerzym Zarubą. Sceny wschodnie — również w stylu formistycznym [1921], w Polskim Klubie artystycznym w Hotelu »Polonia« — wespół z Władysławem Roguskim i Jerzym Zarubą; ostatnio [1926] Wąsowicz komponował układ kolorystyczny sali Y. M. C. A. w pałacu Igelstroema przy ulicy Miodowej 10; teki graficzne (w r. 1920 wychodzi teka »Drzeworyty Wacława Wąsowicza« (5 rycin: »Madonna«, »Grajkowie«, »Św. Florjan«, »Pejzaż« i »Dziewczyna z owocami«); w r. 1924 pojawia się nakładem Hoesicka w Warszawie »Teka 5-ciu«, w której drzeworyty Wąsowicza sąsiadują z drzeworytami Edmunda Bartłomiejczyka i Edwarda Czerwińskiego oraz sztychami Adama Herszafta i Józefa Waśkowa; inne, projektowane przez Wąsowicza teki graficzne, między innemi teka drzeworytów barwnych, nie zostały urzeczywistnione; plakaty (plakat »Ciechocinek-Zdrój«, kwiecień 1925 r.); okładki do pism i t. d.

## III

Działalność artystyczna Wąsowicza obejmuje trzy wielkie działy: drzeworyt, malarstwo sztalugowe, olejne i wodne, oraz malarstwo dekoracyjne — na porcelanie, jedwabiu lub tynku.

Jako drzeworytnik Wąsowicz debiutuje teką z r. 1920. Nie jest on tutaj jeszcze sobą i waha się między różnemi możliwościami. Prymityzowana na modłę ludową, oskrzydlona stylizowanymi kwiatami »Madonna« bliska jest Wacławowi Roguskiemu. Przewaga linji skośnej i wynikająca stąd niepospolita dynamika »Pejzażu« — kościoła z drzewami — przypomina ryciny ekspresjonistów niemieckich i poznańskiego »Zdroju«. Kompozycja tych utworów jest naogół mało przejrzysta, rysunek — nazbyt drobiazgowy.

»Kraków« (1921), »Wesele« (1921), »Grajkowie« (1922), »Fara w Kazimierzu« (1922), »Kobieta z jabłkiem« (1922). »Sielanka« (1922) są etapami dalszej drogi. Dynamika i niepokój utworów wcześniejszych ustępuje teraz miejsca kompozycji bardziej zrównoważonej i statycznej. Charakterystycznymi dla tych drzeworytów, najczęściej o białym rysunku na czarnem tle, są ostre kontrasty świateł i cieni, kubistyczna stylizacja architektury, pociągnięcia oka w głąb z pomocą perspektywy, wielość planów. Kompozycja nabiera coraz większego wdzięku, kontur staje się coraz bardziej wykwintny. W niektórych rycinach, w »Kobiecie z jabłkiem«, w »Sielance«, znać już zamiłowanie Wąsowicza do długich, płynnych, melodyjnych linij ciała kobiecego, owoców, instrumentów muzycznych. Inne np. »Fara w Kazimierzu«, budzą w nas nastrój jakiejś niesamowitej grozy.

WACŁAW WĄSOWICZ PEJZAŻ (ol.)

Jednocześnie Wąsowicz próbuje swoich sił na polu drzeworytu barwnego (»Tualeta«, w miesięczniku »Pani« [1922], »Huculi w drodze« [1923], »Hucuł i Hucułka« [1923], »Kobieta przed lustrem« [1924], »Martwa natura« [1925]). Drzeworyty jego, barwione najczęściej z pomocą cytrynowej żółci, czerwieni i zieleni, odznaczają się delikatnością i finezją kolorystyczną, przywodzącą na myśl drzeworyt japoński. Zwłaszcza w »Martwej naturze« cytrynowe, pomarańczowe i zielone plamy owoców, granat wazonika, czerwone i czarne pręgi serwetki, biel i czerń tła dają pełny, radosny akord barwny.

Rezultaty te jednak nie zadawalają Wąsowicza. Dochodzi on do wniosku, że drzeworyt barwny to mieszaniec bez racji istnienia — imitacja linorytu lub litografji. Uprawiając drzeworyt barwny, przenosimy ujęcie malarskie do grafiki, zacieramy różnice między niemi. Drzeworyt właściwy, to — drzeworyt czarno-biały. Drzeworyt powinien działać na nas nie swem zabarwieniem, lecz swemi twardemi, jędrnemi linjami, rozkładem plam czarnych i białych. Wychodząc z tego założenia, Wąsowicz przestaje barwić swoje ryciny, powraca do drzeworytu czarno-białego.

W tych utworach ostatnich (z r. 1925), bądź czarnych na białem tle (»Głowa Huculki«, »Portret Stefana Żeromskiego«, »Koń z wózkiem«), bądź białych na czarnem tle (»Miasteczko rybackie we Francji«, »Widok z pracowni«) uderzają zwłaszcza dwa rysy. Po pierwsze, możliwie dokładne przystosowanie się do charakteru drzeworytu, posługiwanie się twardemi, ostremi, wyrazistemi linjami, wielkiemi plamami czerwieni i bieli. Powtóre, umiar i ekonomja szczegółów, dążenie do szerokiej monumentalnej formy. Wąsowicz zbiera tutaj czarne i białe plamy w wielkie masy i dzięki umiejętnemu rozkładowi tych mas, dzięki ich rytmicznemu następowaniu po sobie osiąga, nie uciekając się do barwienia, jedynie z pomocą czerni i bieli efekty, które trudno nazwać inaczej, niż »kolorystycznymi«.

W porównaniu ze Skoczylasem Wąsowicz jako drzeworytnik jest bardziej miękki, powab-

niejszy, ma więcej wdzięku. Obaj wracają w zasadzie do drzeworytu XV i XVI w. Obaj terminowali u Japończyków. Dążenia ich są jednak różne. Skoczylas modeluje bryłę wypukło z pomocą drobnych, równoległych kresek, dba usilnie o piękne pod względem dekoracyjnym rozwiązanie płaszczyzny, opisuje, opowiada. Wąsowicz działa z pomocą wielkich mas czerni i bieli, dąży przedewszystkiem do efektów kolorystycznych i nastrojowych. Skoczylas jest poniekąd epikiem, Wąsowicz lirykiem współczesnego drzeworytu polskiego.

## IV

W malarstwie olejnem Wąsowicza rozróżniam z gruba cztery okresy.

I. Okres pierwszy — »formistyczny« — mniej więcej 1919 — 1921 ⟨Wystawa z r. 1919, »Żniwa« [1919] wł. Edwarda Wittiga. »Portret żony« [1912] wł. artysty⟩.

Rozbijanie, rozkawałkowywanie formy przedmiotów na płaszczyzny zbliżone do figur geometrycznych. Predylekcja do linji skośnej. Kontur niespokojny naładowany dynamiką, prężący i załamujący się. Licencje perspetywiczne ⟨w tym samym obrazie jedne przedmioty rysowane nawprost, inne z góry⟩. Zamknięcie kompozycji w płaszczyźnie równoległej do płaszczyzny obrazu. Koloryt oschły, farby silnie przełamane, cała gama barwna zredukowana do dwóch barw zasadniczych: cynobrowej czerwieni oraz niebieskawej lub oliwkowej zieleni ⟨przeniesienie płaszczyznowości i dwuwartościowości grafiki do malarstwa⟩. Asceza barwna. Cały wysiłek malarza skierowany wyłącznie na osiągnięcie zwartej, rytmicznej kompozycji obrazu.

II. Okres drugi — okres panowania barw lokalnych — mniej więcej 1922—1923. Wąsowicz idzie tutaj torami innych malarzy huculszczyzny — Aksentowicza, Sichulskiego, Jarockiego i Pautscha.

⟨Wystawa z r. 1923 »Portret Marji Konarkowej« [1923], »Portret p. Wandy Melcer Rutkowskiej« [1923], »Pochód Hucułów« [1923], Bydgoszcz, Muzeum Miejskie⟩.

Zaniechanie deformacyj bardziej gwałtownych. Uspokojenie. Przejście od kompozycji dynamicznej do kompozycji statycznej. Dążenie do monumentalności. Pewna umyślna sztywność postaw. Wielkie, jednolite, silnie nasycone płaty barwy. Powrót do barw lokalnych. Dążenie do dekoracyjnej harmonji barwnej.

III, Okres trzeci — przejściowy — mniej więcej 1924.

Posługiwanie się drobnemi plamkami barwnemi. Wprowadzenie odcieni i półtonów.

Szczególnie charakterystyczne dla tego okresu są obrazy rodzajowe — grupy figuralne na powietrzu — młodzi ludzie w strojach współczesnych i młode kobiety o piersiach okrągłych, których zarysy powabne przeświecają poprzez lekkie suknie, z gitarą lub mandoliną w ręku, na trawie lub przy stolikach w stylu Ludwika XV, na których stoją klosze z owocami. W obrazach tych kształtuje się już ulubiona gama barwna Wąsowicza, którą odnajdujemy również w jego akwarelach i malowidłach na porcelanie i jedwabiu: żółć indyjska, kobaltowy błękit, lila, cynober, karmin, zieleń Veroneza.

IV. Okres czwarty — okres wzmagającego się koloryzmu i dążenia do wyzyskania właściwości odrębnych malarstwa olejnego — mniej więcej od r. 1925.

⟨Utwory przeważnie jeszcze nie wystawiane. »Portret p. Jerzego Centnerszwera« [1925], »Portret p. Jerzego Zaruby« [1925], pejzaże z Orłowa i Gdańska z r. 1926⟩.

Pobyt w Paryżu wyzwala ostatecznie właściwą Wąsowiczowi, lecz tłumioną dotąd, zwłaszcza w okresie formistycznym, radość barwy. Zachwycony majsterstwem technicznem Francuzów, poczyna on dążyć do możliwie doskonałego opanowania techniki malarstwa olejnego, do wyzyskania takich własności farb olejnych, jak ich płynność, kleistość i połyskliwość. W zasadzie wraca on teraz do techniki malarskiej impresjonizmu. Zostają jednak zachowane takie zdobycze malarstwa poimpresjonistycznego, jak zwarta budowa obrazu i dopuszczalność deformacji. Koloryt zostaje wzbogacony przez wprowadzenie wyklętej przez długi czas w malarstwie

WACŁAW WĄSOWICZ KOŃ Z WÓZKIEM (drzeworyt, 1925)

czerni. Kładąc obok siebie czerń i biel lub czerń i żółć, uzyskuje Wąsowicz nowe, świeże, ostre zestawienia barwne. Wreszcie zaznacza się dążenie do wywoływania efektów swoistych z pomocą różnic fakturowych czyli różnic, wynikających ze sposobu prowadzenia pędzla i kładzenia farby (jednym z takich, stosowanych ostatnio przez niego efektów fakturowych jest np. nakładanie farby grubą warstwą w światłach, cienką — w cieniach). Wąsowicz, wczuwając się w intencję współczesnego malarstwa francuskiego, z jednej strony podnosi tutaj zapomniane w okresie impresjonizmu zdobycze starych mistrzów, z drugiej wyzyskuje doświadczenia przedstawicieli malarstwa bezprzedmiotowego, »abstrakcyjnego«, »absolutnego« — Picassa, purystów francuskich i suprematystów rosyjskich.

Traktowanie bryły przemierza teraz całą skalę: silnie zaznaczonej, »rzeźbiarskiej« bryłowatości architektury, ciała ludzkiego, zwłaszcza głowy, pni drzewnych, przeciwstawia się miękkie, rozlewne, »malarskie« traktowanie listowia i włosów. Wprowadzając umiarkowaną głębię, Wąsowicz zrywa jednocześnie z zasadą płaszczyznowości obrazu.

Dla zilustrowania tej »manjery ostatniej« Wąsowicza opiszę tutaj kilka dzieł jego z r. 1926.

Dziewczyna w czerwonej chusteczce i czarnym kostjumie kąpielowym, leżąca na łóżku,

WACŁAW WĄSOWICZ PORTRET P. M. K. (ol. 1923)

przykrytem kapą w czarno-czerwono-niebiesko-zielone kraty, pod oknem, poprzez które widać jasno-żółtawą zieleń ogrodu. Farba kładziona grubo, zwłaszcza w światłach. Posunięcie pędzla długie i zamaszyste. Oszałamiająca orgja barw.

Pejzaż z plażą i morzem. Punkt widzenia wzięty z góry i z dużej odległości. Żółtawo-złocista plaża, morze, u brzegu brunatne, dalej niebieskie, jeszcze dalej rozświetlone, popielato-seledynowe, wreszcie w oddali granatowe. W samej górze obrazu wąziutki skrawek kobaltowo-błękitnego nieba. Na piasku i na morzu rozsiane błękitne figurki kąpiących się i plażujących mężczyzn, kobiet i dzieci w różnokolorowych kostjumach, łódeczki, białe żaglowce, stateczki z czerwonemi chorągiewkami. Całość tworzy subtelną harmonję kolorystyczną, przywodzącą na myśl Whistlera i Japończyków.

Pejzaż z polem i pagórkami. Łan zboża z czerwonymi makami, dalej pagórki, drzewa, nasyp kolejowy z murowanym wiaduktem, białe domki z czerwonymi dachami. Maleńcy ludzie idący miedzą, maleńka, wyglądająca jak zabawka dziecinna, kolejka z czarną lokomotywką, ciągnącą za sobą smugę dymu i czerwonemi wagonikami. Nad tem niebo czerwone z różowo-lilla obłokami.

W obu pejzażach ostatnich dostrzegamy zarazem rys nowy: wprowadzenie anegdoty, pociąg do opowiadania drobnych zdarzeń z codziennego życia, »Die Lust zum Fabulieren«, jakby powiedział Goethe, z zachowaniem, w stylu opowiadania, pewnego umyślnego prymitywizmu, a nawet infantylizmu (traktowanie statków i kolei jako zabawek dziecinnych, ludzi jako figu-

WACŁAW WĄSOWICZ

GŁOWA HUCUŁKI (drzeworyt, 1925)

WACŁAW WĄSOWICZ GRAJEK (ol.)

rynek). Jeśli kto chce, może mówić, wobec tych obrazów, o rehabilitacji »tematu«, o powrocie »poezji« i »romantyzmu« (zresztą bez uszczerbku dla wartości czysto malarskich).

Równolegle z malarstwem olejnem Wąsowicz uprawia malarstwo wodne. Cienkie kontury, lekki, szkicowy, pozornie niedbały, w rzeczywistości pełen wyszukanego wdzięku rysunek, farba kładziona równoległymi sztychami, zwłaszcza w cieniach, swoista gama barwna, złożona z żółci indyjskiej, cynobru, karminu, lila, kobaltowego błękitu i zieleni Veronesa, niekiedy jeszcze sjeny i czerni, upodobanie do kolorów czystych i świetnych nadają jego akwarelom charakter nawskróś indywidualny. Początkowo są to przeważnie kompozycje figuralne, obrazki rodzajowe z życia hucułów lub z życia towarzyskiego. W martwych naturach z r. 1924 — pamiętnego ze swej obfitości owoców — purpurowe, granatowe i seledynowe winogrona, złociste morele, ponsowe brzoskwinie i fjoletowe śliwy tworzą świetne, radosne harmonje barwne. W r. 1925 przychodzi kolej na motywy architektoniczno-pejzażowe z południowej Francji, zwłaszcza z okolic Marsylji, potem na Starą Warszawę. Akwarele te przewyższa jeszcze — zwartością kompozycji i urokiem kolorystycznym — serja gwaszów z Orłowa i Gdańska z r. 1926, przedstawiających grupy kobiet na plaży w kostjumach kąpielowych, domki, drzewa, stare spichrze nad Motławą, statki, maszty z różnobarwnemi chorągiewkami.

WACŁAW WASOWICZ KOBIETA (ol.)

W akwarelach może jeszcze silniej, niż w obrazach olejnych, przejawia się właściwa Wąsowiczowi, stanowiąca jeden z najistotniejszych rysów jego fizfjonomji artystycznej — miłość barwy.

V

Jeszcze czystsze tony, jeszcze świetniejsze, jeszcze bardziej błyszczące plamy, niż z pomocą akwareli, można otrzymać malując na porcelanie. »Barwy akwareli gasną wobec barw powieszonego obok talerza porcelanowego«. Już to jedno wystarcza, żeby Wąsowicz wziął się z całym zapałem do malowania na porcelanie.

Biała, lśniąca, gładka powierzchnia porcelany porywa go sama przez się; cóż dopiero, gdy pod dotknięciem jego pędzla wykwitają na niej czyste, pełne, emaljowe barwy. »Malując na porcelanie, nie można być brudnym. Rénoir początkowo malował na porcelanie i to nie pozostało bez wpływu na jego malarstwo późniejsze: stąd właśnie pochodzi połyskliwość jego barw«. Przytem »materjał jest taki miły w dotyku...«. Jest coś niemal lubieżnego w sposobie, w jaki Wąsowicz bierze do ręki, gładzi i pieści swoje dzbanuszki lub wazoniki.

Technika malowania na porcelanie jest bardzo trudna. Artysta maluje ręcznie na porcelanie, potem porcelanę wypala się w ogniu, którego temperatura dochodzi do tysiąca stopni. Farba spaja się wtedy do tego stopnia z porcelaną, że nie można już później jej zetrzeć lub zeskrobać — jest to więc jeden z najtrwalszych sposobów malowania. Podczas wypalania barwy zmieniają się, tak np. barwa brunatna staje się po wypaleniu karminową. Wymaga to od artysty dokładnego znawstwa tych przemian i wielkiej precyzji w kładzeniu odcieni. Innego jeszcze rodzaju niebezpieczeństwo czyha na tego, kto się bierze do malarstwa na porcelanie. »Malując na porcelanie, ogromnie łatwo wpaść w nudną manjerę, w bezduszną kaligrafję. Długi, cienki pendzelek ślizga się sam i uwodzi rękę. Trzeba z tem nieustannie walczyć. Malowidła chińskie na porcelanie są czasem niepoprawne, ale nigdy nie są nudne. Natomiast Japończycy często wpadają w kaligrafję«.

Wąsowicz zarówno opanował doskonale technikę malowania na porcelanie, jak też uniknął niebezpieczeństwa szablonowości. Jego talerze, półmiski, filiżanki, podstawki, dzbanki, kubki, wazy, wazoniki uwodzą oczy swym rysunkiem wytwornym i kolorytem radosnym.

WACŁAW WĄSOWICZ STUDJUM (ol.)

Z początku Wąsowicz maluje na porcelanie scenki rodzajowe z życia Hucułów lub z życia towarzyskiego — sielanki i pikniki, pochody i polowania, nagie kobiety o linjach płynnych i melodyjnych, owoce i instrumenty muzyczne, motywy architektoniczne i pejzażowe. Jak w akwarelach rysunek jest tutaj szkicowy, zarysy cienkie, niemal pajęcze plamy lekkie, koloryt żywy i świetny.

W r. 1925 dokonywa się w malarstwie Wąsowicza na porcelanie nadzwyczaj ciekawa przemiana. Uświadamiając sobie coraz lepiej charakter malarstwa dekoracyjnego, Wąsowicz przechodzi w swych malowidłach na porcelanie od motywów przedmiotowych — postaci ludzkich, owoców, instrumentów muzycznych, domków, drzew — do motywów bezprzedmiotowych, abstrakcyjnych, do kompozycji z krążków i półkrążków, szachownic i krat, krzyżów i wstęg. (Pewnej podniety w tym kierunku mogła mu udzielić porcelana sowiecka na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu).

Przemianę analogiczną możemy śledzić w malowidłach Wąsowicza na jedwabiu. W makatach dawniejszych (»Św. Sebastjan«, »Św. Jerzy«, »Sielanka« — wystawa u Garlińskiego w r. 1925) mamy kompozycje figuralne, cienkie kontury i lekkie, delikatne plamy, rzucone z niedbałym wdziękiem na kremowe, złocisto-pomarańczowe lub niebieskie tło. W utworach z r. 1926, malowanych poprzez wzornik (co przejawia się w pociągnięciu pędzla, w jednych miejscach silniejszem, w innych słabszem, i zostaje wyzyskane dla wywołania efektów swoistych) wielkie zwarte plamy barwne działają na nas przedewszystkiem swemi wartościami czysto dekoracyjnemi. Niekiedy przedstawiają one jeszcze pewne przedmioty — fasady domów, statki, maszty, chorągiewki (»Port w Gdańsku«), przeważnie jednak tworzą zespoły, pozbawione wszelkiego znaczenia przedmiotowego. Za przykład mogą służyć tutaj poduszki, wykonane według projektu malarza przez p. Wąsowiczową. Na białym lub wpadającym zlekka w złocisty ton jedwabiu kilkanaście wielkich, niestykających się ze sobą plam, na pozór rzuconych kapryśnie i bezładnie. tworzy w każdym poszczególnym przypadku, całość starannie skomponowaną pod względem kształtu i barwy. Ośrodek tych kompozycyj stanowi zwykle plama większa, okrągła, posiadająca niekiedy dalekie pokrewieństwo z kształtem gitary, dokoła według zasad symetrji i rytmu, grupują się plamy pozostałe, tworząc, wraz z plamą środkową, zamkniętą w sobie i zrównoważoną całość. W poduszkach tych odnajdujemy znowu ulubioną gamę kolorystyczną malarza: żółć indyjską, zieleń Veronesa, kobalt, lila, róż, sjenę i czerń.

W ten sposób w ostatnich malowidłach dekoracyjnych Wąsowicz znajduje jeszcze jedno zastosowanie dla malarstwa abstrakcyjnego, bezprzedmiotowego.

Na całej linji Wąsowicz dąży do najściślejszego rozgraniczenia rodzajów i technik. Początkowo nie zdaje on sobie sprawy z różnicy między grafiką a malarstwem. Jego wczesne (z okresu formistycznego) obrazy olejne mają płaszczyznowość i dwuwartościowość rycin, jego wczesne drzeworyty, i to nietylko barwne, są pomyślane po malarsku. Z biegiem czasu Wąsowicz coraz dokładniej rozgranicza te dziedziny: w grafice wyrzeka się barwy, dąży do największej barwności w malarstwie.

Niemniej dokładnie rozgranicza z czasem Wąsowicz malarstwo sztalugowe i malarstwo dekoracyjne. W jego pojmowaniu malarstwo dekoracyjne, podobnie jak całe zdobnictwo, powinno być najściślej przystosowane do potrzeb praktycznych, podporządkowane całkowicie względom celowości. Dzieła sztuki dekoracyjnej nie są wytworem swobodnej fantazji artysty, lecz wynikiem przystosowania się do życia. Natomiast obraz sztalugowy, to — świat dla siebie, autonomiczny, wyzwolony ze względów utylitarnych. Podczas gdy malarstwo sztalugowe powinno być oparte na obserwacji natury (co nie znaczy jeszcze, że powinno być jej kopją) lub przynajmniej przez nią inspirowane, sztuka dekoracyjna jest właściwym terenem dla malarstwa bezprzedmiotowego, abstrakcyjnego. Widzieliśmy, że ostatnio, zarówno w swem malarstwie sztalugowem, jak w swem malarstwie dekoracyjnem, na porcelanie lub na jedwabiu, Wąsowicz konsekwentnie przeprowadza te zasady.

## VI

Czy jednak Wąsowicz maluje na jedwabiu, na porcelanie, czy na płótnie, czy maluje południową Francję, huculszczyznę, czy Starą Warszawę, postacie ludzkie, domy, drzewa, czy książki, elipsy i wstęgi: zawsze cel jego jest jednaki — sprawić naszym oczom radość zapomocą czystych, świetnych, odpowiednio dobranych i zestrojonych ze sobą kolorów. Dzieło jego jest gloryfikacją barwy. »O Boże, jakże Ci dziękuję za to, żeś stworzył kolory!« — taką zapewne jest modlitwa, którą codziennie odmawia Wąsowicz.

MIECZYSŁAW WALLIS

ST. KAMOCKI W OGRODZIE (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

# O LOS POLSKIEGO IMPRESJONIZMU*

(W ZWIĄZKU Z WYSTAWĄ TOW. ARTYSTÓW POLSKICH »SZTUKA« W WARSZAWIE)

NAJWAŻNIEJSZĄ bodaj rzeczą przy krytycznem rozpatrywaniu jakiegoś zjawiska artystycznego jest zdanie sobie sprawy z zasadniczej jego kierunkowości, z jego właściwej tendencji urzeczywistnionej, czy też nie urzeczywistnionej. Orzeczenie krytyczne jest wszakżeż w największej mierze zależne od założenia, które się przyjmie za podstawę.

Krakowska »Sztuka« miała i ma swój ustalony przydział w świecie zjawisk artystycznych; była i jest ona dotąd najpoważniejszą zbiorową reprezentantką polskiego impresjonizmu. Ta jej podstawowa przynależność stwarza punkt wyjścia dla wszelkich oczu krytycznych i ustala kierunek możliwych postulatów.

Byłaby to podstawa i nadal wystarczająca i niepotrzebne byłoby przywodzenie jej na pamięć, gdyby nie to, że zaszedł w ostatnich czasach fakt ciekawy, a mało jak dotąd u nas uwzględniany. Oto przesunęło się niepostrzeżenie samo pojęcie impresjonizmu. Założenia, które w nim tkwiły rzekomo już raz na zawsze, i których zresztą nie uświadamiano sobie w całej rozciągłości, tak bardzo zdawały się one oczywiste i nie ulegające wątpliwości, te założenia okazują się teraz jednak nieco inne. Może zresztą fałszywe jest określenie »inne«. Poprostu zawierały więcej, aniżeliśmy sami przypuszczali i aniżeli przypuszczali ci, co je stworzyli. Logika konkretnego zjawiska jego rozwoju w czasie wyrosła ponad logikę koncepcji. Niema w tem ostatecznie nic dziwnego i tak dzieje się zawsze.

Zmiana ta zaszła nie pod wpływem pracy teoretyków i krytyków, którzy wszakżeż do dziś dnia niezawsze ją sobie nawet uświadamiają. Przyniosła ją sama twórcza sztuka. Jej rozwój nawiązał do impresjonizmu w punkcie najmniej oczekiwanym, wyciągnięcie konsekwencji nastąpiło tam, gdzie najtrudniej je było przewidzieć. I dziś dopiero, kiedy jako fakt dokonany widzimy poza sobą drogę rozwojową malarstwa poimpresjonistycznego a głównie tego jego odłamu, który genetycznie najściślej się z nim łączy, uświadamiamy sobie, że te możliwości rozwojowe leżały w samym zarodkowem zjawisku, w samym właściwym impresjonizmie.

Uważaliśmy impresjonizm zawsze za kierunek *par excellence* naturalistyczny i mieliśmy potemu pełne prawo. Nie potrzeba przypominać, jak bałwochwalczy był kult impresjonizmu dla natury. Mieliśmy pełne prawo stosunek do rzeczywistości uważać za jedne z kryterjów wartości impresjonistycznych obrazów.

Dzisiaj przekonujemy się, że naturalizm impresjonizmu przeszedł sam siebie. Dotarłszy do punktu kulminacyjnego, znalazł się niepostrzeżenie po drugiej stronie wielkiego cyferblatu. Z krańcowego stał się jak gdyby nadnaturalistyczny. Pragnienie uchwycenia rzeczywistości możliwie wszechstronnie, z całą jej wielowymiarowością doprowadziło w rezultacie do wyjścia ponad nią, do uwolnienia się od jej najbardziej namacalnych konkretów.

Twierdzenie takie wydawać się może dziwne. Ale należy tylko spojrzeć nieuprzedzonemi oczyma na obrazy z typu najbardziej klasycznego impresjonizmu. Naprzykład: Monet czy Pisarro. Należy zapomnieć o programie, którego są wynikiem, o hasłach, które ucieleśniają. Jako stan faktyczny, jako obraz, wykazują one formę twórczości zupełnie już bezprzedmiotową. Mniejsza o to, że przyczyną tej bezprzedmiotowości jest podpatrywanie atmosfery. Ważnem jest to, że jest to malarstwo *de facto* już niemal abstrakcyjne, którego jedyną treścią jest konstrukcja kolorystyczna, uniezależniona od przedmiotów.

* Zamieszczając powyższy, bardzo zajmujący artykuł cenionej naszej współpracowniczki, Red. »Sztuk pięknych« uważa za stosowne zaznaczyć, że nie jest on w całości wyrazem naszych poglądów.

O tegorocznej wystawie Tow. art. pol. »Sztuka« w Warszawie patrz: Kronika, Warszawa.

T. AXENTOWICZ PASTEL
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

Dopiero teraz zdaliśmy sobie z tego sprawę, że impresjonizm jest właściwie pierwszym kierunkiem abstrakcyjnym, który odprzedmiotowił świat, zdematerjalizował go i uwolnił od rzeczy. Jego istotnym tematem jest nie stosunek do przedmiotów, jest stosunek do barwy.

Byliśmy, jak dotąd, za bardzo zafascynowani samą literą programu. Myśleliśmy więcej o świetle, atmosferze i t. d., aniżeli o obrazie samym. Dzisiaj, patrząc z pewnej odległości, patrzymy na obraz. Dziś rozumiemy cały abstrakcyjny i czysto malarski sens, zawarty w impresjonizmie.

Dokonała się w nas ta zmiana niewątpliwie pod wpływem malarzy poimpresjonistycznych. Należy tylko uszeregować nazwiska. Np.: Monet, Renoir, Matisse, Vlaminck, Dunoyer de Segonzac i i. Ciągłość wysiłków jest mimo wszelkie różnice doskonale widoczna. Tkwi ona w podjęciu samych malarskich zagadnień. Wszak jest to ciągle rozwój na gruncie zasadniczego koloryzmu. I nawet więcej: jest to niejednokrotnie zmierzanie do analogicznych efektów, jakkolwiek środki są najczęściej różne (choć i w nich mieści się cała »masa spadkowa« po impresjonizmie) i jakkolwiek wykładnikiem dążeń jest dziś raczej pewien specyficzny typ dekoracyjności. Tak samo, jeśli chodzi np. o zagadnienia fakturowe, to i na tym terenie impresjonizm

IGNACY PIŁŃKOWSKI DANAIDA (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

był tym, który dostarczył pierwszych założeń i pierwszych prób zróżnicowania. Dziś sprawy te zostały rozbudowane, zastosowane do nowych założeń, przedewszystkiem uniezależnione od wszelkich względów przedmiotowych, ale w zasadzie jest to wszakżeż ciąg dalszy i rozbudowa tego, co dał impresjonizm.

A nawet w zakresie tematów uwidacznia się również ogromna zależność od impresjonizmu. Te same stereotypowe tematyczne możliwości, któremi posługiwał się impresjonizm, — krajobrazy, wnętrze, akty, martwe natury i t. d. — te same powtarzają się i tutaj. I więcej nawet. Pewna »allure« postaci, przyjęta przez impresjonizm, i wynikająca z jego realistycznego stanowiska, ta niejako codzienna bezpretensjonalność figur, którą stosował, stała się i tutaj punktem wyjścia, jakkolwiek dawno już względy realistyczne przestały odgrywać rolę. Nie o realizm wszakże, a o dekoracyjność chodzi.

Oczywiście, nie jest to bezmyślna eksploatacja i branie żywcem. Jest to ciąg dalszy. Jest w tem bogactwo nowych odmian, jest kontynuacja, ale nie przejmowanie. Linja rozwojowa jest wyraźnie ciągła.

Tylko w samym zasadniczym stosunku do rzeczywistości zaszła zmiana najgłębsza. Obrazy tego odłamu współczesnych malarzy nie są nawet bezprzedmiotowe, nie są abstrakcyjne. Ale przedmiot jest dla nich tylko pewnym pretekstem. Pewną pointą formalno-kolorystyczną. Z haseł impresjonizmu, z jego stosunku do rzeczywistości, nie pozostało w tym odłamie nic. Pokrewieństwo dotyczy tylko samej strony artystycznej, samej materji malarskiej.

Faktem jest, że ta linja rozwojowa, ta widoczna ciągłość czysto artystycznych zagadnień, zmieniła nasz stosunek do impresjonizmu, że mimo odrębności założeń, z których wypływały obrazy impresjonistyczne i obrazy takiego np. Matisse'a, czy Vlaminck'a, — my dziś patrzymy na jedne i na drugie temi samemi oczyma. Tak w jednych, jak w drugich, nie szukamy natury, względnie jest nam obojętne jej istnienie, czy też nieistnienie w obrazie. Chodzi nam o co

innego. Chodzi nam właśnie o jakość owej konstrukcji malarskiej. I oto okazuje się, że impresjoniści — przynajmniej ci pierwszorzędni — zdają doskonale egzamin, nawet rozpatrywani z punktu widzenia niekoniecznie identycznego z ich własnem hasłem. Ich osiągnięcia malarskie, te, o które nam właśnie i jedynie chodzi, ostają się, nawet w oderwaniu od założeń naturalizmu czy też realizmu. I okazuje się zresztą, że ich zależność przedmiotowa jest tak minimalna, że ich rdzennie malarski artyzm tak dominuje nad przypadkowościami tematu, że wprost niezrozumiałem wydaje nam się dzisiaj, że można było kiedykolwiek patrzeć na nich ze stanowiska zgodności z rzeczywistością.

Rozwój t. zw. impresjonizmu polskiego szedł po nieco odmiennej linji. Przedewszystkiem, sama »impresjonistyczność« tego impresjonizmu podlega już mocnemu znakowi zapytania. Co z właściwego impresjonizmu znalazło się w malarstwie polskiem ostatnich lat kilkudziesięciu? Jeśli impresjonizm francuski ujęliśmy w tej chwili z dwóch punktów widzenia, t. zn. jako stosunek do rzeczywistości i jako stosunek do zagadnień malarskich, czyli jako zagadnienie realizmu i jako zagadnienie właściwego impresjonizmu, to stwierdzić trzeba, że zgodność impresjonizmu polskiego z impresjonizmem klasycznym polega raczej na tym pierwszym czynniku, aniżeli na drugim. To bowiem, co pod względem zagadnień artystycznych łączy impresjonizm polski z impresjonizmem klasycznym, to zaprawdę, nie jest wiele. Są to raczej pewne ogólne założenia wzrokowego ujęcia, ogólne założenia koloryzmu, *plein air*, odrzucenie zamkniętej formy i określonej masy kompozycyjnej. Brak jest przytem najważniejszej pointy impresjonizmu, pewnego, rzecby można, kontrapunktowego traktowania harmonji barwnej, igrania pewną pozorną rozbieżnością środków i celu. Brak owego napięcia kontrastów, poprzez które impresjoniści dochodzą do harmonijnego kolorystycznego efektu. Ta podwójność melodji, to dochodzenie do jednolitości poprzez najwyższą rozbieżność jest wszakżeż jedną z najbardziej zasa-

IGNACY PIEŃKOWSKI PANORAMA RIO DE JANEIRO (akwarela)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

FRYDERYK PAUTSCH DRWAL (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

dniczych cech impresjonistycznego koloryzmu, której u nas niemal że zupełnie niema. Pojawia się wprawdzie niekiedy u Gierymskiego, Pankiewicza, Podkowińskiego lub u innych, lecz w żadnym wypadku nie można przez nią scharakteryzować całokształtu polskiego impresjonizmu. Wszakżeż u nas jest raczej tendencja do osłabienia kontrastów przez mieszanie barw, jest zatem raczej ów koloryzm bezpośredni, polegający na stopniowem przelewaniu się tonów i na zmniejszaniu między niemi odległości, lub też, o ile występuje kontrastowość, to znowu raczej w formie bezpośredniej polichromji, jawnej, jednoznacznej, niezawierającej w sobie przeciwstawienia środków i celu.

Istnieje tutaj zresztą jeszcze jedna rozbieżność, o którą nam w danym wypadku najbardziej chodzi. Impresjonizm polski nie doszedł do tego, co uznaliśmy za jedno z najbardziej nowatorskich osiągnięć impresjonizmu francuskiego, to jest do owego roztopienia się przedmiotu w barwie. Realizm francuskich impresjonistów nie stanął im zupełnie na przeszkodzie do przejścia ponad świat rzeczy. Tam odgrywa on raczej rolę hasła, wewnętrznego wskaźnika poszukiwań. U nas jest on nietylko hasłem, lecz istotą tego stanu faktycznego, którym jest obraz. Nasz stosunek do rzeczywistości jest niemal naiwnie prosty, bezpośredni, u nas naprawdę o nią, o tę rzeczywistość idzie, podczas gdy im chodziło jednak o namalowaną symfonję, do której rzeczywistość dostarczała im tylko podniety.

Ta przedmiotowość impresjonizmu polskiego, która sprawia, że jest on raczej realizmem pleinairowem aniżeli impresjonizmem we właściwem tego słowa znaczeniu, nie da się w całości złożyć na karb jakiejś naiwnej tematyczności, jakiegoś gruntownego nieporozumienia w samem

ujęciu malarstwa jako takiego. Dość wspomnieć nazwiska takie jak Chełmońskiego, Stanisławskiego, Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Fałata i i., by zrozumieć, że to, co ich wiązało z przedmiotem, co im nie pozwalało przejść ponad niego, to nie był tylko brak odwagi i nieporozumienie artystyczne. Ujawnia się tutaj nuta głębsza i istotniejsza: uczuciowy stosunek do samego przedmiotu, romantyczne rozkochanie się w polskim krajobrazie i polskiem życiu. Nie można przejść ponad coś, z czem jest się głęboko uczuciowo związanym. Przedmiot obrazu staje się na skutek tego czemś o wiele ważniejszem, aniżeli mu to z jego teoretycznie przyznanej i objektywnie uzasadnionej roli przypada. Staje się czemś niemal decydującem. Prądy artystyczne zmieniają wprawdzie sposób ujęcia, ale on sam zostaje, jako właściwy ośrodek wewnętrznego zainteresowania. Dlatego nasz »impresjonizm« nie jest bezprzedmiotowy i nasz realizm nie jest chłodny i objektywny, a uczuciowy i romantyczny. Dlatego oczywistość widziana, która dla francuskiego impresjonizmu jest tylko impulsem do rozwiązywania malarskich zagadnień, u nas jest wartością sama w sobie; dlatego tam, gdzie im chodziło o grę plam i wibracje, nam chodziło o sentyment i nastrój. Najrdzenniejszy polski romantyzm staje tutaj wpoprzek czysto artystycznemu malarskiemu rozwojowi. (Jeśli mówię, że »staje wpoprzek«, to bynajmniej nie z powodu jakiegoś zasadniczo negatywnego stosunku do romantyzmu jako takiego. Chodzi wszakżeż tylko o to, by ten romantyzm nie tkwił w sferze przedmiotu, by się »przesublimował« na wartości wyłącznie i li tylko artystyczne).

Traktujemy tutaj sprawę zarówno polskiego »impresjonizmu» jak i przedmiotowego roman-

FRYDERYK PAUTSCH — ŚWIĘCENIE ZIÓŁ I OWOCÓW (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

W. WEISS ODPOCZYNEK (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

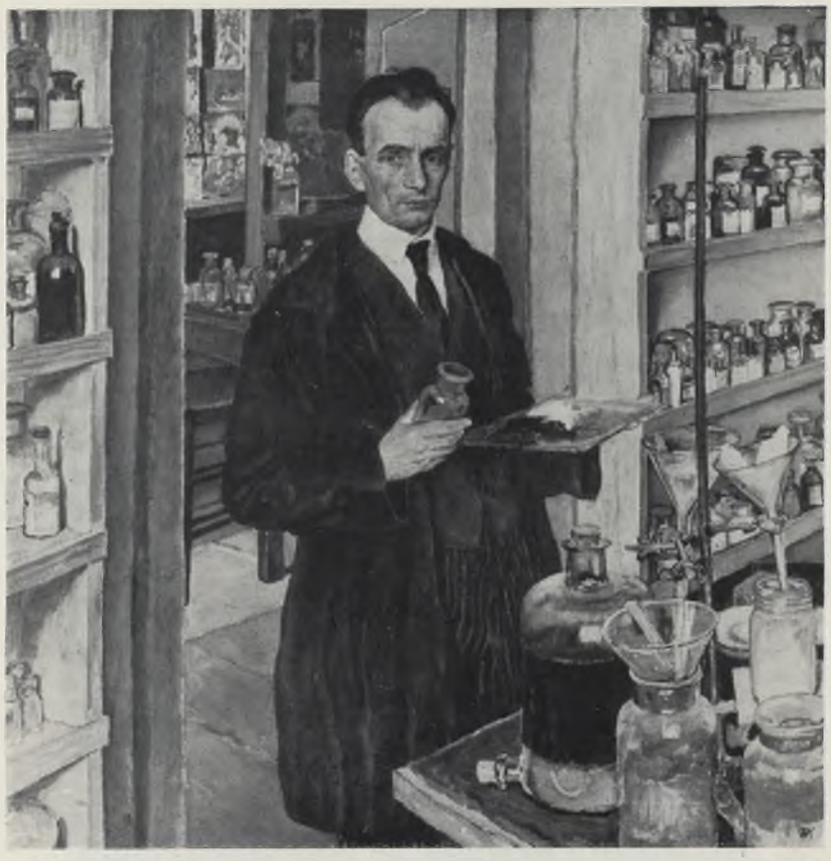
tyzmu tylko ryczałtowo niejako, nie wchodząc w głębokie indywidualne różnice między jego poszczególnymi przedstawicielami. Między przedmiotowością Stanisławskiego a n. p. Malczewskiego i między ich stosunkiem do impresjonizmu zachodzi wszakżeż różnica ogromna. Chodzi nam jednak tutaj o charakterystykę całości zjawiska, na którą składają się czynniki wspólne poszczególnym artystom, a nie te, które stanowią ich indywidualną własność. A jeśli chodzi o tę całość, to fakt, że cechuje ją bezporównania większa przedmiotowość aniżeli impresjonizm francuski, zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Przyczyny owej przedmiotowości dopatrujemy się w przedmiotowym romantyzmie. Dotyczy to jednak przeważnie tylko starszej generacji polskich »impresjonistów«. Trzeba bowiem stwierdzić, że w generacji następnej, na której czele możnaby postawić Pankiewicza, Mehoffera i Weissa, że w tej następnej generacji napięcie romantyczne niewątpliwie osłabło. Ostało się ono raczej w formie pewnego rodzaju nawyku, pewnych utartych tonacji »nastrojowych« aniżeli w formie twórczego a i to przeważnie tylko wśród byłych adherentów Stanisławskiego. Ogólny typ tego malarstwa, ten właśnie, który reprezentuje »Sztuka« lat ostatnich, nabrał charakteru bardziej objektywnego, suchego, zamienił się na pewnego rodzaju rejestrację kolorystyczną zjawisk, przez którą nie przemawia już żadne oryginalne i nowe ustosunkowanie się uczuciowe. Trzeba tu zresztą zaznaczyć, że Mehoffer, Pankiewicz i Weiss nie byli właściwie nigdy

romantykami, że brak nuty romantycznej jest u nich nie opadnięciem ale czemś zupełnie zgodnem z ich pierwotnemi założeniami i że właśnie dlatego nadają się oni na nagłówkowe postacie tego nowego rozdziału »Sztuki«, jakkolwiek w tym rozdziale snują się nici od nich zupełnie niezależne.

W przycichnięciu romantycznego napięcia, które wykazuje współczesna twórczość »Sztuki«, nie byłoby w zasadzie nic ujemnego. Tamten romantyzm przedmiotowy został wszakżeż już gruntownie wyczerpany i jeśli jest miejsce w malarstwie na romantyzm wogóle (zdaniem mojem — jest miejsce!), to w każdym razie już innego, całkiem odmiennego typu. Tutaj, w tym punkcie, od przerwania uczuciowego stosunku do samego przedmiotu powinna się zacząć nowa droga, której cechą charakterystyczną — takby logicznie wynikało — powinno być właśnie uwolnienie się od przedmiotowości, wyjście ponad nią, wyjście wogóle ponad wszelką, dosłowną zależność od rzeczywistości, która utraciła już wszakżeż owe znaczenie uczuciowe. Byłoby tu miejsce na dokonanie czegoś analogicznego — choć niekoniecznie tego samego — co dokonało się w malarstwie francuskiem: należałoby spojrzeć na generację — czy też generacje poprzednie już nie z punktu widzenia ich haseł, ani też ich psychologji i ich spraw wewnętrznych, ale z punktu widzenia tego, co w ich obrazach jest czysto malarskiem osiągnięciem, zahaczyć o samą malarską materję ich dzieł i pchnąć naprzód te sprawy, które stanowią kwintessencję i faktycznie zrealizowaną wartość tamtej twórczości. Trzeba sobie zdać sprawę z tego, że

W. WEISS MODELKA (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)



WŁADYSŁAW JAROCKI PORTRET P. J. H. (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

istotna ciągłość rozwojowa wytwarza się niekoniecznie przez kroczenie pod temi samemi sztandarami, ale przez podjęcie zagadnień, podchwycenie myśli, eksploatację osiągnięć. I ostatecznie nikt bardziej jak »Sztuka« dzisiejsza nie byłby do tego aktu istotnego pietyzmu zobowiązany.

Dwie sale wystawy »Sztuki« w Warszawie wzięte jako całość, narzucają przedewszystkiem jedno dominujące wrażenie: przedmiotowości. Mówię o przedmiotowości, a nie o realizmie dlatego, że rozumiem pod realizmem wydobywanie cech indywidualnych, a przedewszystkiem charakterystycznych. To, co kilkadziesiąt lat temu było wyrazem czystego realizmu, jako oddanie zjawiska zupełnie jednostkowego i niemającego w sobie cech typu, to dzisiaj, powtarzane wielokrotnie, skrzepło w pewien rodzaj formy typicznej, zeschematyzowało się i utraciło swą jedyną, niepowtarzalną jednorazowość, która mieści się w samem pojęciu indywiduum. Ta sama baba, uchwycona kiedyś przez malarza z całą świeżością jej przypadkowego charakteru i niemal brutalnie realistyczna, dziś nią już nie jest, znamy ją już i przyzwyczailiśmy się do niej. Dziś jest ona już tylko typem i schematem. Pojęcie realizmu jest płynne i na dnie jego osadzają się pewne formy gatunkowe, nieindywidualne, które wychodzą poza ramy realizmu, jako takiego. Pozostaje po nim właśnie owa przedmiotowość, jako pewien rodzaj szczegółowego naturalizmu, jako coś pośredniego między realizmem, a schematyzującą stylizacją. To właśnie, co en masse charakteryzuje wystawę »Sztuki«. ⟨Z wyjątkiem rzeźby⟩.

W tej zależności od przedmiotu, w tym szczegółowym naturalizmie, przebija się z jednej

strony jakgdyby brak odwagi, niemożność wyjścia poza przyjęte ongiś założenia, a z drugiej strony jednak brak świeżości, brak nowych i frapujących obserwacji. Jest to dziś już tylko tama, która z jednej strony zamyka drogę do swobodnego rozwoju zagadnień artystycznych, która niepotrzebnie przykuwa uwagę i energję malarzy do rzeczy nieistotnych i drugorzędnych, a z drugiej strony za mało posiada pierwiastków swoistych i oryginalnych, ażeby stworzyć podstawy pod jakąś nadbudowę realizmu — pod nowy realizm.

Karjera realizmu nie jest bowiem bynajmniej skończona. Przeciwnie, zaczyna się teraz w Europie nowy jego rozdział. Mniejsza o jego nazwy i mniejsza o to, czem on dzisiaj jest we Francji lub w Niemczech. Ale faktem jest, że pedantycznie szczegółowa obserwacja rzeczywistości narzuciła się znowu z wyjątkową siłą sztuce europejskiej. Że na jej tle powstaje jakgdyby nowy typ syntezy, to znaczy, że nie chodzi o same fakty, o same szczegóły, jako takie, ale o wydobycie z nich, właśnie z nich, jakichś nowych treści i nowych całości. Tak, jak niegdyś szczegółowy naturalizm quatrocenta dostarczył materjału pod syntetyczną formę quintecenta, tak dziś rozpoczyna się nowe szukanie szczegółów, jako materjałów do nowej syntezy. I kto wie, czy ta właśnie droga rozwojowa nie byłaby najbliższa polskiemu malarstwu. Kto wie, czy nasza północna natura nie skłania się właśnie w tym kierunku. Skoro droga abstrahowania od przedmiotu napotyka na tak poważne trudności, pozostawałaby zatem jeszcze ta druga, prowadząca w samo serce realizmu, czy też nadrealizmu. Lecz i o tem głucho na wystawie »Sztuki«.

WŁADYSŁAW JAROCKI DZIEWCZYNA Z ZALESZCZYK (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

JÓZEF MEHOFFER WILLA NAD MORZEM ŚRÓDZIEMNEM (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

Są na wystawie »Sztuki« dwaj malarze, których zacięcie malarskie i maestrja techniczna wynosi ponad bierną przedmiotowość. Jednym z nich, i pierwszym, jest Wojciech Weiss.

Mówiąc o Wojciechu Weissie, zacząć trzeba od tego, co jest największą niespodzianką całej wystawy, co jest rzeczą świetną. To jest afisz. Wojciech Weiss uśmiechnął się w kierunku modernizmu z gestem tak pełnym wdzięku, pomysłowości, a przytem tak indywidualnym i tak własnym, że jego zrozumienie modernizmu i samodzielne wobec niego stanowisko nie może ulegać wątpliwości. Ten koryfeusz »impresjonistycznej« »Sztuki« stworzył rzecz, pod którą mogliby się podpisać panowie surrealiści. Nie wiem, czy było to jego świadomą tendencją. Jeżeli nie, tem lepiej dla niego. Typ symbolizmu, tu użyty, wyprowadzenie go od znaków drukarskich, a nie od plastycznych wyobrażeń, lub plastycznego alegoryzowania, i związanie tych abstrakcyjnych wartości w konkret graficzny, a przytem dowcipne wplecenie w ten zespół nie kubistycznej, a zupełnie »weissowskiej« miękkiej i organicznej linji, — to wszystko razem stwarza całość pikantną, pomysłową i pełną graficznego sensu.

Przytem Wojciech Weiss jest jednym z bardzo nielicznych na naszym gruncie rdzennych kolorystów. Posiada ton ciepły, wibrujący, jak gdyby w stanie ciągłego drgania. Jego farba ma swój ciężar gatunkowy, swoją »olejność«, swoją gęstość, jest zmysłowo wyczuwalna. Słowem, Weiss ma właśnie wyczucie malarskie materji, to coś, co go czyni kolorystą par exellence. Ma przytem logikę układu barwnego, pewne kulturalne umiarkowanie i powściągliwość efektów. Doskonały pejzaż z domem i świetną czerwoną plamą, oraz dwa akty są najlepszym tego dowodem. ‹Coprawda, nie zawsze pokazuje się w Warszawie z tak dodatniej strony, jak tym razem. Pamiętamy wszakżeż jego poprzednie występy, mocno lekceważące›.

Niezrozumiałem jest tylko, że właśnie on, który miałby wszelkie dane na wyjście poza przedmiotowość, który posiada tak mocną podstawę w swoich czysto malarskich jakościach,

nie znajduje odwagi, czy też dostatecznego rozmachu, by zerwać z dosłownością przedmiotową. Przykuwa go modelunek pleców, czy ramienia, gdy mógłby szerokim gestem i zamaszystym pędzlem rozwinąć śmielszą i bogatszą symfonję kolorów, zdobyć się na nowe efekty, od których odgranicza go bogobojna wierność wobec przedmiotu. Mógłby zostać polskim Vlaminckiem, a zamyka się sam w niezrozumiałym w tych warunkach naiwnym naturalizmie. Szkoda. Wyczuwa się w nim możliwości, sięgające daleko poza granice dokonanych osiągnięć.

Na drugiem miejscu należy wymienić Fryderyka Pautscha. Tym razem, z mocnemi zastrzeżeniami. Są kawałki w jego obrazach, które świadczą o utajonym rozmachu i ukrytych możliwościach. Są jednak obrazy (np. »Procesja«), które wymagają nadmiernie wiele wyrozumiałości ze strony widza. O tem lepiej nie mówić. Trzeba się ograniczyć do ryb, do miski, do śledzi, do takich małych wysepek, i stłumić w sobie żal, że artysta nie zechciał w ten sposób namalować całych obrazów. Bo z tych kawałków przemawia jednak rdzenny temperament malarski, rozmach fakturowy, pewna soczystość i jakaś głęboko utajona możliwość wyzbycia się dosłowności przedmiotowej. Ale to wszystko kończy się na tych fragmentach. Jest niepojętem, że

JÓZEF MEHOFFER NA LETNIEM MIESZKANIU (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

ARTUR MARKOWICZ GRAJEK (pastel)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

równocześnie, obok tych mocnych kawałków, istnieje u Pautscha jakaś niemal jarmarczna krzykliwość, jakieś nożownictwo kolorystyczne i trywialna przedmiotowość.

Mimo wszystko, w tych dwóch malarzach, tak zresztą różnych, widzę jedyną możliwość wyzbycia się przedmiotowości. Istniałby tam pewien kapitał zakładowy dla podjęcia pracy od innej strony. Pewne niewyzyskane elementy fakturowe, pewna łatwość kolorystyczna i techniczna sprawność byłyby tą podstawą.

* * *

Wystawa »Sztuki« posłużyła nam do naszkicowania możliwości rozwojowych, które dałyby się wyprowadzić z polskiego impresjonizmu. Przegląd jej dzieł — obrazów — wykazał jednak, że żadna z tych możliwości nie została urzeczywistniona. Obracamy się raczej w sferze zadatków, możliwości możliwości, a ponadto w sferze biernego tradycjonalizmu, a nie w dziedzinie twórczych koncepcji i oryginalnych konsekwencji. Ratuje sytuację wysoki poziom ogólny krakowskiej tradycji, która w zestawieniu z ogólnym poziomem warszawskim posiada jednak zawsze swój arystokratyzm i powagę. Ale faktem jest, że przewartościowanie polskiego impresjonizmu i wydobycie z niego nowych wartości malarskich — wszystko jedno, w jakiemby one szły kierunku — nie zostało dokonane, kwestja jest nadal otwarta.

STEFANJA ZAHORSKA

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## KATOWICE

= We własnym lokalu szkoły »Arte« (przy ul. Sobieskiego 7) otwarto wystawę wyrobów z dziedziny przemysłu artystycznego. W najbliszym czasie szkoła ma zamiar zorganizować dział introligatorski, wypalania na skórze i dział kilimkarski.

= W Domu Związkowym przy Kościele N. P. Marji, otwarto w dniu 20 marca wystawy zbiorowe prac dwóch śląskich art.-malarzy: Ludwika Konarzewskiego i Jana Wałacha (kompozycje religijne).

## KRAKÓW

= Akwarela J. Matejki. Obraz Matejki »Jan III Sobieski zdobywający chorągiew pod Wiedniem«, jeden z cennych zabytków polskich w Wiedniu, ofiarowany przez autora cesarzowi Franciszkowi Józefowi, powrócił obecnie do Krakowa i został wystawiony na sprzedaż w jednej z antykwarni.

= Matejko jako satyryk. P. Maciej Szukiewicz, kustosz »Domu Matejki« wygłosił wysoce interesujący odczyt p. t. »Jan Matejko jako satyryk i humorysta«. Odczyt ilustrowany był licznemi przeźroczami (odbył się w domu polskiej Y. M. C. A.). Byłoby rzeczą nader wskazaną, by ten przyczynek matejkowski pojawił się w druku.

= Na posiedzeniu Kom. hist. sztuki Pol. Akad. Um. w Krakowie, które się odbyło w marcu b. r., p. dr. Kazimiera Furmankiewiczówna referowała swą pracę o zaginionym nagrobku Piotra Własta w Wrocławiu, który starała się odtworzyć na podstawie dochowanych rysunków i tekstów opisowych. Na tem samem posiedzeniu Ks. dr. Kruszyński omawiał figuralne hafty paramentów z Kościoła żywieckiego, przechowywanych obecnie w Muzeum Narodowem w Krakowie. Referent na podstawie analogji z miedziorytami i rysunkami Lucasa van Leyden, upatruje w nim autora tych kompozycji figuralnych, stanowiących jedno z najpiękniejszych, europejskiego znaczenia zabytków, jakie w Polsce posiadamy.

Na następnem posiedzeniu dn. 31 marca b. r. Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił referat p. t. »Okrągły kościołek w Grzegorzewicach«. W miejscowości tej, leżącej u stóp gór Świętokrzyskich, zachował się jako presbiterjum kościoła parafjalnego pierwotny kościółek o strukturze bardzo prymitywnej, zbudowany z kamienia łamanego. Składał się on z niewielkiej, okrągłej nawy, sklepionej kopulasto i konchowo zasklepionej absydy ołtarzowej. Później kościółek rozszerzono, nie burząc części dawnej. Na podstawie analizy architektury i porównania z kościołami czeskimi referent uzasadniał przypuszczenie, iż kościołek pochodzi z drugiej połowy XI wieku, a najpóźniej z początków XII w. Następnie dr. Marja Jarosławiecka przedłożyła komunikat o rzeźbach dekoracyjnych katedry wrocławskiej, pochodzących z XIII i XIV wieku. Rzeźby te wykazują wiele pokrewieństwa z motywami z krakowskiej sali hetmańskiej a rzeźby w kluczach okien analogję z odnośnemi rzeźbami krakowskiego Kościoła N. M. Panny.

= Bojkot artystyczny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie trwa w dalszym ciągu. Gmach na placu Szczepańskim stoi pusty od trzech miesięcy, zato Wystawa Niezależnych (na ul. Sławkowskiej) jest tłumnie zwiedzana. W niedzielę 20 marca otworzono w salach Wystawy Niezależnych nową wystawę, a to: wystawę grafiki jugosłowiańskiej, zbiorową wystawę K. Sichulskiego i wystawę bieżącą.

Prasa krakowska w dalszym ciągu zachowuje stosunek bardzo życzliwy dla akcji artystów krakowskich. Nawet korespondenci »Głosu Narodu«, zawstydzeni umilkli, ukazała się w tem piśmie tylko enuncjacja trzech profesorów Szkoły przemysłu artystycznego, pp. J. Raszki, J. Bukowskiego i W. Zarzyckiego, którzy chcąc się wytłómaczyć z faktu, że złamali solidarność koleżeńską i do bojkotu nie przystąpili, tłómaczą się tem, że Tow. Sztuk pięknych urządziło w jesieni 1926 wystawę prac uczniowskich Szkoły przemysłu artyst., więc z »choćby prostej przyzwoitości« — jak się wyrazili w swej enuncjacji — nie mogli bojkotu podpisać.

STANISŁAW CZAJKOWSKI — ZIMA W PORONINIE (ol.)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

XAWERY DUNIKOWSKI KOBIETA (drzewo)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

Naturalnie dziecinne to tłómaczenie się nie może tych panów usprawiedliwić: czyż wszyscy artyści krakowscy, którzy bojkot podpisali, nie wystawiali w Twie? Sądzimy, że więcej korzyści z wystawiania w Twie ma zarząd Twa (to jest jego personal) niż artyści i że wdzięczność za urządzenie wystawy powinna być conajmniej obopólna.

Enuncjacja ta pp. J. Raszki, J. Bukowskiego i W. Zarzyckiego znalazła oddźwięk w warszawskiej »Polsce zbrojnej« i »Głosie prawdy«.

Mianowicie w Nr. 80 »Polski Zbrojnej« (z 22 marca 1927) jakiś p. W. L. pisząc o bojkocie krakowskim twierdzi nie mniej nie więcej, że powodem tej walki jest antagonizm Akademji Sztuk pięknych do krakowskiej Szkoły przemysłu artystycznego. Dalecy jesteśmy od obniżania czy niedoceniania wartości krakowskiej Szkoły przemysłu artyst., ale sądzimy, że takie głupie artykuliki, pisane prawdopodobnie (chcemy w to wierzyć) bez wiedzy Dyrekcji Szkoły, ale dające na ten temat dużo sposobności do rozmów i roztrząsań, niepotrzebnie pozwalają podejrzywać kierowników tej zasłużonej uczelni o nieuzasadnione zdenerwowanie.

Niezręczny ten artykuł p. W. L. wywołać musiał odpowiedź.

Akademja Sztuk pięknych nadesłała nam krótkie, z wielką rezerwą napisane sprostowanie, prosząc o zamieszczenie. Sprostowanie to wysłała Akademja także do Redakcji »Polski Zbrojnej«. Brzmi ono jak następuje:

»W dzienniku »Polska Zbrojna« (z 22 marca 1927) pan W. L., omawiając w artykule p. t. »Listy krakowskie« bojkot krakowskiego Twa Sztuk pięknych przez artystów, wyraził opinję swą, że powodem tego bojkotu jest jakoby antagonizm między krakowską Szkołą przemysłu artystycznego a Akademją Sztuk pięknych, przyczem wyraził się, że wystawa tej szkoły, urządzona w salach Twa Sztuk pięknych »spotkała się z protestem przedewszystkiem profesorów Akademji Sztuk pięknych«.

»Rektorat Akademji Sztuk pięknych stwierdza niniejszem, że wiadomość ta jest z gruntu nieprawdziwą, że nieprawdą jest, jakoby którykolwiek z profesorów Akademji protestował przeciw faktowi urządzenia tej wystawy w salach Twa Sztuk pięknych, natomiast prawdą jest, że żaden z profesorów Akademji Sztuk pięknych (ani Akademja Sztuk pięknych jako taka) nie zabierał głosu w sprawie tej wystawy i że Akademja Sztuk pięknych nie ma najmniejszego powodu do antagonizmu wobec krakowskiej Szkoły przemysłu artystycznego. Przeciwnie, Akademja z radością patrzy na rozwój tej zasłużonej Uczelni przemysłu artystycznego i cieszyła się jej sukcesami na wystawie paryskiej 1925 r. Rektor Akademji Sztuk pięknych dr. Adolf Szyszko Bohusz«.

Również Komitet bojkotowy nadesłał nam w tejże samej sprawie następujące sprostowanie:

W numerze z d. 29 marca 1927 *Polski Zbrojnej* zamieścił p. W. L. artykuł p. t. »Listy krakowskie«, w którym w perfidny sposób, posługując się starą austrjacką metodą *divide et impera*, stara się poróżnić krakowski świat artystyczny, zjednoczony bezprzykładnie w walce ideowej o regenerację zmartwiałego od kilku lat tutejszego Twa Sztuk Pięknych, przyczem insynuuje zupełnie bezpodstawnie, jakoby powodem właściwym tej akcji jednomyślnej artystów nie tylko krakowskich, ale całej Polski, był antagonizm Akademji Sztuk Pięknych do krakowskiej Szkoły przemysłu artystycznego. Nie wdając się w rozsądzanie, czy taki antagonizm wogóle istnieje (nie ma — zdaniem naszem — najmniejszego powodu do opinji, którą wygłosił p. W. L.), stwierdzić musimy, że p. W. L. jest albo najzupełniej fałszywie poinformowany o tym spontanicznym wybuchu krakowskiego świata artystycznego, albo też sympatyzując z obecnym zarządem Twa Sztuk Pięknych, który kilkuletnią apatją i beztroską o rozwój naszej kultury artystycznej wywołał ogólne oburzenie, stara się umyślnie punkt ciężkości całej tej walki przesunąć na część walczących, by w ten sposób salwować właściwych i jedynych winowajców.

Metoda ta jest zbyt przejrzystą, aby o niej dyskutować. O ile kto chce się z powodami i przebiegiem tej

XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)


W. WEISS — Afisz wystawy Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie (litografja dwubarwna)

walki artystycznej zapoznać, niech przeglądnie sobie kronikę miesięcznika *Sztuki Piękne* ze stycznia, lutego i marca b. r.

Nam chodzi tylko o stwierdzenie tutaj, że artyści krakowscy podjęli tę walkę nie z jakichkolwiek powodów osobistych, ale powodując się troską o byt krakowskiego Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które od kilku lat — dzięki złej gospodarce jego Zarządu — przedstawia zatrważający obraz indolencji i marazmu. Ponieważ wszelkie próby, aby obecny Zarząd Twa zmusić do ustąpienia, względnie do zreorganizowania się, spełzły na niczem, artyści krakowscy jednogłośnie uchwalili bojkot Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Do bojkotu przyłączyli się wszyscy artyści plastycy krakowscy. Trzej nawet koledzy nasi, zasiadający w Zarządzie Twa, na znak swej solidarności wystąpili zeń a to: Alfons Karpiński, wiceprezes Twa, Henryk Uziembło i Karol Hukan. Wystąpił także z Dyrekcji Twa prof. dr. Juljan Nowak. Pozostali nadal w Zarządzie Twa tylko dwaj malarze: Franciszek Turek i W. Zarzycki. Nieprawdziwą jest więc wiadomość podana przez p. W. L., że »Jury, składające się z artystów malarzy, zaprotestowała przeciwko bojkotowi«. Nieprawdą jest także, jakoby — jak twierdzi p. W. L. — powodem ataków na Tow. Sztuk Pięknych była Państwowa Szkoła przemysłu artystycznego i jakoby akcja ta jednomyślna krakowskich artystów była tylko »walką między dwoma uczelniami«. Ten bowiem motyw zgoła nie wchodził w rachubę. Już sam fakt, że w manifestacyjnej Wystawie Niezależnych, urządzonej w Krakowie przez komitet bojkotowy, wzięli udział wszyscy artyści krakowscy (w ilości przeszło 100 osób), świadczy, że chodzi tu nie o jakieś animozje, ale o to, by rozpanoszony w Zarządzie Twa Sztuk Pięknych marazm usunąć i nowe zapoczątkować tam życie, że chodzi tu wyłącznie o sprawę kulturalno-artystyczną.

I walkę tę przeprowadzimy.

Komitet bojkotowy: W. Wodzinowski, St. Popławski, J. Winiarz (Związek art. plastyków), J. Hryńkowski, J. Rubczak, J. Fedkowicz (Stow. »Jednoróg«), J. Pieńkowski, W. Jarocki (Tow. art. pol. »Sztuka«).«

*Głosowi Narodu* i *Polsce Zbrojnej* w obronie obecnego Zarządu Tow. Sztuk Pięknych sekunduje tygodnik *Głos Prawdy*, który w Nr. 187 z 2 kwietnia umieścił (na urągowisko swemu tytułowi) jedną wielką nieprawdę, a nawet kłamstwo, które zatytułował »Rewolucja artystów krakowskich«. Redakcja *Głosu Prawdy* umieszczając ten artykuł, podpisany pseudoninem »Gwido«, zastrzegła się, że »drukując poniższy artykuł Redakcja zaznacza, że nie odpowiada on ściśle stanowisku Redakcji w sprawach krakowskiej rewolucji artystów, gdyż ujmuje tylko jeden fragment sprawy i to zbyt jednostronnie. Może jednak przyczynić się do wyjaśnienia niektórych szczegółów i wzbudzić dyskusję«.

Otóż zwracamy uwagę Szan. Redakcji, że w sprawie bojkotu krakowskiego wypowiedziały się obie wojujące strony zupełnie wystarczająco w szeregu artykułów, umieszczonych w pismach krakowskich, a także w *Sztukach Pięknych*. Sprawę tę oświetliły także zupełnie dobrze artykuły, pisane przez referentów artystycznych *Czasu*, *Nowej Reformy* i *Ill. Kurjera Codziennego*, uważamy zaś, że artykuł taki jak ten, który napisał p. Gwido a umieścił (niestety) *Głos Prawdy*, może tylko mieć za cel, by głupiem kłamstwem i insynuacjami wywołać zamęt w kołach artystycznych Krakowa i ocalić tę starą redutę spiączki krakowskiej, która nazywa się Zarządem Twa Sztuk Pięknych.

P. Gwido w rozważaniach nad bojkotem artystów krakowskich dochodzi do wniosków podobnych jak p. W. L. w *Polsce Zbrojnej* — i ta zgodność zapatrywań obu tych publicystów daje niedwuznaczne wskazówki, gdzie szukać źródła tych artykulików, będących stekiem głupoty i przewrotności.

I p. Gwido twierdzi mianowicie, że Akademja Sztuk Pięknych »podjęła na tle czysto konkurencyjnem walkę z Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego, atakuje zawzięcie Salon Sztuki za to właśnie, iż do Salonu »Sztuki« przyjęte zostały na wystawę prace uczniów

Szkoły Przemysłu Artystycznego«. »To jest istotne tło zatargu i rewolucji krakowskiej« twierdzi p. Gwido.

Nie wdając się w dysputę ze »znawcą« tego rodzaju co p. Gwido, który tym artykułem dowiódł, że nigdy w sprawach sztuki głosu zabierać nie powinien, zwracamy jego uwagę tylko, że stwierdzając, iż Szkoła Przemysłu artystycznego jest »prowadzoną przez doskonałych plastyków (Raszka, Uziembło, Homolacs, Krzyżanowski) podaje tem samem broń na siebie, gdyż właśnie z tych »doskonałych plastyków« — jak się wyraża p. Gwido — dwaj t. j. H. Uziembło i K. Homolacs podpisali bojkot i z nim się solidaryzują. Bowiem niech to zrozumie p. Gwido, że oczywistem kłamstwem jest jego twierdzenie, jakoby bojkot artystów wynikł z jakiejś niechęci czy konkurencji między Akademją Sztuk Pięknych a Szkołą Przemysłu Artystycznego. Obie te uczelnie mają określony swój zakres działania, i w niczem nie mogą z sobą konkurować i nie konkurują. Niech to zrozumie p. Gwido, że bojkot artystyczny dąży do zregenerowania zaśniedziałego Tow. Sztuk Pięknych, a w dalszym ciągu do ożywienia dostojnego ale śpiącego grodu podwawelskiego, że artyści krakowscy nie chcą się kłócić, ale dość mają tego kwietyzmu, którego wykładnikiem jest obecny Zarząd Twa, a który zabija tę zasłużoną instytucję. I niech się zastanowi p. Gwido, że w bojkocie wzięli udział wszyscy krakowscy artyści (t. j. z górą stu, a tylko czterej stanęli po stronie Zarządu Twa, t. j. pp. Turek, Zarzycki, Raszka, Bukowski), że poza tem do bojkotu przystąpiły wszystkie artystyczne związki całej Polski. Gdy to zrozumie p. Gwido, wstydzić się będzie swego artykułu.

Wogóle niepojętem się nam wydaje, że tak długo można walczyć o tak jasną i czystą sprawę, i że może się znaleźć jakaś redakcja, która po 3 miesięcznym bojkocie, przeprowadzonym konsekwentnie i ze zdumiewającą energją przez artystów całej Polski, tak dalece, że sale Twa Sztuk Pięknych trzy miesiące stoją puste, bo nie mają materjału wystawowego, że znajdzie się jeszcze jakaś redakcja, która może powątpiewać, po czyjej stronie leży słuszność. Przecież — u licha — artyści na tej walce osobiście nie zarabiają i nie zarobią, więc walczą o jakiś cel ideowy, chcą widzieć życie, młodość, zapał w Twie. I o kogoż chodzi tutaj? Z jednej strony artyści z całej Polski, z drugiej

JAN SZCZEPKOWSKI ANIOŁ (drzewo)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

strony parę osób Zarządu Twa. Zdaje się nam, że szanse zbyt są nierówne — by się zastanawiać wogóle wartało nad tem, kto ma słuszność.

= W sprawie artykułu w *Głosie Prawdy* nadesłał nam komitet wykonawczy bojkotu artystycznego następujące sprawozdanie, które równocześnie wysłał i do redakcji *Głosu Prawdy:* »W Nr. z dnia 2 kwietnia 1927 *Głosu Prawdy* zamieścił p. Gwido artykuł p. t. »Rewolucja artystów krakowskich, w którym w perfidny

ST. POPŁAWSKI PORTRET P. R. (gips)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka" w Warszawie, 1927)

sposób, posługując się starą austrjacką metodą »divide et impera«, stara się poróżnić krakowski świat artystyczny, zjednoczony bezprzykładnie w walce ideowej o regenerację zmartwiałego od szeregu lat Krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, przyczem insynuuje zupełnie bezpodstawnie, jakoby powodem właściwym tej akcji artystów nietylko krakowskich ale i całej Polski był antagonizm Akademji Sztuk Pięknych do krakowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego. Nie wdając się w rozsądzanie, czy taki antagonizm wogóle istnieje (zdaniem naszem nie ma najmniejszego powodu do opinji, którą wygłosił p. Gwido), stwierdzić musimy, że p. Gwido jest albo najzupełniej fałszywie poinformowany o tym spontanicznym wybuchu krakowskiego świata artystycznego albo też sympatyzując z obecnym Zarządem krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, który kilkoletnią apatją i beztroską o rozwój naszej kultury artystycznej wywołał ogólne oburzenie, stara się umyślnie punkt ciężkości całej tej walki, podjętej przez artystów z powodów wyłącznie kulturalno-oświatowych, przesunąć na część walczących, by w ten sposób salwować właściwych i jedynych winowajców t. j. Zarząd krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych.

Metoda ta jest zbyt przejrzystą, aby o niej dyskutować. O ile kto chce się zapoznać z powodami i przebiegiem tej walki artystycznej, niech przeglądnie kronikę miesięcznika »Sztuki Piękne« ze stycznia, lutego i marca b. r.

Nam chodzi tutaj o stwierdzenie, że artyści krakowscy podjęli tę walkę nie z jakichkolwiek powodów osobistych animozji, ale powodując się troską o byt i powagę krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które od kilku lat — dzięki złej gospodarce jego Zarządu — przedstawia zatrważający obraz indolencji i marazmu. Ponieważ wszelkie próby, aby obecny Zarząd Towarzystwa nakłonić do ustąpienia względnie do zreorganizowania się, spełzły na niczem, artyści krakowscy jednogłośnie uchwalili przeprowadzić bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Bojkot ten trwa w całej pełni od 18 stycznia 1927 r. do dnia dzisiejszego. Przyłączyli się do niego wszyscy artyści krakowscy tak dalece, że nawet trzej koledzy nasi, zasiadający w Zarządzie tego Towarzystwa, ustąpili ze swoich stanowisk na znak swojej solidarności. (Wiceprezes Tow. Sztuk Pięknych p. Alfons Karpiński, i członkowie Zarządu pp. Henryk Uziembło i Karol Hukan). Wystąpił także z Zarządu Tow. z tego powodu p. prof. Uniw. Jagiell. dr. Julian Nowak. W ten sposób pozostali nadal w Zarządzie Tow. tylko dwaj malarze pp.: F.Turek i T. Zarzycki. Nieprawdziwą więc jest wiadomość podana przez p. Gwido, jakoby »pod bojkotem nie podpisali się profesorowie Szkoły przemysłu artystycznego, podając w formie listu otwartego swe oświadczenie, iż nie mogą się solidaryzować z akcją przeciwko ich własnej szkole skierowaną«. Natomiast prawdą jest, że profesorowie tej szkoły pp. K. Homolacs i H. Uziembło bojkot podpisali, a trzej tylko profesorowie tj. pp. J. Raszka, J. Bukowski i W. Zarzycki oświadczyli w liście otwartym, że nie mogą przystąpić do bojkotu, czując się zobowiazanymi dla Zarządu T-wa Sztuk Pięknych za to, iż w jesieni 1926 urządziło Szkole Przemysłu Artyst. wystawę prac szkolnych. W liście tym nie było wcale mowy o tem, jakoby akcja artystów była skierowaną przeciw Szkole Przemysłu Artystycznego, — jak twierdzi p. Gwido.

Insynuacja ta jest — kłamstwem wyssanem z palca i zasługującem na najenergiczniejsze napiętnowanie. Takie są metody, któremi p. Gwido, gorący — jak widać — obrońca marazmu z placu Szczepańskiego, chce sparaliżować akcję artystów krakowskich, nie bacząc, że umieszczając artykuł swój w piśmie, które — sądząc z tytułu — ma za cel swój oddawać głos li tylko prawdzie, nadużywa zaufania redakcji, a nieprawdą i insynuacją szerzy niedołęstwo i ciemnotę. Nieprawdą jest także, jakoby — jak twierdzi p. Gwido — powodem ataków na Towarzystwo Sztuk Pięknych była Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego i jakoby ta jednomyślna akcja krakowskich artystów była walką między Akademją Sztuk Pięknych a Szkołą Przemysłu Artystycznego. Ten bowiem motyw wogóle nie wchodził w rachubę. Już sam fakt, że w manifestacyjnej Wystawie Niezależnych, urządzonej w Krakowie przez Komitet bojkotowy, wzięli udział wszyscy artyści krakowscy (w ilości przeszło 100 osó), tudzież, że do bojkotu tego przyłączyły się wszystkie związki artystyczne z całej Polski, świadczy, że chodzi tu nie o jakieś animozje, ale o to, by rozpanoszony w Zarządzie Krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych marazm usunąć i nowe zapoczątkować tam życie, że chodzi tu wyłącznie o sprawę kulturalno-artystyczną.

I walkę tę przeprowadzimy zwycięsko.

Komitet Bojkotowy: W. Wodzinowski, St. Popławski, J. Winiarz, (Związek Artystów Plastyków), J. Hryńkowski, J. Rubczak, J. Fedkowicz (Stow. »Jednoróg«),

W. Jarocki i Ign. Pieńkowski (Tow. Art. Pol. »Sztuka«).

= Ochrona lenistwa. Pod tym tytułem zamieszcza *Kurjer Poznański* (Nr. 106) następujące uwagi:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, zbojkotowane przez ogół artystów polskich za lekceważenie plastyki i niedołężną gospodarkę, pogodziło się ze swym losem. Urządzona przez artystów olbrzymia wystawa »Niezależnych« wykazała, że bojkot miał wszelką podstawę, skoro dość było paru tygodni pracy, aby stworzyć taki pokaz, jakiego Towarzystwo przez szereg lat nie umiało, a raczej nie chciało zainicjować. Bojkot jest zupełny. Wobec braku nadziei, aby udało się go złamać, dyrekcja Towarzystwa rezygnuje zupełnie z wystaw współczesnych, na które nikt z artystów nic nie przyśle i zamierza ograniczyć się do wystaw retrospektywnych. Tak przynajmniej wynika z wywiadów w prasie.

Otóż jest publiczną tajemnicą, że powodem marazmu, który ściągnął na Towarzystwo bojkot, jest nieudolność płatnego funkcjonarjusza, przez dyrekcję niekarcona. Stąd płynął wrogi stosunek Towarzystwa do artystów i do sztuki współczesnej wogóle, dający w rezultacie zastój i pustkę na wystawach. Funcjonarjusz ten, dla którego sprawy Towarzystwa są w gruncie rzeczy zajęciem ubocznem, nie miał widocznie ani czasu, ani chęci, aby zająć się niemi z należytą energją lub chociażby umiłowaniem. Sądząc po obrocie, jaki sprawa przybrała, Towarzystwo nie będzie usiłowało nawiązać kontaktu z plastyką, dla której zostało stworzone i utrzyma styczność jedynie z artystami. . nieżyjącymi, prostszem byłoby może zachęcić nieochotnego pracownika do roboty, ale na tę drogę się nie udano. I tak Towarzystwo zostaje poza nawiasem polskiej kultury plastycznej, ale synekura zostanie utrzymaną. Jako przyczynek do stosunków jest to wcale ciekawe.

= Wystawę grafiki jugosłowiańskiej otworzono dnia 20 marca w Salach Wystawy Niezależnych (ul. Sławkowska). Otwarcie odbyło się z wielką uroczystością, jako piękna manifestacja dla bratniego narodu jugosłowiańskiego. Wzięli w niej udział p. wojewoda Darowski, jako reprezentant Rządu, profesorowie Akademji Sztuk Pięknych, reprezentanci Tow. art. pol. »Sztuka«, Stowarzyszenia »Jednoróg« i Związku plastyków, którego prezes p. W. Wodzinowski, w krótkich, serdecznych słowach podkreślił ten fakt, że poraz pierwszy w Krakowie gościmy u siebie reprezentantów sztuki jugosłowiańskiej.

Zabrał potem głos prof. Uniw. Jagiellońskiego, dr. Wojslaw Mollè, jugosłowianin, który w zwięzłem, ale bardzo rzeczowem i pięknem przemówieniu nakreślił pokrótce historję swego kraju i przedstawił obraz rozwoju sztuk plastycznych w Jugosławji, zaznaczając przytem, że wystawa ta nie obejmuje w prawdzie całej twórczości naszych braci południowych, nie mniej jednak daje o niej dobre pojęcie.

Tłumy publiczności bardzo wykwintnej, które zgromadziły się w salach Wystawy Niezależnych, z zajęciem oglądały eksponaty, świadczące o wysokiem poziomie grafiki w Jugosławji.

Wystawiono 192 sztuk z zakresu grafiki i kilkanaście mniejszych szkiców akwarelowych. Z grafików byli reprezentowani: Augustinčić Antun, Babić Ljubo, Becić Vladimir, Crnčić Menci Cl., Cuderman Stane, Gecan Vilko, Grdan Vinko, Hegeduščić Krsto, Jakac Božidar, Justin Elo, Katunarić Ante, Kirin Vladimir, Kokotović Duszan, Kraljević Miroslav, Kren Milan, Krizman Tomislav, Krizmanić-Paulić Anka, Malesz Miho, Meštrović Ivan, Mijić Karlo, Orlić Petar, Paulić Tereza, Pilon Veno, Plesze Nada, Postružnik Oton, Strnen Matej, Szenoa Branko, Szantel Sasza, Szlik Rudolf, Tabaković Ivan, Tomaszević Ernest, Trepsza Marijan, Trstenjak Antun, Vanka Maksimilijan, Varlaj Vladimir.

W dniu otwarcia wysłano dwa telegramy na ręce Ivana Mesztrovica, dyrektora Akademji Sztuk Pięknych w Zagrzebiu. Jeden z nich wysłał Rektor Akademji Sztuk Pięknych, prof. Szyszko-Bohusz:

»Z powodu otwarcia w Krakowie wystawy grafiki jugosłowiańskiej Rektor i profesorowie krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych zasyłają na ręce pańskie wyrazy podziwu i serdeczne pozdrowienia dla artystów bratniego narodu jugosłowiańskiego«.

Drugi telegram wysłał w imieniu Tow. art. pol. »Sztuka« prezes jego, prof. Władysław Jarocki:

»Towarzystwo artystów polskich »Sztuka« zasyła w dniu otwarcia w Krakowie wystawy grafiki jugosłowiańskiej najserdeczniejsze pozdrowienia i gratulacje dla artystów bratniego narodu. Niech żyje Jugosławia!«

W odpowiedzi otrzymał Rektor Akademji Sztuk Pięknych telegram z Zagrzebia: »Dziękujemy za koleżeńskie życzenia z powodu naszego skromnego występu w starożytnym Krakowie. Niech żyje braterstwo polsko-jugosłowiańskie. Mesztrovic«.

Równocześnie Tow. art. pol. »Sztuka« otrzymało również z Zagrzebia telegram: »W imieniu jugosłowiańskich artystów zasyłamy braterskie pozdrowienia w nadziei na jak najbliższe stosunki przedstawicieli sztuki jugosłowiańskiej i polskiej. Mesztrovic, Krizman«.

Prócz grafiki jugosłowiańskiej otworzono na wystawie Niezależnych tegoż 20 marca zbiorową wystawę prac Kazimierza Sichulskiego, obejmującą 39 obrazów i dużych kartonów dekoracyjnych. Wybitnemu talentowi Sichulskiego poświęciliśmy Nr. 2 (z 15 listopada) *Sztuk Pięknych* i z tego powodu nie dajemy obecnie obszerniejszego sprawozdania z tej wysoce zajmującej wystawy, która wysokim swoim poziomem artystycznym bardzo piękny dała obraz ciągłego rozwoju tego niezwykle i tak wielostronnie utalentowanego artysty. Spotkała się ona z jak najżywszem uznaniem naszej publiczności i fachowej krytyki.

Poza tem w salach Wystawy Niezależnych urządzono wystawę bieżącą, w której wzięli udział:

T. Axentowicz, J. Chlebus, K. Chmurski, L. Chwistek, S. Dąbrowski, M. Filipkiewicz, St. Filipkiewicz, M. Nassar-Fromowiczówna, St. Geifman Getterowa, St. Gibiński, St. Górski, A. Hiroń, W. Hofman, D. Horniatkiewicz, J. Hryńkowski, M. Jabłoński, St. Janowski, A. Karpiński, M. Kamieński, J. Karszniewicz, T. Korpal, Z. Król, L. Kowalski, F. S. Kowarski, W. Lam, L. Leszko, L. Machalski, J. Malczewski, Jaxa Małachowski, A. Markowicz, St. Matejko, K. Mien, Z. Milli, L. Misky, Sz. Müller, B. Olszewski, R. Orszulski, A. Gramatyka Ostrowska, St. Paciorek, L. Pinkasówna, St. Popławski, St. Pelczarski, Poraj Chlebowski, Zb. Pronaszko, I. Pieńkowski, St. Radziejowski, J. Rubczak, L. Seredyński, S. Seremet, Z. Skrochowska, A. Soldinger, P. Stachiewicz, W. Stapiński, St. Szwarc, J. Unierzyski, Cz. Wallis, W. Weiss, W. Wodzinowski, Br. Wyganowski, A. M. Wysocki, A. Zagórowski, A. Żmuda i St. Żurawski.

Ta druga z rzędu, a tak bogata w treść, Wystawa Niezależnych świadczy chlubnie o niegasnącej energji krakowskich artystów, którzy, zwyciężywszy obecny, pod każdym względem przykry i szkodliwy Zarząd Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych, pchną Towarzystwo to na nowe tory do wspaniałego rozwoju.

= *Prima aprilis na Wystawie Niezależnych.* Artyści krakowscy okazali się nie tylko doskonałymi organizatorami, nie tylko wywołują podziw swoją solidarnością i rzutkością, ale okazali się pełnymi humoru.

Oto w ostatnich dniach marca b. r. ukazały się w krakowskich pismach codziennych notatki (które potem przedrukowały pisma z poza Krakowa), donoszące o tem, że komitetowi wystawy Niezależnych udało się pozyskać na kilka dni kolekcję składającą się z 23 obrazów francuskich malarzy jak Renoir, Claude Monet,

Monticelli, Cézanne, Van Donghen, Vlaminck, Dérain, Picasso, Matisse, Foujita, i t. d. Kolekcja ta należała — jakoby — do barona d'Edremme i szła z Paryża na wystawę do Bukaresztu. Otóż komitetowi Wystawy Niezależnych udało się — jak głosiły notatki w pismach — uzyskać zezwolenie właściciela tej kolekcji na wystawienie jej przez trzy dni tj. od 1-go do 3-go kwietnia. Rzeczywiście wystawa tej kolekcji została otwartą 1-go, ściągnęła tłumy publiczności i znawców, wywołała duże dyskusje, aż oto okazało się na trzeci dzień wystawy, że nazwisko właściciela tej kolekcji, czytane na odwrót (po odrzuceniu dwu ostatnich liter) nie brzmi zupełnie po baronowsku, a owe autentyczne Renoiry, Van Dongheny, Cézanny i t. d. są doskonałym żartem prima aprilisowym i namalowane zostały tu, w Krakowie, przez bojkotujących marazm krak. Tow. Sztuk pięknych artystów. Wiadomość o tym doskonałym dowcipie krakowskich artystów rozeszła się szybko po całej Polsce, ba nawet zainteresowała się nią Ambasada francuska w Warszawie.

= Na jednem z ostatnich posiedzeń krakowskiej Rady miejskiej, które poświęcone było sprawom kulturalnym Krakowa, poruszył Radca miejski, dr. Z. Ehrenpreis, niezwykle rzeczowo sprawę budowy gmachu Muzeum Narodowego. Uważa on że sprawa ta nie jest należycie zrozumianą przez prez. Rollego, który sądzi, że będzie można zaadoptować na cele muzeum gmach poszpitalny na Wawelu. Jednakże to jest błędne, albowiem koszta renowacji pochłonęłyby z górą 1,100.000 zł. a budynek nie odpowiadałby całkowicie celowi, podczas gdy budowa nowego pawilonu dla Muzeum Narodowego u wylotu ul. Wolskiej, kosztowałaby nieco ponad 500.000 zł.

Fundusze na budowę pawilonu muzealnego są do dyspozycji w wysokości 333.000 zł., resztę będzie można uzyskać z pożyczki w Miejskiej Kasie Oszczędności. Obawy przed zalewem są płonne, albowiem z jednej strony wybudowany zostanie w tych okolicach kolektor, ponadto sam gmach muzealny w ten sposób jest pomyślany, że pierwsza kondygnacja, w której mieściłyby się zbiory, będzie na wysokości 4·20 m.

Mowca zaznaczył, że o ile w najbliższym czasie miasto nie przystąpi do budowy muzeum, wówczas on, spełniając wolę testatora, ś. p. Corazzy, będzie zmuszony kwotę 17·.000 oddać funduszowi stypendyjnemu politechniki lwowskiej. Bardzo się cieszymy, że sprawa ta wreszcie została jasno postawioną. Raz wreszcie trzeba skończyć z tą sprawą, która omawianą była w zeszłym roku bardzo rzeczowo w szeregu artykułów, napisanych przez fachowców, a także na zebraniu w tutejszem Twie technicznem, na którem, po gorącej dyskusji, oświadczono się za koniecznością zbudowania dla Muzeum Narodowego osobnego gmachu, bowiem gmach poszpitalny na Wawelu do przeróbki na pomieszczenie zbiorów muzealnych nie nadaje się, pozatem zaś przeróbka taka nie opłaca się. (Patrz »Sztuki piękne« Rocz. II. str. 396.). Należy w tej chwili przystąpić do budowy nowego gmachu.

= Krakowski Związek plastyków posiada lokal własny t. zw. domu Artystów na pl. św. Ducha. Jednopiętrowy ten zabytkowy dom należy do gminy, która odstąpiła na pewien czas górne ubikacje Związkowi. Parter zajmują rozmaite sklepiki i kramy, dzięki którym całość ma opłakany wygląd. Otóż artyści krakowscy podjęli starania, by gmina oddała im ten dom na własność, względnie na długoterminową dzierżawę, a gdy to się stanie (w co nie wątpimy, bo wierzymy, że Zarząd miasta popierać będzie i musi każdą inicjatywę, dążącą do upiększenia miasta i do obudzenia w niem jakiegoś ruchu, specjalnie zaś otaczać chce opieką ruch artystyczny, który jest jedną z dużych atrakcyj Krakowa), otóż gdy miasto odda Związkowi ten dom na własność (w tej lub w innej formie), artyści chcą go odrekonstruować i dobudować. Rektor Akad. Sztuk pięknych, dr. A. Szyszko Bohusz, zrobił plan dobudowy dużego skrzydła, które będzie mieścić sale wystawowe, nowa część domu będzie połączona ze starą piękną »loggią« na kolumnach o charakterze polskim i zamknie nader szczęśliwie piękny plac św. Ducha, który ma tak wyjątkowo piękną ozdobę, jak kościół św. Krzyża, a który szpecą obecnie podrapane mury i walące się przybudówki i ogrodzenia, należące do obecnego domu Artystów.

Nie wątpimy, że miasto w dobrze zrozumiałym swym interesie poprze tą rozumną i celową akcję Związku.

Przebudowa tego domu, który po zrekonstruowaniu będzie monumentalną budowlą, ozdobą miasta, będzie kosztować około 150.000 zł. Aby zdobyć potrzebny kapitał, artyści zgrupowani w Związku (około 160) zobowiązali się ofiarować na ten cel po kilka (do dziesięciu) szkiców i obrazów. Związek zbierze kolekcję około 1500 obrazów, które będzie rozsprzedawać w ten sposób, że w Związku nabywać będzie można bony wartości po 60 zł. spłacane w 12 ratach miesięcznych. Bony te będą uprawniały do nabywania obrazów i szkiców z tej kolekcji, które kolejno będą pokazywane publiczności na wystawach, urządzanych w Związku.

Jest to więc możność kupienia sobie obrazu, bez żadnego ryzyka z pełną możliwością wyboru według własnego gustu na dogodnych warunkach spłaty.

Akcja ta już się rozpoczęła, bony można nabywać w Związku Artystów plastyków (plac św. Ducha 1) codziennie od 11 do 1 i od 4 do 7 godziny, albo na Wystawie Niezależnych.

Nie wątpimy, że publiczność krakowska poprze jak najgoręcej ten szczęśliwy projekt i przyczyni się do jego zrealizowania.

## LWÓW

= W *Domu Sztuki* otwarto nową wystawę, na której znalazły się prace: Grottgera, J. Kossaka, W. Gersona, P. Szyndlera, M. Gottlieba, J. Brandta, J. Chełmońskiego, T. Ajdukiewicza, J. Chełmińskiego, Al. Gierymskiego, J. Stanisławskiego, St. Wyspiańskiego, St. Dębickiego, W. Tetmajera, L. Wyczółkowskiego, J. Malczewskiego, J. Fałata, T. Axentowicza, W. Slewińskiego, K. Pochwalskiego, W. Błockiego, St. Czajkowskiego, oraz w. i.

= W Tow. Sztuk Pięknych urządzono w marcu wystawy indywidualne Ludomira Sleńdzińskiego, Wacława Wąsowicza i Bronisławy Rychter Janowskiej.

Z tych wystaw zwłaszcza wystawa L. Sleńdzińskiego i W. Wąsowicza była przyjętą przez publiczność i krytykę z wielkiem zainteresowaniem. Prof. dr. Władysław Kozicki w recenzji z wystawy, zamieszczonej w *Słowie Polskiem* (26 marca 1917) nazywa Sleńdzińskiego jednym z najwybitniejszych przedstawicieli najnowszych kierunków współczesnej sztuki.

»Nowy naturalizm, czyli ów nadrealizm, widzi świat rzeczywisty w kształtach niesłychanie uproszczonych Eliminuje z obrazu wszystko, co dla wywołania zamierzonego wrażenia jest zbędne, a pozostawia tylko formy zasadnicze. Idąc tą drogą, zbliża się do metod sztuki klasycznej dojrzałego renesansu, to też nadawana mu nazwa neo-klasycyzmu bynajmniej nie jest nadużyciem. Chcąc tym formom naczelnym nadać tem silniejszy akcent, ujmuje je w rygor surowego stylu, przekształca je w wyraźne, ostro rysujące się bryły stereometryczne. W miejsce ekspresjonistycznej negacji formy stawia najsilniejszą możliwie plastykę, obliczoną na wywoływanie intensywnych wrażeń dotykowych. Podobnie jak formę traktuje kolor. Zarzuca impresjonistyczną dowolność i irracjonalność barwy. Daje barwy lokalne, ujęte w wielkie płaszczyzny, z minimalnem tylko użyciem światłocienia, zestawione bez żadnych przejść i stopniowań. Wszystko to służy również do tem sil-

niejszego wydobywania plastyki, bryłowatości. Jest to sztuka linearna, nie malarska. Synteza kształtu, plastyka i podporządkowanie jej koloru zmierzają do osiągnięcia wrażenia monumentalności. Tu już dotykamy zarazem emocjonalno-psychicznej strony tej sztuki. Obce jej wszystko, co zmienne, przelotne, chwilowe. Nie interesuje jej romantyczna fluktuacja uczuć. Nie nęci jej ekspresja napół uświadomionych nastrojów i podświadomych drgnień duszy. Pragnie sugerować trwałość, niezmienność, niezniszczalność bytu. Jest metafizyką wiecznego bytowania. Nie uznaje ruchu, ani fizycznego ani psychicznego. Panuje w niej poważny, uroczysty spokój. Zaprzeczając barok, wraca do typowo-klasycznej, renesansowej wobec świata postawy«.

»Sleńdziński ma własną wyrazistą fizjognomję artystyczną, którą wyłania coraz jaśniej, wyzwalając ją z jednej strony od nałogów kubizmu (wyraźnie kubizowany polichromiczny portret kobiecy *en face)*, z drugiej od wpływów dawnego naturalizmu (»Wioślarz«, Autoportret)«.

»Przeciwnie warszawski nasz gość Wacław Wąsowicz jest znacznie mniej zdecydowany w swej sztuce od swego kolegi wileńskiego. Sztuka jego jest amalgamatem najrozmaitszych prądów, które się przez malarstwo ostatnich dziesiątków lat przesunęły, od naturalizmu (portret grajka, niektóre drzeworyty linijne) i impresjonizmu (niektóre pejzaże) poprzez cezanne'izm konstruujący obrazy na zasadzie harmonji i równowagi barw (krajobrazy z Orłowej) oraz poprzez ekspresjonistyczne deformacje i rytmizacje natury aż do plastycznych tendencyj nadrealizmu, nie występujących z dostateczną jasnością, bo zaciemnionych elementami natury malarskiej (drzeworyty płaszczyznowe, obrazy olejne o motywach huculskich). Świat huculski jest u artysty tematem przypadkowym i mógłby być z tym samym efektem estetycznym zastąpiony przez jakikolwiek inny. Wąsowicz niema zamiaru wydobywać z niego ani żywiołowej pierwotności ani etnograficznej kolorowości, tylko posługuje się nim jako motywami konstrukcyjnemi, które wtłacza w ramy zwartej, zaokrąglonej kompozycji o cechach pewnej geometrycznej prawidłowości. Te właśnie tektoniczno-kompozycyjne tendencje zbliżają go najbardziej do nowej sztuki, ale oddala go od niej sposób traktowania koloru, który przypomina raczej malarskie patrzenie na świat XVII wieku. Te rezultaty, które tenebrosi osiągali przez rozświecanie mroków ostrą smugą światła, stara się artysta otrzymać przez ostre wyłanianie jasnych tonów z ciemnego tła. Najwyraźniej o tem mówi jasno-żółta kurtka mężczyzny z fajką, rzucona na tło prawie czarne«.

Bronisława Rychter-Janowska wystawiła sto kilkadziesiąt szkiców i obrazków, których treścią są widoki i architektura Włoch i Francji i dworki polskie ziemi podkrakowskiej.

= W tutejszym gmachu Instytutu technologicznego odbył się dnia 7 marca odczyt na temat »Historyczne kościoły Anglji«. Prelegentem był głęboki znawca historji sztuki dr Leon hr. Piniński. Interesujący ten odczyt ściągał bardzo licznych słuchaczy, rekrutujących się ze sfer naukowych i artystycznych. Prelegent wprowadził swoich słuchaczy w nieznany świat architektury stylu normandzkiego, oraz anglo-saskiego. Przeźrocza dość liczne pokazały nam szereg pomników kultury i sztuki, jak kościoły stylu normandzkiego w Canterbury, Peterborough, Durham i Tewkesburg oraz kościoły wczesnego gotyku Solisbury, Lincoln, Ely, Norwich, Worcester, York, Oxford, Cambridge i Winchester. Pokazał nam i objaśniał też londyńską Katedrę św. Pawła, opactwo w Westminster etc. Jako wybitny i nieoceniony znawca-szekspirolog skreślił również prelegent w zajmujący sposób nieznane nam szczegóły o wielkim tym pisarzu angielskim.

LUBLIN

= W lokalu Muzeum Lubelskiego otwarto dnia 13 b. m. wystawę utworów graficznych Edmunda Bartłomiejczyka, Edwarda Czerwińskiego i Wacława Wąsowicza.

POZNAŃ

= Wobec nieścisłych informacyj co do stosunku między grupą artystów p. t. »Plastyka« a Wielkopolskim Związkiem Artystów Plastyków, grupa »Plastyka« wyjaśnia: »Wielkopolski Związek artystów-plastyków, istniejąc od lat kilku w Poznaniu, jest ugrupowaniem czysto zawodowem i skupia w sobie prawie wszystkich artystów, mieszkających w Wielkopolsce. Natomiast »Plastyka, grupa artystów wielkopolskich« istnieje dopiero od 1 listopada 1925 roku, jest ugrupowaniem ideowem i jako taka nie zgłaszała przystąpienia do Związku. Nie należy więc do niego, a temsamem nie może mieć w nim swego przedstawiciela«.

= Pokłosie wystawy Aleksandra Laszenki. W nr. 96 informuje *Kurjer Poznański:* »Urządzoną ostatnio wystawę obrazów znanego naszego malarza-orjentalisty i egiptologa p. Aleksandra Laszenki zwiedziło przeszło sześć tysięcy osób, w liczbie tej szereg wycieczek zbiorowych z towarzystw i szkół tak miejscowych jak i z okolic Poznania. O niebywałem wprost powodzeniu wystawy świadczy pozatem również fakt, że z 33 obrazów przeznaczonych na sprzedaż, sprzedano ogółem 29 obrazów, tak, że z całej wystawy pozostały jedynie 4 obrazy niesprzedane. Fakt ten najlepiej świadczy o powodzeniu, jakiego prof. Laszenko doznał w Poznaniu. Przyznać trzeba, że prof. Laszenko osięgnął na gruncie Poznania rekord«. Wobec takiego rekordu, powód do radości ma p. Al. Laszenko — Poznań jednak nie.

Ciekawa też rzecz, ile n. p. zakupiono prac z wystawy pośmiertnej W. Slewińskiego? »Powiedz mi, co ci się podoba — powiem ci, kim jesteś«...

WARSZAWA

= Wystawa Tow. Art. Pol. »Sztuka«, w gmachu Zachęty została zamkniętą dnia 4 marca b. r. Zyskała ona sobie powszechne uznanie w sferach kulturalnych Warszawy.

Przytaczamy kilka wyjątków ze sprawozdań, umieszczonych w dziennikach warszawskich.

»Każdy gość Zachęty wchodząc na wystawę, wchodzi zazwyczaj wprzód do pierwszej sali od schodów na prawo, uważa się ją powszechnie za główną salę reprezentacyjną Zachęty, za clou wszystkich wystaw równocześnie otwartych. Tym razem jest tak rzeczywiście. Już na pierwszy rzut oka, nie wdając się jeszcze w bliższe poznawanie zebranych tam eksponatów, odnosi się ogromnie dodatnie wrażenie czegoś uroczystego i dostojnego zarazem, czegoś harmonijnie barwnego, co oczom sprawia czysto zmysłową uciechę, a serce otuchą napawa i pogodny w duszy budzi nastrój.

»Czem i w jaki sposób to osiągnięto?

»Logiczny plan w rozmieszczeniu obrazów na ścianie, dbałość o jasny, harmonijny i jednolity, a więc konsekwentny układ obrazów, t. j. barwnych prostokątów na czerwonem tle ścian, śmiałe zestawienie razem np. dwunastu postumentów z Głowami Wawelskiemi Xawerego Dunikowskiego, wykonanemi w drzewie (tak, że nietylko nie wprowadzają one do sali przykrego niepokoju, nie rozpraszają uwagi widza, ale przeciwnie, podkreślają myśl kompozycyjną tej sali wystawowej, jako pomysłowo zaaranżowanego wnętrza z niezbędną rytmiką linij i barw), oto wszystko, oto wytłumaczenie zagadki.

Okazuje się, że sam sposób rozwieszenia obrazów na ścianach, ustawienia postumentów z rzeźbami, słowem, sposób skomponowania wystawowego wnętrza,

to rzecz pierwszej wagi, która z góry niejako decyduje o korzystnem albo też ujemnem wrażeniu, jakie całość musi sprawiać na każdym widzu, niezależnie od tego, czy widz ów zdaje sobie z tego sprawę, lub nie.« (M. Treter, Warszawianka 6 lutego 1927).

»Wystawy »Sztuki« są zawsze wyjątkowemi ewenementami w szarem naszem życiu artystycznem. Reprezentują one zawsze wysoki poziom i rzetelny, twórczy wysiłek. Wystawa obecna, 82-ga z kolei od czasu powstania Stowarzyszenia, jest niewątpliwie jedną z ciekawszych, bogatszych i wszechstronniejszych. Zajęła ona część sal »Zachęty« warszawskiej, gromadząc zarówno malarstwo jak i rzeźbę.« A. W. (*Głos Prawdy* z 21 lutego 1927).

»Towarzystwo Artystów Polskich »Sztuka« urządziło 82-gą swoją wystawę. Jest to zbiór rzeźb i obrazów z drobnymi wyjątkami bardzo wysokiej miary. A i te wyjątki nie są utworami słabymi, lecz tylko nieco mniejszego lotu. Wystawa jest wspaniała.«

»Artyści należący do Towarzystwa »Sztuka« wszyscy mają wysoki poziom wiedzy fachowej. Pozatem zaś każdy kształcił swoje indywidualne dążenie. Każdy zatem oprócz kultury ogólnej, obowiązującej, ma kulturę nabytą od siebie samego, w walkach o własne cele. Połączenie tych dwu czynników nadaje wystawie »Sztuki« piętno wykwintu właściwego wystawom Zachodu.« (Jan Kleczyński, *Kurjer Warszawski* 6 lutego 1927).

»Na wystawę wchodzimy zazwyczaj przez afisz, nie w dosłownem oczywiście znaczeniu. Afisz 82-ej wystawy sztuki roboty Weissa, zbliża nas do wystawy niewątpliwie: wysokiej miary kultura artystyczna, która potrafi zbliżyć do siebie współczesność, uderza nas uczciwością artystyczną w skromnem a wyczerpującem ujęciu zadania ogłoszeniowego. Jego »poglądowość« wydobyto nie suchym schematem, ale bogatą, obejmującą linją.« (A. Wieczorkiewicz, *Głos Prawdy* z 19 lutego 1927).

»...podkreślić należy imponujące wystąpienie »Sztuki« krakowskiej. Jakaś wtórna młodość bije z obrazów i rzeźb tego najstarszego i najbardziej rasowego zespołu naszych artystów«. (R. Zrębowicz, *Express Poranny* luty 1927).

»W salonach Zachęty rozgościła się »Sztuka« krakowska, ta grupa naszego malarstwa, tak zaszczytnie znana, tak wielokrotnie wyróżniana przez surowy sąd Zachodu. Bardzo pedagogicznym jest dla naszego stosunkowo mało uświadomionego ogółu, sam skromny zresztą, plakat »Sztuki«. Zaznaczenie tych miejsc na mapie Europy, gdzie podziwiano »Sztukę« — dobrze robi.

»Jeżeli o ilość dzieł chodzi, nie można powiedzieć, żeby tym razem pokazano wiele. Raczej przeciwnie: szczupłe salony Zachęty mieszczą bowiem tym razem jednocześnie i wystawę t. zw. ogólną i wystawy specjalne, jak wystawa prac Żukowskiego. »Sztuka« więc zgrupowana została w 2 czy 3 salach. Ale to, co jest — bardzo jest warte widzenia. Są to nie tylko stare, dobre nazwiska naszego malarstwa, duża praca, wielki dorobek artystyczny, znane ogólnie talenty. To coś więcej jeszcze, tu ogromny czynnik kształcący, wielki odłam bryły naszej narodowej twórczości, świadczący bogactwem kształtu, całą gamą barw, o nieprzebranych skarbach naszego duchowego »ja«.

»I jeśli tak na »Sztukę« patrzeć, mówi ona mocnym głosem za Polskę, głosem, który budzi szacunek, który poucza dokładnie, że Polska w malarstwie ma nie tylko duże zasługi, ale ma jeszcze dużo do powiedzenia i dziś i w przyszłości.« (K. P. Koźmiński, *Polska Zbrojna* z 8 lutego 1927).

»Wystawa »Sztuki« krakowskiej ma wysoki poziom artystyczny, bardzo rzadko spotykany na wystawach »Zachęty«. Wystawione dzieła, w trzech czwartych są stworzone na podstawie wielkich wysiłków twórczych. Są to rzeczy o zdecydowanej fizjonomji, często mocne i ciekawe«. (*Prawda* z 20 lutego 1927).

»Ważkością swą i doniosłością wystawa »Sztuki« biła bezkonkurencyjnie wszystko, co w Warszawie w ostatnich czasach można było zobaczyć. Nie bez tego, by u niektórych mistrzów, po tylu latach bogatej i częstokroć pierwszorzędnej produkcji, nie było znać pewnego wyczerpania twórczego, ale na ogół uderza wielka niespożyta żywotność.«

»Na pierwszy jednak plan wysuwały się bezsprzecznie rzeźby Dunikowskiego. To był prawdziwy popis dojrzałego mistrzostwa. W głowach dla sali poselskiej na Wawelu było właściwe tylko naturom najbogatszym i mistrzom u szczytu rozwoju spokojne wyniesienie się ponad wszelką jednostronność maniery. Traktowanie drzewa raz ostre, kantami i wklęsłościami, to znowu tak miękkie i płynne, jakby artysta poszedł o zakład, że do materjału się nie dostosuje, ale że jego opór pokona. Charakterystyka czasem posunięta aż do groteski, kiedyindziej znów tak złagodzona, że przywodzi na myśl sztukę portretu z epok najdostojniej klasycznych. A przez wszystko szedł jakiś powiew pogody i jakby harmonji, — może po prostu radosnego samopoczucia artysty, który, opanowawszy środki swej sztuki »bez reszty«, w tworzeniu przestał czuć mękę, a cieszy się już tylko swoją piękną swobodą ruchów. Głowy te nie mają pretensji być jednem z najpopularniejszych — w najlepszem znaczeniu słowa — dzieł Dunikowskiego. Były jednak na tej wystawie i jego rzeczy prawdziwie wielkie: myślę o dwóch postaciach kobiecych, również w drzewie, z których jedna zwłaszcza — ta z włosami złoconemi — wydała mi się arcydziełem w niebywały sposób łączącem wspaniałą dekoracyjność, dramatyczność i psychologję.« (*Robotnik* z 28 marca 1927).

= Tadeusz Piotrowski wystawił z początkiem marca kolekcję kilkudziesięciu swych akwarel w lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy. W tymże samym lokalu otwarto w dniu 20 marca wystawę zbiorową prac Tadeusza Marczewskiego.

= Stanisław Stückgold wystawił kolekcję swych obrazów i litografij w lokalu Żydowskiego Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych przy ul. Grzybowskiej.

= Nagroda dla artystów-plastyków. Rada miejska przyjęła wniosek r. Wilczyńskiego o ustanowienie dorocznej nagrody m. Warszawy dla artystów-plastyków w sumie 1500 złotych, na wzór nagrody literackiej.

Nagłość wniosku uznano i przesłano go do zaopinjowania Magistratowi.

= W piątek dn. 25 marca w Polskim Klubie artystycznym, prof. Kazimierz Malewicz z Leningradu wygłosił odczyt p. t. »Analiza współczesnych kierunków artystycznych«.

= Staraniem Zarządu Okręgowego Oddziału Warszawskiego L. M. i R. w lokalu Oddziału (Pl. Napoleona 6) otwarto wystawę dzieł artysty-malarza Władysława Stachowskiego, marynisty.

= Świeżo otwartą górną salę Cukierni Ziemiańskiej przy ul. Mazowieckiej, przyozdobił Wacław Borowski czterema większemi kompozycjami (»Cztery pory roku«) i szeregiem wytwornie stylizowanych motywów dekoracyjnych. Przykład właściciela Cukierni Ziemiańskiej, p. Albrechta, godny jest uznania. Czy wnet znajdzie w Warszawie naśladowcę?

= Konkurs. W dniu 7 marca odbyło się posiedzenie »jury« konkursu, ogłoszonego przez Związek »Rzeźba« na popiersia zasłużonych polaków. W »jury« wzięli udział: pp. Henryk Grombecki, Jastrzębowski, Jan Kleczyński, W. Woydyno, Jan Szczepkowski, J. Bier i Romuald Zerych.

Z uwagi na to, iż żadna z nadesłanych prac nie wyróżniała się w sposób kwalifikujący ją do pierwszej nagrody, postanowiono przyznać trzem najlepszym pracom równe nagrody po 750 zł. (wedle warunków na-

groda pierwsza wynosić miała 1,000 zł., druga 750, trzecia 500 zł.).

Trzy najwyższe nagrody równorzędne przyznano pp.: Żurakowskiemu, prof. szkoły sztuk zdobniczych w Warszawie, oraz uczniom Szkoły sztuk pięknych Strynkiewiczowi i Pietkiewiczowi. Pierwszemu z nich za popiersie porucznika Wysockiego, drugiemu — za popiersie Łukasińskiego, trzeciemu — za Lelewela. Trzy równorzędne czwarte nagrody po 250 zł. przyznano pp.: Strynkiewiczowi — za popiersie Narutowicza, Żurakowskiemu — za Żeromskiego i Janikowi — za Staszica.

Ogółem na konkurs nadesłano 24 prace, które są wystawione w sali grunwaldzkiej w Zachęcie. Nagrody udzielono w postaci subsydjum przez min. oświecenia (dep. kultury i sztuki).

Konkurs obecny jest zapoczątkowaniem akcji, zmierzającej do stworzenia galerji popiersi i wybitnych polaków, któraby zaopatrywała poszczególne instytucje.

= Powszechny Zjazd polskich artystów-plastyków. Dnia 14-go i 15-go b. m. w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego przy licznym udziale przedstawicieli organizacji artystów z całej Polski odbyły się obrady powszechnego zjazdu polskich artystów-plastyków.

Po przemówieniu powitalnem prezesa związku warszawskiego p. Kazimierza Strzemińskiego, powołano na przewodniczącego Zjazdu prezesa Związku Artystów-Plastyków z Krakowa, p. W. Wodzinowskiego, a na wiceprzewodniczących pp. prof. Pieńkowskiego z Krakowa, Wygrzywalskiego ze Lwowa, Roguskiego z Poznania, Kuleszę z Wilna, i T. Bylewskiego z Warszawy, na sekretarzy powołano pp. Procajłowicza z Krakowa i Szymanowskiego z Warszawy.

Przewodniczący w dłuższem przemówieniu wykazał doniosłość celów obecnego zjazdu. Następnie w imieniu Ministerstwa W. R. i O. P. powitał zjazd naczelnik wydziału sztuk plastycznych p. Władysław Wojdyno, poczem przystąpiono do obrad nad dwiema zasadniczemi sprawami: zjednoczeniem wszystkich polskich artystów-plastyków w jednej organizacji, nad zabezpieczeniem materjalnego ich bytu (kasy przezorności, emerytury i t. d.). Referaty wygłosili: T. Bylewski o organizacji sztuki, K. Strzemiński o organizacji ogólnego związku artystów-plastyków i p. S. Dabulewicz o ustawie emerytalnej pracowników umysłowych na podstawie projektu rządowego.

Po wyczerpującej dyskusji, która dostarczyła obfitego materjału dla komisyj, i po przeprowadzeniu zreferowanych przez nie wniosków przyjęto m. i. uchwały:

Zjazd powołuje do życia centralną organizację związków i zrzeszeń całej Polski, przewidując udział w niej wszystkich sztuk plastycznych. Celem tej organizacji jest obrona interesów moralnych, ekonomicznych i zawodowych polskich artystów-plastyków. Organizacja ta wyłania Radę Sztuki, która będzie czynnikiem odpowiedzialnym, wobec ogółu artystów i wobec Rządu.

Zjazd uważa za niezbędne wybudowanie przez Państwo wielkiego gmachu wystawowego, nietylko dla wystaw dzieł sztuki, lecz i dla innych gałęzi wytwórczości, a także organizowanie przez Państwo i samorządy galerji zbiorów z całej Polski oraz zakup dla nich dzieł sztuki we wszystkich środowiskach artystycznych Polski.

W dziale ekonomicznym natychmiastowe powołanie do życia kas przezorności przy istniejących instytucjach wystawowych o charakterze społecznym, wprowadzenie do ustawy o zabezpieczeniu pracowników umysłowych noweli, przewidującej udział w niej artystów-plastyków, wreszcie wygotowanie memorjału do Rządu w sprawie emerytury dla artystów.

Nakoniec wyłoniono komitet tymczasowy nowoutworzonego ogólno polskiego związku artystów-plastyków w osobach pp.: Strzemińskiego, Grombeckiego, Bylewskiego, Skoczylasa, Borucińskiego, Badowskiego i Radwana.

= Obrazy Kazimierza Malewicza, prof. Instytutu kultury artystycznej w Leningradzie, wystawiono w lokalu P. Klubu Artystycznego w Hotelu Polonia. Prace z lat dawniejszych, 1908—1911, dowodzą, że K. Malewicz posiadał żywy temperament malarski, wyrażający się w jaskrawym kolorycie. Prace zaś późniejsze, kubistyczne i zwłaszcza »suprematyczne« świadczą tylko o tem, że K. Malewicz dużo myśli i filozofuje na temat malarstwa, ale malarzem być przestał.

Dwa namalowane kwadraty, jeden czerwony, a drugi czarny, mogą stanowić substrat do nader zawiłych dyskusyj i abstrakcyjnych rozważań — obrazem jednak nazwać je trudno.

= Z Tow. Zachęty Sztuk P. W roku 1926 w uznaniu wielkich zasług dla Sztuki Polskiej Komitet powołał na członków honorowych T-wa art. rzeźbiarza Piusa Welońskiego i art. mal. Juljana Fałata.

Pragnąc uczcić 75 letnią rocznicę urodzin prof. L. Wyczółkowskiego, Komitet projektuje urządzić w styczniu 1928 roku wystawę jubileuszową jego prac, powołując go równocześnie na członka honorowego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

W Maju r. b. Komitet organizuje wielką wystawę pod nazwą »Rzeźba polska«, na której artyści rzeźbiarze będą mogli wystawiać prócz nowych prac po dwie prace ze swej poprzedniej twórczości. Termin nadsyłania prac upływa w dniu 15 kwietnia r. b. Otwarcie wystawy dn. 8 maja r. b. Przewidziane są nagrody konkursowe.

Z okazji międzynarodowego kongresu chirurgów wojskowych Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych urządza w czerwcu r. b. wielką polską wystawę batalistyczną, retrospektywną i współczesną. Posiadacze obrazów batalistycznych proszeni są o łaskawe zgłoszenie ich do kancelarji T-wa.

Premjum za rok 1925 stanowić będą artystycznie wykonane, sposobem rotograwjury, reprodukcje obrazów: J. Matejki »Portret Podlewskiego«, J. Szermentowskiego »Gwiazda zaranna« i W. Gersona »Spoczynek«. O rozpoczęciu wydawania premjum członkom Towarzystwa nastąpi ogłoszenie w pismach.

= Medale Zachęty. Nader słuszne uwagi na temat »medali«, przyznawanych przez Zachętę artystom, zamieścił Ant. Austen w Nr. 60 *Gazety Warszawskiej Porannej*, pisząc m. i.:

»Kto miał tyle odwagi, żeby, zamiast chwytać zdawkowe, ale dające się łatwiej spieniężyć robótki, wziąć się do poważnego dzieła sztuki, które, jako droższe, znacznie trudniej może liczyć na nabywcę, tego człowieka, tego artystę, tego mistrza Zachęta wcale nie podtrzymuje materjalnie, ale ozdabia... medalem i powstaje sytuacja wchodząca już w zakres tragi-komiki, bo najlepsze dzieła w Salonie otrzymują honorowe nagrody pod postacią złotych, srebrnych i bronzowych medali od Tow. Zach. (n. b. na papierze! przyp. Red.), a następnie dopiero inne, jakoby mniej wybitne, otrzymują nagrody pieniężne po 1000 lub 500 zł. od ubocznych przygodnych ofiarodawców.

Jest to zupełne niezrozumienie istoty nagród. Co jest nagrodą? Czy ten medal (na papierze! przyp. Red.), czy ta sumka pieniędzy? Ani jedno, ani drugie. Istotą nagrody jest samo oświadczenie sądu z chwilą, kiedy protokołuje, że uznaje obraz artysty X. za najlepszy z całej wystawy, a co oprócz tej uchwały dostanie, czy order, czy medal, czy nagrodę pieniężną, to jest sprawą w teorji drugorzędną.

W teorji, ale nie w praktyce, bo na każdej wystawie nagroda pieniężna stanowi odpowiednią swej sumie wartość, ale nie z każdej wystawy medal może mieć

jednakowe znaczenie. Raczej trzeba się przychylić do tego twierdzenia, że często niema żadnego znaczenia. Gdyby miał u nas mieć znaczenie, musiałby oprócz dawania trwałych t. j. do końca życia trwających przywilejów, praw lub korzyści, być dawany według statutów niezmiennych i przez instytucję stojącą ponad wszelkiemi prądami, partjami i stronnictwami. Tymczasem żyjemy niestety w czasach, gdzie pewien może nie tyle liczny, ile ruchliwy odłam, a mówiąc ściślej, kilka różnorodnych odłamów, świata artystycznego neguje użyteczność działalności Tow. Zachęty i jest w mniej lub więcej otwartej z nią walce tak na terenie wystawowym, jak i w prasie. Takie chwile są najmniej odpowiednie do wprowadzania jakichś oznak honorowych, aby nie uległy profanacji. Nagrodę pieniężną każdy przyjmie, dekorację medalową niejeden mógłby odrzucić.

Ale przedewszystkiem Zachęta powinna być zachętą i prawdziwą pomocą przedewszystkiem w najlepszych przejawach twórczości artystycznej. Ofiarowanie medalu człowiekowi, który może nie dojadł i ma niezapłacone rachunki, wygląda na ironję.

Szczęściem sprawa medali nie może być uważana za przesądzoną. W instytucji stałej, jaką jest Zachęta, przyznawanie medali, tak jak rozdawanie orderów, musi być rzeczą stałą, murowaną, unormowaną na dziesiątki lat z góry, zatem ujętą statutowo, a tymczasem tegoroczne medale są tylko wypadkowym rezultatem poglądu większości obecnego komitetu i za parę miesięcy po nowych wyborach ewentualnie zmieniony komitet będzie miał możność znieść zupełnie medale. Będzie to z jego strony słusznem, ale cóż w takim razie będą mieli ci, co zostali teraz obdarowani medalami? Jaką one będą miały wartość, jeśli opinja wypowie się przeciwko temu pomysłowi, uznając go za niewłaściwy, niestosowny i zniesie go? Z tego dostatecznie widać, że komitet nie miał kompetencji do wprowadzania zasadniczej reformy, a mianowicie do zainicjowania nowej instytucji medalów, która powinna mieć swój niewzruszalny statut, omówiony nie w ciasnem kółku, ale na jak najszerszej arenie artystycznej i ostatecznie zatwierdzony przez najwyższą władzę Tow. Zachęty, t. j. przez ogólne zebranie członków rzeczywistych.

Mam nadzieję, że większość artystów podzieli moje poglądy zarówno co do istoty rzeczy, jak i co do jej przeprowadzenia i wypowie się w tej sprawie rzeczowo, co tylko może wyjść na dobre Towarzystwu Zachęty S. P., instytucji starej i poważnej, która rozpoczęła już dźwigać na swych barkach drugie półwiecze owocnej pracy dla sztuki polskiej.«

Słuszne te słowa, godne są głębokiej rozwagi.

= Wystawa sztuki węgierskiej. Pod protektoratem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, Ignacego Mościckiego, oraz pod protektoratem J. Em. kardynała Kakowskiego, ministra spraw zagr. Augusta Zaleskiego, ministra oświecenia Gustawa Dobruckiego i węgierskiego ministra oświaty hr. Kuna Klebelsberga, otwartą została w dniu z kwietnia wielka reprezentacyjna wystawa sztuki węgierskiej. Jest to pierwsza po wojnie wystawa malarstwa zagranicznego w Warszawie z szeregu projektowanych przez komitet Zachęty wystaw sztuki innych narodów.

Na czele komitetu wystawy stoi J. E. p. Aleksander Belitska, poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny Węgier, jako prezes, pp. sen. Ignacy Baliński, Stanisław Brzeziński, Zdzisław Dębicki, min. Tadeusz Grabowski, prezydent Władysław Jabłoński, dyr. Jan Skotnicki i woj. Władysław Sołtan, jako wiceprezesi.

Dyrekcję wystawy stanowią: p. Bela, dyrektor Nemzeti Szalon w Budapeszcie, jako prezes, pp. Konstanty Górski i Fryderyk Papée, jako wiceprezesi, oraz członkowie pp.: prof. Adorjan Diveky, Stanisław Grabiański, Zygmunt Otto, Stanisław Radecki-Mikulicz, Konstanty Wróblewski, Michał Wyszyński i Zygmunt Żelisławski.

Do ilustrowanego katalogu tej ciekawej i bogatej wystawy dodano wstęp historyczny w językach polskim i francuskim, napisany przez p. Erwina Ybl, sekretarza Ministerstwa W. R. i O. P. w Budapeszcie. W zakończeniu wstępu autor pisze, co następuje:

»Wystawa reprezentacyjna sztuki węgierskiej w Warszawie... jest od czasu wielkiej wojny XIV-ą wystawą węgierską zagranicą, obejmującą sztuki piękne i przemysł artystyczny... Celem naszej wystawy jest pokazać kulturalnej publiczności polskiej dorobek artystyczny sztuki węgierskiej, a zarazem odwzajemnić się za wystawę sztuki graficznej polskiej, która się odbyła na początku roku zeszłego w naszym Salonie Narodowym i wywołała najwyższe zainteresowanie i najwyższe uznanie wśród publiczności węgierskiej.

»Wreszcie mamy nadzieję, że obecna wystawa sztuki węgierskiej posłuży do zacieśnienia węzłów wzajemnej sympatji, która przez tyle wieków łączyła narody polski i węgierski, i że stolica Węgier będzie mogła w niedalekiej przyszłości powitać w swych murach wystawę całokształtu sztuki polskiej, tej sztuki, która tak zasłużenie zdobyła wielką i światową sławę«.

Niema wątpliwości, że Warszawa z wielkiem zaciekawieniem i sympatją przyjmie pierwszą w Polsce wystawę sztuki węgierskiej, która to wystawa, obejmując kilka okresów malarstwa węgierskiego tudzież liczne pokazy rzeźby, grafiki, sztuki zdobniczej i przemysłu artystycznego — świadczy o wysokim poziomie dorobku artystycznego Węgier i spotkała się z dużem uznaniem naszej krytyki i publiczności. Wystawę naszych (do niedawna) sąsiadów zakarpackich, którym zawdzięczamy jednego z naszych największych królów, Stefana Batorego, witamy jak najserdeczniej. Sztuce węgierskiej poświęcimy jeden z najbliższych numerów »Sztuk pięknych«, obecnie ograniczymy się tylko do zaznaczenia, że wystawa robi bardzo poważne wrażenie, mimo, że nie jest zbyt szczęśliwie dobraną. Węgrzy posiadają sztukę daleko bardziej interesującą, niż to co oglądamy w Zachęcie.

Wartość artystyczna węgierskiej wystawy zyskuje bardzo w porównaniu z t. zw. »Wystawą ogólną«, którą Zachęta urządziła w dużej sali po lewej stronie schodów tudzież w salkach bocznych, jest to skład dobranych bez jakiegokolwiek sensu, więcej lub mniej udałych »obrazków«, kilimków (!!) z wytkanemi na nich po barbarzyńsku kopjami z rysunków St. Noakowskiego. Ta lekkomyślność Zarządu Zachęty, która odważyła się równocześnie z wystawą węgierską, a więc wiedząc o tem, że wystawa będzie zwiedzaną przez wszystkie zagraniczne reprezentacje, w naszej stolicy pokazać tego rodzaju »Sztukę polską«, jak to zrobiła na obecnej »Wystawie ogólnej«, zasługuje na jak najostrzejsze napiętnowanie. Tego nie wolno robić, w ten sposób krzywdzi się polską sztukę.

Również strona graficzna wystawy tej »reprezentacyjnej« jest lichą — jak zawsze w obecnej Zachęcie. Wiadomem jest, że stałą i cenną pamiątką każdej wystawy jest afisz i katalog. Obrazy po zamknięciu wystawy wracają do pracowień artystów czy do swoich właścicieli, afisz i katalog zostają w szafach bibljotecznych i są niezniszczalnym dowodem i obrazem wystawy.

Niestety, Zachęta, która nigdy nie przykłada wagi do tych dwu cennych pamiątek każdej wystawy, zlekceważyła i teraz stronę graficzną. Afisz wystawy węgierskiej nie powinien wisieć na murach Zachęty, nie tylko dlatego, że nie jest rysunkowy. Jego układ drukarski jest tego rodzaju, że gorszy, bardziej niedbały być nie może.

To samo katalog, wydany pozornie starannie, z »ozdobną« okładką, z przedmową w języku polskim i fran-

cuskim i »ozdobiony« ilustracjami. Otóż ta »ozdoba« jest straszną. Okropna okładka, liche klisze i kolor odbitek, rozmieszczenie reprodukcyj, robią bardzo przykre wrażenie, jakoby najprostsze postulaty, o które w drukarstwie dzisiaj już nikt się nie sprzecza, do Polski jeszcze nie dotarły. Podpisy pod reprodukcjami są w języku polskim i francuskim (po co?), ale zato nie jest zaznaczona technika i rok wykonania, dwa szczegóły przy wystawie retrospektywnej obcej, więc szerszemu ogółowi nieznanej sztuki, niezbędne.

Układ katalogu t. j. spis eksponatów, zrobiony jest bez sensu. Poprostu wyliczono artystów według alfabetu, eksponaty ponumerowano od 1 do 513, i dzięki temu mamy pomięszane obrazy olejne, pastele, rzeźby, grafikę: jedynie przemysł artystyczny jest zgrupowany osobno w katalogu.

Nie wiemy, kto układał katalog, ale widzimy, że ułożony jest bardzo źle. A szkoda. Katalog ten będzie oglądany i na Węgrzech i będzie leżał na wielu stołach reprezentantów państw zagranicznych i smutnie będzie świadczył o kulturze naszej stolicy.

WILNO

= *Kurjer Wileński* (Nr. 54) informuje: W doskonale przemyślanym cyklu odczytów, poświęconych historji i kulturze naszego miasta, znalazł się z kolei odczyt o malarstwie wileńskiem historyka sztuki i konserwatora zabytków prof. Jerzego Remera.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

BAZYLEA

= W lokalu państwowego Muzeum »Ateneum« otwarto wystawę nowoczesnego malarstwa francuskiego, zorganizowaną przez *L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques.*

= W dniu 9 kwietnia nastąpi uroczyste otwarcie w lokalu tegoż muzeum, wystawy nowoczesnego malarstwa polskiego, obejmującej 247 eksponatów, utworów malarzy krakowskich, lwowskich, poznańskich, warszawskich i wileńskich.

= Wystawy prac grafików polskich. W styczniu r. b. w Montrealu w salonach Klubu Artystycznego »The Art Club of Montreal« została otwarta wystawa 70 prac polskich artystów-grafików. Wystawa ta wywołała duże zainteresowanie w tamtejszych kołach artystycznych i intelektualnych i była bardzo licznie odwiedzana. Zdaniem prezydjum klubu, pokaz prac grafików polskich był najbardziej interesujący z pośród pokazów, jakie klub dotychczas urządzał.

= Helleu, słynny ongiś w pewnych sferach malarz, rysownik i grafik, zmarł po operacji, w 63 roku życia.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Monografje artystyczne pod redakcją Mieczysława Tretera, nakładem Gebethnera i Wolffa. Warszawa. Tom I—X.

Brak dotąd ujęcia całokształtu sztuki polskiej XIX wieku jest następstwem braku monografji poszczególnych artystów. Z małymi wyjątkami istnienia kilku monografij poruszających przeważnie twórczość danych artystów pod kątem tematyczno-literackim, piszący dziś o sztuce polskiej XIX w. napotyka na braki, którym sam o własnych siłach zupełnie nie podoła i w następstwie tego ujęcia ewolucji naszej sztuki pod kątem zagadnień plastycznych przedewszystkiem, tak jak to uczyniono na zachodzie, dotąd nie mamy. Publikacja, której tytuł w nagłówku podajemy, przychodzi tu więc jak najbardziej na czasie. Pod wytrawną redakcją dra Mieczysława Tretera ukazało się dotąd dziesięć tomów, a cały szereg jest w przygotowaniu. W ten sposób bez pedantyzmu co do kolejności chronologicznej poszczególnych artystów a z doskonałą jednością metody powstaje kollekcja tak bardzo potrzebna. Krótki tekst i kilkadziesiąt reprodukcyj, zestawionych w porządku chronologicznym, pozwalają śledzić rozwój plastyczny danego artysty. Pod reprodukcjami, mimo małego formatu dobremi, podane są daty powstania i właściciel danego dzieła, tę zasadę, nie z winy redakcji, przy niektórych tomikach pominięto ze szkodą, gdyż podnosi ona ogromnie wartość reprodukcji jako dokument. (Małe monografje francuskie *Les peintres Français noveaux* stosują ją mimo miniaturowości zawsze). Rozpoczyna tę serję z erudycją i finezją analizy napisany przez St. Wasylewskiego »Portret kobiecy XVIII wieku«. W »Matejce« daje Stef. Zahorska pierwszą próbę ujęcia J. Matejki jako artysty. Edward Wittig ujęty został zwięźle a trafnie w swej ewolucji artystycznej przez Szczęsnego Rutkowskiego. Wartość tomiku podnosi dodany katalog kompletny rzeźb Wittiga. Również kompletny prawie katalog prac graficznych W. Skoczylasa dołączył do swej wyczerpującej monografji Skoczylasa St. Woźnicki. Pod kątem zagadnień plastycznych napisana monografja Malczewskiego przez T. Szydłowskiego jest bardzo suggestywna, podobnie jak żywo napisana przez M. Tretera sylwetka K. Krzyżanowskiego. Wł. Tatarkiewicz subtelnie analizuje twórczość M. Płońskiego i A. Orłowskiego. Dzieje karykatury w Polsce skreślił w swej monografji Wacław Husarski podając wiele ciekawego materjału. Jan Stanisławski znalazł w M. Szterlingu wrażliwego na swoje wartości plastyczne komentatora. W całości wydawnictwo to bardzo cenne pozwala na poczynienie porównawcze ciekawych spostrzeżeń, dotyczących łączności jak i odrębności rasowej naszej plastyki.

= Jerzy Mycielski i St. Wasylewski: *Portrety polskie Elżbiety Vigée-Lebrun*, 1755—1842, 24 rycin w heljograwjurze na osobnych tablicach 1927. Lwów—Poznań. Nakładem wydawnictwa polskiego.

Dzieła tego odbito 1.100 numerowanych egzemplarzy na papierze ręcznie czerpanym z heljograwjurami, z czego 100 egzemplarzy z heljograwjurami na chińskim papierze i z własnoręcznym podpisem autorów.

Str. XIV + 2 nl + 148 + 15 i 20 plansz.

Papieru ręcznie czerpanego dostarczyło Tow. Akc. Mirkowskiej Fabryki Papieru. Heljograwjury wykonał F. Paulussen & Co. w Wiedniu. Kartę tytułową i okładkę projektował Ernest Czerper. Druk ukończono 22 stycznia 1927 roku w drukarni »Poradnika Gospodarczego« w Poznaniu. — Cena 180 zł.

= Bibljoteka Zabytków Wielkopolskich. Współpracownicy: Kons. państw. dr. N. Pajzderski, prof. ks. dr. Dettloff i Seminarjum historji sztuki U. P.; kierownik: dr. Alfred Brosig, kustosz Muzeum Wielkopolskiego. *Sztuka Gotycka:* I. *Ołtarze gotyckie.* Opracował Alfred Brosig. Poznań, 1927, Fiszer i Majewski, księgarnia Uniwersytecka. Str. VII + 29 + 10 plansz, in 4°.

Autor pierwszego zeszytu Bibljoteki Zabytków Wielkopolskich słusznie zaznacza w przedmowie, że mylne niejednokrotnie wyniki naszych dociekań w dziedzinie historji sztuki są następstwem braku odpowiedniej inwentaryzacji dzieł sztuki i braku naukowej metody. Dzieła o sztuce średniowiecznej w Polsce, roszczące sobie prawo do nazwy »naukowych« a niedostatecznie uwzględniające zabytki sztuki w Wielkopolsce, z natury rzeczy nie mogą dać pełnego obrazu twórczości artystycznej danego okresu w Polsce i, dodajmy, tracą przez to bardzo na wartości.

Dzieło J. Kohtego: *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* (Berlin, 1896—1898. Tom I—IV) jest już dziś pod niejednym względem przestarzałe i niewystarczające. Z tem większą radością należy powitać

myśl wydawnictwa tego rodzaju, które z czasem może się złożyć na polski *Inventaire Générale* zabytków w Wielkopolsce.

Poszczególne opisy jednak, zwłaszcza, gdy chodzi o określenie materjalne (drzewo, ale jakie i w jakim stanie) i techniki »*ordynarne* domalowanie« (str. 26), to nie jest termin naukowy, raczej należałoby podać rodzaj farby) — pozostawiają niejedno do życzenia. W inwentaryzacji nie używa się też zazwyczaj takich ściśle subjektywnych zwrotów, jak np. (str. 27): »wspaniały obraz rozpaczy niewiast... z świetną charakterystyką ich twarzy«. Opis powinien być możliwie dokładny, ścisły, ale zupełnie objektywny. Plansze odbite naogół nader starannie, druk i papier dobry.

= Architektura i Budownictwo. Zeszyt 1 rocznika trzeciego przynosi na wstępie artykuł E. N., obficie ilustrowany, p. t. »Zabudowa Targów Poznańskich«. Szcz. Rutkowski pisze o »Trzecim Rzymie» (La terza Roma), Rzymie nowoczesnym. Edgar Norwerth omawia grafikę architektoniczną na podstawie dwu publikacyj: J. Ponten'a »Architektur die nicht gebaut wurde« i specjalnego zeszytu *Studio* »Rome Past and Present«. W Kronice: Osunięcie się filaru w kościele św. Ignacego w Wilnie (P. Wędziagolski), Regulacja miast i planowanie regjonalne (J. Jankowski), Rozstrzygnięcie konkursu na Plac Saski, etc.

Zeszyt 2-gi zawiera: Konkurs na budowę Centralnej Hali Targowej w Poznaniu, Wyciąg z protokółu Sądu konkursowego dla oceny projektów na M. Centralną Halę Targową, Projekt organizacji państwowych władz budowlanych, artykuł E. Norwertha: Dokoła nowego klasycyzmu, oraz szereg wiadomości bieżących. Reprodukowany na str. 63 projekt konkursowy pomnika Mickiewicza w Wilnie (arch. P. Wędziagolskiego) — zdaniem redakcji — »daje gwarancję poważnego i godnego rozwiązania pomnika Mickiewicza przez artystę«. Jednak, *ut figura docet*, niestety tak nie jest.

= Albin Dziekoński: Bajki, Satyry, Liryka. Okładkę i końcówki rysowała Kazimiera Adamska-Rouba, 6 ilustracyj kolorowych Anny Römerowej. Polska drukarnia nakładowa »Lux«, Wilno. Odbito 550 egz. num., 30 na papierze Vergé, 20 na papierze dokumentowym. Str. 150 i 4 nl., oraz 6 plansz barwnych. (Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym Zaniewskiego w Wilnie).

= *Pologne Littéraire* w Nr. 5 zamieściła dłuższy artykuł St. Kołaczkowskiego p. t.: Stanislas Wyspiański et Richard Wagner, oraz W. Husarskiego o Monografjach artystycznych Gebethnera i Wolffa, wydawanych pod redakcją M. Tretera. Ostatni artykuł obficie ilustrowany.

= M. Wallis poświęcił ostatnim czterem zeszytom *Sztuk Pięknych* dłuższy artykuł w Nr. 37 *Robotnika*.

= *Rzeczy Pięknych* ukazał się nowy numer, jako zeszyt 1 rocznika VI. Krótkie wspomnienie pośmiertne poświęcono na wstępie ś. p. Zofji Kossuth-Lorecowej. Następuje kilka uwag o przemyśle artystycznym, poczem W. K. pisze o oprawach introligatorskich pomysłu Fr. Seiferta, S. Strojek o swojskich cechach w meblarstwie, dr. Jarosław Doliński występuje w obronie barwników sztucznych, a M. Przybylska omawia roboty kobiece. Zeszyt kończy kronika i sprawozdanie M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie za rok ubiegły. Zeszyt liczy str. 16, z ilustracjami.

## NEKROLOGJA

= Ś. p. Zygmunt Bujnowski. W dniu 5-go marca, w Tykocinie, zakończył życie, wskutek ran odniesionych w 1920 r. artysta-malarz ś. p. Zygmunt Bujnowski.

Urodził się w majątku Porysiu, w ziemi łomżyńskiej. Studja malarskie odbywał w akademji Sztuk Pięknych w Piotrogrodzie, gdzie uzyskał stypendjum cesarskie. Dalsze studja w szkole sztuk pięknych w Kijowie, u Konrada Krzyżanowskiego, przerwała wojna.

W listopadzie 1918 r. wstąpił do warszawskiej legji akademickiej. Podczas najazdu czeskiego zgłosił się, jako ochotnik, do oddziału operującego na Śląsku. Tu po raz pierwszy był ciężko ranny. Po kuracji kończy 15-tą klasę szkoły podchorążych, a następnie już w stopniu podporucznika w 3 pułku piechoty leg. odbywa kampanję bolszewicką. Postrzał w głowę, odniesiony nad Berezyną, rujnuje mu ostatecznie zdrowie. Jako 100-procentowy inwalida, osiedlił się w Tykocinie.

Swą działalność artystyczną mógł wznowić dopiero w 1925 r. W Zachęcie, w salonach dorocznych wystawiał 2 razy: w 1918 i 1926 r. Jedną z jego prac p. t. »Pochmurny dzień« zakupiło b. ministerjum sztuki i kultury do zbiorów państwowych. W kwietniu r. z. wystąpił w Białymstoku z wystawą zbiorową swych prac, które wszystkie rozkupiono. Muzeum państwowe w Grodnie nabyło do własnych zbiorów dwa jego szkice pod nazwą: »Obłoczne niebo« i »Bóżnica w Tykocinie«.

Przedwcześnie zmarły artysta, a ofiarny i dzielny żołnierz, pozostawił znaczny dorobek artystyczny. Żona i grono przyjaciół zamierzają urządzić wystawę pośmiertną prac ś. p. Zygmunta Bujnowskiego w Warszawie.

## SPROSTOWANIA

= P. Wacław Husarski nadesłał nam następujące pismo:

»W zeszycie *Sztuk Pięknych* z 15 stycznia 1927 znalazła się wzmianka, dotycząca mojego artykułu w N. 3 *Pologne littéraire* p. t. *Stanislas Wyspiański comme peintre*, w którym opieram się na świetnem wydawnictwie »St. Wyspiański, dzieła malarskie«. We wzmiance tej powiedziane jest m. i.: »...Ponieważ jednak (W. Husarski) — zdaje się — Towarzystwa »Sztuki« nie lubi, zapomina dodać, że dzieło to ukazało się z inicjatywy »Sztuki« i pod redakcją dwóch jej członków, Wł. Jarockiego i J. Pieńkowskiego«.

Pomijając sprawę uczuć moich względem Tow. »Sztuka«, jako nierzeczową, stwierdzam tylko dla ścisłości, że zarówno »Sztuka«, jak i obydwaj jej członkowie, pp. profesorowie Jarocki i Pieńkowski, byli owszem wymienieni przezemnie w omawianym artykule, odnośna notatka została jednak w druku opuszczona, jak się okazało, z powodu braku miejsca. Ja zaś nie mogłem temu przeciwdziałać, ponieważ w tym czasie znajdowałem się w Londynie«.

= W artykule p. R. Ryszarda p. t. »Porcelana używana w Polsce« wkradły się następujące omyłki w druku, które niniejszem prostujemy:

Str. 165 wiersz 5 zamiast fig. 33 ma być fig. 32 i 36.

Str. 167 przy fig. 32 zamiast ok. r. 1750, ma być ok. r. 1800.

Str. 174 przy fig. 42 zamiast ok. r. 1770—1770 ma być 1770 do 1776.

Str. 176 wiersz 10 zamiast w Burstynie ma być w Burtynie.

Str. 176 wiersz 13 zamiast fig. 56, 57, 58 ma być fig. 56, 57.

= W kronice artyst. Nr. 6 *Sztuk Pięknych* w rubryce »Łódź« należy czytać na str. 240, wiersz 19 z dołu i 3-ci z góry »Konrad Mackiewicz«, a nie »Kamil Mackiewicz«.

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

TEODOR AXENTOWICZ STUDJUM PASTELOWE

TEODOR AXENTOWICZ RYSUNEK KREDKOWY NA OKŁADKĘ DO TYGODNIKA „ŻYCIE". (Własność autora)

# TEODOR AXENTOWICZ

W PARYŻU pięćdziesiąt lat temu panował jeszcze wszechwładnie duch minionej epoki Cesarstwa. Prostota i swobodna elegancja była hasłem życia publicznego. Nie znano wtedy jeszcze automobili ani koleji podziemnej, a całe miasto nie miało piętna tej gorączki spekulacyjnej, która dziś trawi i przenika stolicę.

Powiedział ktoś słusznie, że Paryż jest stolicą świata, a stolicą Paryża są bulwary od Wielkiej Opery po teatr Variété. Jednak i one mają swój środek: »Café Anglais«, a w niej punktem centralnym był stolik, przy którym zbierał się kwiat wielkiej literatury francuskiej z końca epoki Cesarstwa. Ale jednego dnia ten historyczny stolik pękł pod uderzeniem szpady Gambetty, gdy rozeszła się smutna wia-

TEODOR AXENTOWICZ BOULEVARD DES CUPUCINES W PARYŻU (rys. tuszem, 1883)
(Własność autora)

domość o rozpoczęciu wojny z Prusami (1870 r.). Od tego czasu bulwar zaczął zmieniać zwolna swą fizjognomję.

Bo fizjognomja bulwaru nie jest wcale powierzchowną lub przypadkową. Jest ona zwierciadłem duchowego życia Paryża. Szerokie chodniki bulwaru i liczne kawiarnie, jego ruch oszałamiający, strojny, barwny i groteskowy, uczą i mówią, nad czem Paryż myśli i pracuje.

Dziś milczące terasy kawiarń bulwaru, zastawione szematycznie maleńkimi stoliczkami, gromadzą prawie przeważnie ludzi świata handlowego, aferzystów i spekulantów. Tak, niestety, spekulacja i gorączkowy pośpiech są hasłem dzisiejszego Paryża.

A dawniej...

Dawniej inaczej bywało. Dawniej bulwar był salonem Paryża, dostępnym dla każdego, nie wyłączając lilij burbońskich i orłów napoleońskich. A terasy kawiarń bulwaru jakże ożywionym gwarem rozbrzmiewały. Zaledwie wszedłeś, zaraz wiedziałeś, czem się Paryż bawi, o czem myśli, nad czem unosi. Treścią zaś wszystkich rozmów, gorączkowych kłótni i zapalonych sporów była często sztuka. Obraz, rzeźba lub poemat stawały się wypadkiem dnia, ściągały uwagę całego miasta. Cechą

zaś najtypowszą ówczesnego Paryża było niezmiernie rozwinięte życie towarzyskie, wykwintne, pełne dowcipu i swobody. Ono wprzęgało wszystkich do swego rydwanu. Urabiało ludzi, formowało zdolności, kształciło talenty.

I stąd cała twórczość francuska tych czasów — umysłowa i artystyczna — ma charakter lekki i błyskotliwy, obok głębi myśli ludzkiej i powagi obserwacji.

❀ ❀ ❀

Do takiego miasta przyjeżdża w roku 1882 młody malarz, Teodor Axentowicz z Monachjum, gdzie świeżo ukończył akademję. Z kolegów spotyka w Paryżu Lentza, Chełmońskiego, Rejchana, nieco później przybywa Stanisławski. Z Lentzem razem wynajmuje pracownię przy Avenue des Villiers, niedaleko parku Monceau,

TEODOR AXENTOWICZ PORTRET P. MARJI EPSTEINOWEJ (ol.)
(Wł. pp. Epsteinów, Kraków)

TEODOR AXENTOWICZ GĘSIARKA (ol., 1880)
(Własność autora)

a obok hotelu wielkiego Meissoniera. Wkrótce ustala się zwykły tryb życia malarza. Dzień schodzi mu na pracy i zwiedzaniu licznych muzeów, a wieczór dzieli zwykle pomiędzy teatr i operę. Za swego nauczyciela czy mentora wybrał wielkiego Carolusa Duran, mistrza portretu francuskiego.

Ale nie trzeba myśleć, że w szkole tego malarza tworzył się kierunek sztuki Axentowicza. Nie. Carolus Duran — wskazówka tylko. Nie w pracowni i w szkole jedynie rósł i dojrzewał talent Axentowicza. Naturalnie, o ile chodzi o niezawodną pewność rysunkową, o sprawność techniczną — to własna pracownia czy też studjum aktu w szkole działały tu decydująco. Ale twórcza myśl malarza, zdolność komponowania obrazu, a zwłaszcza portretu, kształtowały się zwolna na szerokiej fali życia paryskiego.

To życie we wszystkich objawach, razem ze swemi podnietami i zabawami, zaciążyło na twórczości artysty, tembardziej, że Axentowicz nie był tylko jego obojętnym świadkiem, ale przeciwnie gorliwym uczestnikiem. A Paryż, który chętnie przyjmował wszystkich, szukających światła metropolji, okazał się bardzo uprzejmym dla naszego rodaka.

Po dwóch latach pobytu w stolicy zaznajomił się Axentowicz z całą ówczesną cyganerją paryską. Wtedy ukazała się po raz pierwszy głośna i nie schodząca z afisza *Tosca.* Wystawiano ją na deskach teatru »Porte St. Martin«, z Sarą Bernhardt w roli tytułowej. Na premjerze był obecnym także Axentowicz, a por-

wany grą wielkiej artystki, zapragnął malować jej portret w roli Toski. Przez swego przyjaciela, znanego już wówczas pisarza Feydeau, został przedstawiony Sarze Bernhardt, a portret, malowany w pałacu Sary przy Avenue des Villiers, dał mu sposobność zapoznania się z całym intelektualnym światem Paryża.

Przez salon bowiem genjalnej artystki przesunęli się wszyscy znakomici ludzie ówczesnej literatury i sztuki. Codziennym gościem był tam Victor Sardou. Przychodził Piotr Lotti, grywał Massenet i Gounod, często bywał Aleksander Dumas syn, Gervais, późniejszy mąż Sary, malarz Bastien Lepage, Clairin, Manet, i tylu, tylu innych. Sara Bernhardt była wówczas u szczytu sławy, a cały Paryż słuchał z zachwytem gry genjalnej artystki.

Drugim domem, gdzie zbierała się śmietanka intelektualnego Paryża, był pałac państwa Godebskich, położony obok parku Monceau. Godebski był synem emigranta i powstańca, urodzonym w Paryżu, a ożenionym z bardzo posażną panną Natanson. I tu również bywała cała literatura i sztuka Paryża, a dom ten był miejscem zebrań

TEODOR AXENTOWICZ ZIMA WE WSCH. MAŁOPOLSCE (ol., 1902)

szczególnie ulubionem, dla niezwykłych zalet towarzyskich samego gospodarza. Bywali tam znakomity Daudet, malarz Alfred Stevens, Emil Zola, Paweł Bourget i Zichy, późniejszy dyrektor Akademji sztuk pięknych w Petersburgu.

Grywał tam często genjalny muzyk, stary Antoni Rubinstein. Częstym gościem był Carolus Duran, przychodził słynny markiz de Lafayette i wielu innych. Jeden z takich wieczorów miał cechy historycznego dnia. Grał na nim bowiem po raz ostatni w życiu Liszt warjacje Szopena na temat: »Gdybym ja była gwiazdeczką na niebie«. Zebranie to zostało upamiętnione opisem w dziennikach paryskich, a francuska »Illustration« zamieściła artykuł: *La Soirée chez M. Godebski*, dołączając rycinę z portretem zebranych.

W tym czasie było także w Paryżu kilka domów, gdzie zbierała się przeważnie kolonja polska. Do tych należał dom państwa Chełmońskich, przy bulwarze Malesherbes, gdzie zwłaszcza bywała chętnie cała młodzież. Chełmoński był wówczas u szczytu sławy, a świetne jego prace jednały mu poklask i zachwyty całego świata paryskiego. Także w hotelu Lambert zbierała się raz do roku cała kolonja polska na tradycyjne »święcone«, którego to zwyczaju przestrzegał gorliwie ks. Władysław Czartoryski.

Jednak główną oazą polskości był już wtedy gościnny dom państwa Wł. Mickiewiczów, razem ze swemi historycznemi przyjęciami w poniedziałki. Do francuskich domów, w których Axentowicz często bywał, należał dom p. Henryka Fouquier, redaktora *Figara*, osobistości naturalnie bardzo wpływowej i potężnej. Nic też dziwnego, że pewnego dnia oddał Axentowicz panu Fouquier bilet Władysława Mickiewicza, w którym on bardzo gorąco poleca względom wszechmocnej pracy młodego muzyka, jeszcze nieznanego... Paderewskiego.

Rok 1890 był ważnym momentem w życiu Axentowicza. Właśnie wtedy zawiązało się »Société Nationale des Beaux Arts«. Było to stowarzyszenie w rodzaju niemieckich »Secesyj«. Francja bowiem miała jedną ogólną instytucję artystyczną, tzw. »Société des Artistes Français«, urządzającą doroczną wielką Wystawę sztuki czyli »Salon«, otwieraną zawsze na wiosnę każdego roku już od stu siedmdziesięciu przeszło lat. Założone przez wielkiego kardynała Richelieu, mimo wszystkich burz, wojen i przewrotów społecznych, przetrwało do naszych czasów. Instytucja ta miała ścisły regulamin, od czasów założyciela nie wiele zmieniony.

Tymczasem nowe prądy, hasła i kierunki oddawna już nurtowały w sztuce francuskiej. Rzecz prosta, że przyciągały one coraz to nowych zwolenników, którzy wkońcu oderwali się od dawnego Towarzystwa »des Artistes Français« i związali się w nowe, wielkie stowarzyszenie pod nazwą »Société Nationale des Beaux Arts«. Do założycieli tej nowej instytucji należały najznakomitsze nazwiska sztuki francuskiej ostatniej doby, jak Meissonier, Puvis de Chavannes, Carolus Duran, Rodin, Besnard i szereg innych. Była to zatem reakcja przeciw nadmiernej liczbie przeciętnych obrazów ⟨3—4.000⟩, której celem było zebranie tylko najlepszych prac malarstwa, wykwintne urządzenie i racjonalny sposób zawieszenia obrazów. Naturalnie liczba przyjmowanych prac była bardzo ograniczoną, tak że samo przyjęcie ozna-

TEODOR AXENTOWICZ ŁZY (pastel, 1901)

czało już pewien sukces. Zamiast rozdzielania medali, obdarzano poszczególnych wystawców godnością członka Towarzystwa.

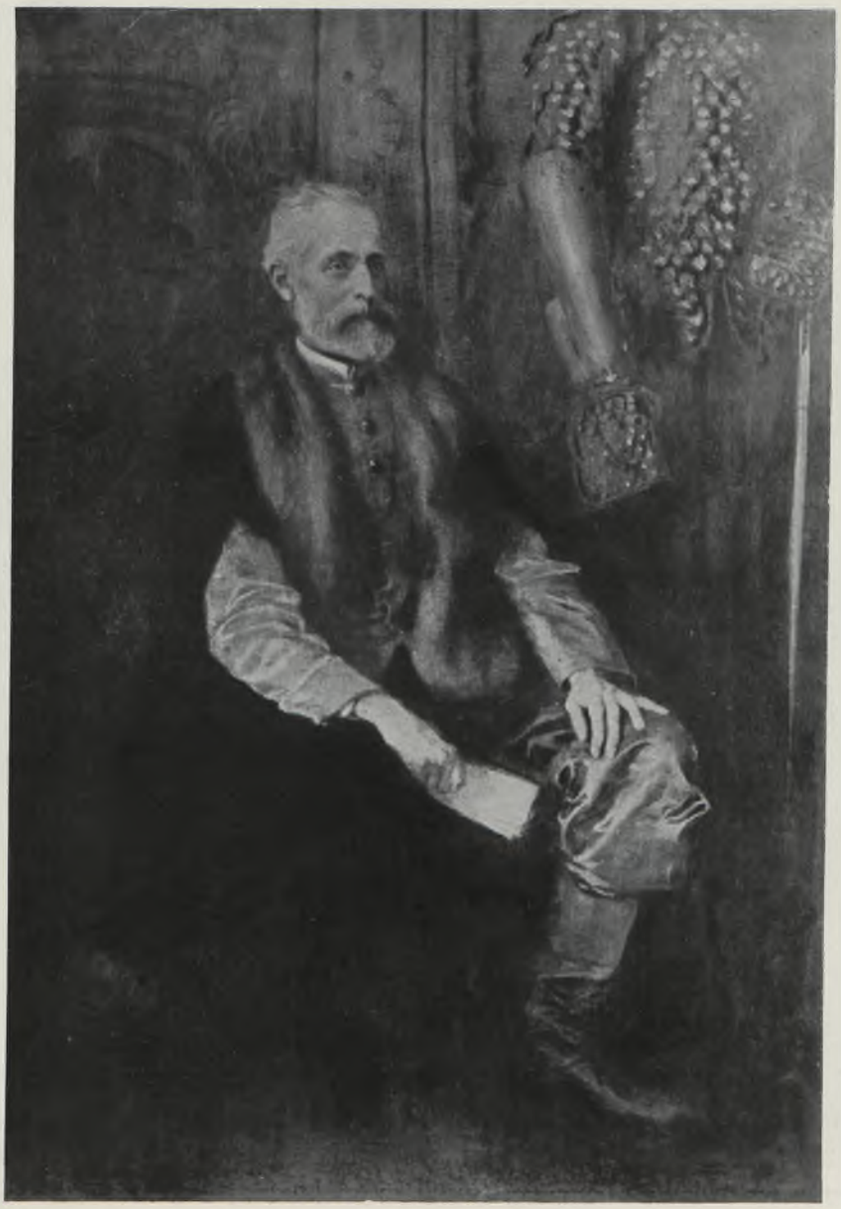
W r. 1890 otwarto poraz pierwszy na wiosnę drugi »Salon« oficjalny, to znaczy subwencjonowany przez państwo. W wystawie tej wziął udział Axentowicz, dając doskonały portret Wiktora Osławskiego (Kraków, Muz. Nar.), za co Komitet wystawy zamianował go członkiem Towarzystwa *(associé)*. Był to zarazem jeden z pierwszych obrazów polskich, jakie się pojawiły w tym »Salonie«.

W ciągu tych kilku lat rósł zwolna szereg poważnych i wybitnych prac Axentowicza. Po zupełnem opanowaniu techniki i wyrobieniu sprawności rysunkowej, zaczął artysta bardziej ustalać swój kąt widzenia czy też sposób komponowania obrazu. Do tych pierwszych prac okresu paryskiego należy portret Sary Bernhardt, ks. Wład. Czartoryskiego, ks. Terki Jabłonowskiej, duży portret p. Czarkowskiej-Golejewskiej, panny Henrietty Fouquier, córki redaktora *Figara* i wiele innych. Ostatni zwłaszcza z wymienionych obrazów wywołał wielkie zainteresowanie ze względu na niezwykle piękny model niewieści, ujęty przez artystę z wielką subtelnością. Ta główka panny Fouquier, którą kilka razy malował, stała się poniekąd symbolem sztuki Axentowicza.

Ale oprócz prac samoistnych, znaczną część czasu artysty pochłaniały kopje arcydzieł dawnego malarstwa. Oto najlepsza szkoła i droga do poznania tajników sztuki dawnych mistrzów. Nie wystarczy rzucić okiem na obraz, zastanowić się nad jego powstaniem i kompozycją, poznać tajniki z jakich się składa. Nie. To dopiero początek albo wstęp do księgi mądrości dawnego malarstwa. Kopjując takie arcydzieło, poznaje dopiero artysta cały proces stopniowego powstawania obrazu. Kopja starego płótna — to trudny eksperyment myślowy, który nie zawsze się udaje. Po wielkich galerjach dziś kopistów długie szeregi. Wśród nich jednak rzadko trafia się malarz, który kopjuje tylko w celu poznania sztuki dawnego mistrza.

Do takich nielicznych właśnie kopistów należał w Paryżu Teodor Axentowicz: Gainsborough, Romney, Tycyan, Velazquez i wreszcie Botticelli — oto ulubieni jego malarze. Dwaj pierwsi z wymienionych, jako Anglicy, byli bardzo licznie reprezentowani w Galerji Narodowej w Londynie. Dlatego też co roku niemal udawał się Axentowicz do stolicy nad Tamizą, by tam z całym zapałem oddawać się przez kilka miesięcy studjowaniu arcydzieł sztuki. Rzecz prosta, że kopje znajdowały szybko chętnych nabywców, a talent Axentowicza prędko zwrócił uwagę rządu tak, że z ministerstwa sztuk pięknych zapytywano go, czyby nie przyjął szeregu zamówień rządu na kopje.

Obok malarstwa sztalugowego, Axentowicz robił wiele ilustracyj do *Monde Illustré*, jak tylu młodych. Z Polaków robił Rejchan, Lenz a nawet Chełmoński. Temu raz się dostało do roboty »Wyjście z Opery«. Któż nie zna tej zajmującej chwili, gdy o północy otwierają się podwoje Wielkiej Opery i tłumy najelegantszego świata paryskiego spieszą do ekwipaży. Chełmońskiego ostatni szyk Paryża wypadł wątpliwie na tej ilustracji, ale za to kirasjer na koniu, trzymający wartę przed Operą, wszystkich zachwycił.



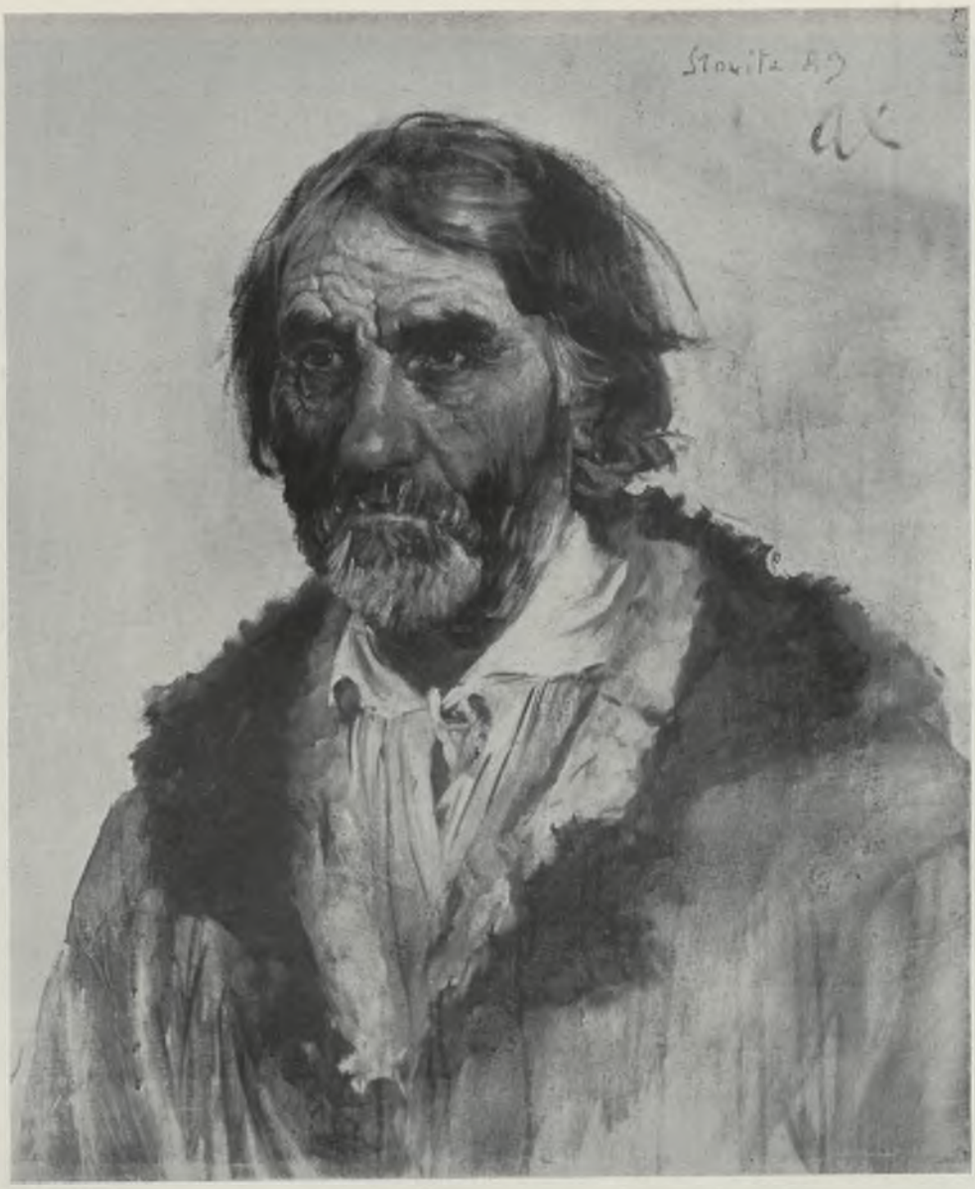
TEODOR AXENTOWICZ PORTRET WŁ. KS. CZARTORYSKIEGO (ol. 1910)
(Wł. Ks. Czartoryskich, Kraków)

W r. 1895 zaczął się nowy okres w życiu Axentowicza. W tym bowiem roku Juljan Fałat, z ramienia dawnego rządu austrjackiego, reorganizował ówczesną Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie i powołał na profesorów Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Axentowicza i i. Wtedy to właśnie przeniósł się nasz artysta wraz z rodziną na stały pobyt do Krakowa i tu już odtąd pozostał, jako profesor malarstwa w dawnej szkole Matejkowskiej, zmienionej tymczasem przez rząd w Akademję Sztuk Pięknych.

TEODOR AXENTOWICZ — UROCZYSTOŚĆ JORDANU NA RUSI (ol., 1920)
(Wł. p. Sonnewenda, Poznań)

Teodor Axentowicz pracuje głównie w dwóch kierunkach: jako malarz portretu, a zwłaszcza portretu kobiecego i jako malarz ludu. Ten drugi kierunek malarstwa może nieraz dziwić i zastanawiać u artysty tak subtelnego, jak on. Po chwili namysłu poznajemy jednak tajemnicę. Światem malarskim Axentowicza jest życie ludu wschodniej Małopolski. Lud ten o odrębnym wyrazistym typie, o szerokiej i jaskrawo-żywiołowej skali kolorystycznej ubiorów chłopskich, odznaczający się uroczystą powagą obrzędów religijnych, zaprawionych surowym obyczajem — pociągał malarza jakimś egzotyzmem. Nęcił go, jako niezwykłe zjawisko kolorystyczne, a zarazem przykuwał realizmem życia, przechodzącym w pewną monumentalność giestu. Ten świat chłopski był tak barwnym, niespodziewanym i odrębnym od życia miejskiego, że równał się w oczach artysty pięknym wizjom fantastycznym.

Podobny objaw można zauważyć u wielu obcych malarzy. Np. Gauguin. Wiadomo, ile zainteresowania w szerokim świecie, a wrzawy i fermentu w sferach artystycznych, wywołały jego studja i obrazy, wykonane w swoim czasie wśród szczepu Tahiti, rasy czarno-żółtej. Pod względem dekoracyjności i rozmaitości mo-



TEODOR AXENTOWICZ STUDJUM GŁOWY RUSINA (ol., 1901)
(Wł. p. Emilji Wielskiej, Warszawa)

tywów, nie mogą się nawet mierzyć z życiem Huculów. Z drugiej strony właśnie realizm i prymitywność form życiowych, jako narodu pierwotnego, a głównie — studjum pleneru, jako nowe wartości w sztuce — zapewniła tym płótnom tak wielki rozgłos. Iluż np. malarzy hiszpańskich opiera swą twórczość artystyczną o życie ludu wiejskiego, że wymienię tylko Zuloagę, Angladę i i.

Dlatego więc obrazy huculskie Axentowicza są zupełnie naturalne. Artysta wybiera do obrazu jakieś chwile osobliwe, godne pendzla przez swą uroczystą powagę. Nie są to wcale momenty życia codziennego, ale przeciwnie. Na płótnach Axen-

TEODOR AXENTOWICZ PORTRET ADAMOWEJ KS. CZARTORYSKIEJ (pastel, 1910)
(Wł. Ks. Czartoryskich, Kraków)

TEODOR AXENTOWICZ PORTRET P. CICHOWICZOWEJ z CÓRKĄ (pastel, 1910)
(Wł. pp. Cichowiczów, Poznań)

TEODOR AXENTOWICZ STUDJUM PASTELOWE

towicza występuje lud w roli odświętnej, pełnej nastroju i skupienia. Więc albo na święto Jordanu schodzi się gromada, albo w procesji ciągnie za Ukrzyżowanym i władyką, albo znowu w smutnym obrzędzie pogrzebu odprowadza zmarłego. Charakterystycznem jest przytem, że Axentowicz jako porę roku wybiera często zimę, jako tło swych obrazów. Zima ze swem białem poszyciem już przez to samo jest dużym zadatkiem kolorystycznym. Na takiem tle lepiej odcinają się bronzowe gunie, żółte kożuchy i czerwone zapaski bab wiejskich. W oddali zaś rysuje się cerkiew wiejska i oryginalnym kształtem swej kopuły przykuwa uwagę. Ten sam rys charakterystyczny możemy zauważyć także u Juljuna Fałata, w którego twórczości również pejzaż zimowy zajmuje uprzywilejowane miejsce ze względów czysto kolorystycznych.

Jednakowoż w tych nastrojowych, uroczystych tematach bynajmniej nie zamyka się twórczość artysty. Także pogodna, wesoła strona życia ludu wiejskiego stała się ulubionym tematem jego kompozycji. Zabawy, zwyczaje i flirty wiejskie znalazły w nim wykwintnego obserwatora. Tu należy wymienić jako jedno z najpiękniejszych

jego dzieł, słynny »Oberek«, tańczony przez parę młodych wieśniaków przed chatą. Ile tam życia, werwy, ruchu, obserwacji, ile znajomości tego ludu wschodniej Małopolski. Ten »Oberek«, którego miarą zachwytu jest szereg replik, pozostanie zawsze jednem z kapitalnych dzieł talentu Axentowicza. Zaznaczyć jeszcze należy, że umiał on doskonale podchwycić typowe, charakterystyczne cechy ludu wiejskiego, przyczem nie musiał się zupełnie uciekać do skrajnego realizmu. Jak zawsze w całej jego twórczości tak i w tych tematach pociągała go piękna, nastrojowa i uroczysta strona życia, którą też w swych dziełach starał się zamknąć w szlachetnych i pociągających formach. Obrazy te obok wartości czysto malarskich, są dowodem dużej umiejętności kompozycyjnej, która jeszcze bardziej zwraca uwagę w portretach Axentowicza.

Portretów tych są długie szeregi. Dlatego mówić o nich można tylko ogólnie. Nie podobna też wydzielić ich kilka z ogólnej sumy. Na wstępie zaznaczyć trzeba, że w twórczości tej przeważa portret kobiecy i że on właśnie jest głównem polem działalności malarskiej Axentowicza. Bystrość obserwacji i zdolność odnajdywania

TEODOR AXENTOWICZ — W OGRODZIE (pastel, 1908)

TEODOR AXENTOWICZ STUDJUM (pastel, 1908)

jakiegoś specyficznego pierwiastka u danego modela, przemawia z każdego płótna. Ta znajomość psychologji kobiecej uderza odrazu u artysty. Dlatego właśnie upo= zowanie modela w jego obrazach jest różne i nie widać tu wcale jakichś z góry przyjętych zasad. Na tem właśnie polega jego kompozycja portretu, że nie szukając pomocy w otoczeniu czy tle, umie on całą uwagę skierować na modela. Przez zrę= czne ustawienie, przez pochylenie postaci, ruchem głowy lub ręki, wyrazem oczu, spojrzeniem lub wręcz uśmiechem, umie zainteresować lub przykuć uwagę. W po= stępowaniu tem widać dużą inteligencję malarską, spokój i rozwagę.

Drugą cechą Axentowicza jest wdzięk czy urok kobiecy, po którym go wszę= dzie poznajemy. Pod tym względem w sztuce polskiej nie ma równych sobie. Czar spojrzenia, powab uśmiechu, tęsknota młodej dziewczyny, naiwność podlotka, to znowu


TEODOR AXENTOWICZ CYGAN (pastel)

elegancja wykwintnej damy, lub poważna dystynkcja matrony — nie znalazły u nas malarza, któryby mógł stanąć obok Axentowicza.

Wreszcie artystę tego odznacza subtelna gama kolorystyczna. Skala barw, jaka występuje na jego płótnach i kartonach, ma rozmaity wyraz. Nie spotkamy tu nigdy barwy zbyt surowej, gwałtownej lub jaskrawej, któraby swą obecnością zagłuszała cały obraz. Przeciwnie, Axentowicz — jak może nikt w tym stopniu — posiada bardzo delikatne poczucie harmonij kolorystycznych. W portretach jego widać zwykle

dążenie do osiągnięcia zespołów barwnych. Często drobnym szczegółem barwnym, zręcznie użytym, umie artysta cały obraz ożywić i podnieść. Ile razy róża, przypięta do sukni lub poręcz fotelu, rama obrazu lub duży wazon, obok ustawiony — ile wnosiły elegancji, atmosfery buduaru, lub jak podnosiły urok i powab obrazu. Po takich zwłaszcza szczegółach czy dodatkach można ocenić wysokość kultury artystycznej Axentowicza. Nigdy bowiem nie zapomina on, co jest istotą portretu, a co tylko dodanym szczegółem dekoracyjnym. Tu właśnie widać wielki takt malarski czy dyskretność, dzięki którym, każdy portret ma swą zachwianą równowagę i harmonję kolorystyczną.

Obok tych wszystkich cech i zalet, Axentowicz jest przedewszystkiem malarzem aktu. W każdym obrazie jego czy w portrecie, czy w studjum aktu, czy w kompozycji figuralnej ten pierwiastek jest jakby *Leitmotivem* twórczości artysty i gra wszędzie rolę decydującą. Jednakowoż nie mniejszą rolę odgrywa tu kultura artystyczna, która reguluje i powściąga zmysłowe fantazje, co sprawia, że nie spotkamy nigdy u Axentowicza pozy lub kompozycji drastycznej, obliczonej na tanie gusta niewybrednej publiczności. Na to Axentowicz jest bowiem zbyt wielkim i wyrafinowanym artystą. Subtelna finezja, przesiąknięta rafinowaną zmysłowością — oto grunt myślowy tego artysty, na którym wyrosła jego twórczość. Stworzył on typ obrazu kobiecego, który pozostanie zawsze świadectwem dużej kultury społeczeństwa polskiego naszej epoki. Tak jak Boucher i Watteau są symbolami epoki rokoka francuskiego, tak również Axentowicz jest wyrazem niezaprzeczonej kultury Krakowa na przełomie dwóch wieków. Naturalnie należy zaznaczyć, że źródło jego sztuki leży we Francji t. j. w Paryżu. Jednak nie trzeba sądzić, że bez Paryża nie byłoby Axentowicza. Wcale nie. Paryż był tylko dla naszego artysty szkołą. Był przytem jedynem — zdaje się — w Europie miejscem, gdzie czar, wdzięk i powab postaci kobiecej znalazł słuszne, trafne, a nawet entuzjastyczne uznanie.

Pod względem techniki posługiwał się artysta zwykle malarstwem olejnem i pastelem. Zwłaszcza w pierwszej technice stworzył on szereg kapitalnych płócien, głównie portretowych, które pod względem rysunku, modelacji ciała, kolorytu i wyrazu psychicznego modela pozostaną zawsze w historji malarstwa w Polsce.

W obecnej dobie burzliwych i krańcowych haseł w sztuce, Axentowicz przedstawia doskonały typ malarza, który opiera się swą wysoką kulturą o mistrzów dawnego malarstwa, co jednak nie przeszkadza mu być nawskróś nowoczesnym. Zgłębiwszy tajniki wiedzy malarskiej Velazqueza, Gainsborougha, Romneya, umiał zawsze połączyć godność giestu z czarownym powabem spojrzenia czy uśmiechu. Lekkość czy wykwintna swoboda kompozycji, nabyta w świecie francuskim w ciągu długiego tam pobytu, zapewniła mu dominujące stanowiska w pomatejkowskiej dobie polskiej sztuki.

FRANCISZEK KLEIN

TEODOR AXENTOWICZ CYGANKI (pastel, 1904)

TEODOR AXENTOWICZ ANIOŁ (studjum do dekoracji, pastel, 1912)
(Własność autora)

# STANISŁAW WITKIEWICZ I JEGO ARTYSTYCZNA DZIAŁALNOŚĆ

(1851—1915)

(Z POWODU WYSTAWY RETROSPEKTYWNEJ W ZACHĘCIE WARSZAWSKIEJ, LUTY 1927)

NALEŻAŁ się już od dawna Stanisławowi Witkiewiczowi w wolnej i zjednoczonej Polsce hołd szczery i głęboki, bodaj w formie starannie zorganizowanej wystawy retrospektywnej jego dzieł, wystawy, któraby uprzytomniła powojennemu pokoleniu cały artystyczny na polu plastyki dorobek autora niezapomnianej »Sztuki i krytyki u nas«.

I rzeczywiście widzimy na wystawie w Zachęcie kilkadziesiąt obrazów olejnych, z górą setkę rysunków oryginalnych i drzeworytów, podług nich wykonanych przez doskonałych grafików z przed lat prawie pięćdziesięciu, oto plon rzeczywiście nader obfity, wielostronny artystycznej działalności Stanisława Witkiewicza jako malarza.

A jednak, kto nie oglądał nigdy innych jeszcze, obecnie w Zachęcie nie wystawionych jego obrazów, kto niema dość wyrobionego oka, ażeby zorjentować się należycie w chaotycznie rozwieszonych rysunkach, ten mógłby fałszywego nabrać mniemania o specyficznym charakterze malarstwa Witkiewicza, o jego zasługach w tej dziedzinie.

Trzeba zarazem zdobyć się na umiejętność patrzenia w historycznej perspektywie, trzeba umieć sobie uświadomić, jak wyglądało malarstwo polskie w latach 1870—1880, a dopiero potem przyjrzeć się dokładnie obrazom St. Witkiewicza dla odpowiedniej ich oceny. Nie wszystkim pracom Witkiewicza w Zachęcie wystawionym, gdyż z pietyzmem niewątpliwym ale i z małem dość zrozumieniem rzeczy wystawiono również takie jego utwory, które posiadają dziś jedynie charakter i wartość osobistej pamiątki po znakomitej jednostce, dobrze zapisanej w dziejach naszej artystycznej kultury.

Doskonała i dziś jeszcze *Pastuszka owiec* (z 1875 roku), charakterystycznie ujęte *Polowanie z chartami* (także z tego roku), dalej: *Za ciasne wrota* (z r. 1877), *Trójka syberyjska* (z r. 1876), wreszcie *Powstaniec raniony* (z r. 1881), oto pierwszy okres malarstwa St. Witkiewicza, jeszcze trochę romantyka, trochę monachijczyka, młodego artysty, który uciekł z ces. Akademji w Petersburgu, gdyż kazano mu tam rysować martwe, z gipsowych odlewów antyki. Wszystko to niemal tonie jeszcze w przysłowiowym monachijskim sosie; *Genre-Malerei* w pełnym tego słowa znaczeniu, malarstwo poprawne, rozważne, sumienne, oparte na szeregu uprzednich studjów i obserwacyj, zaczerpniętych z natury. *Powstaniec raniony* bliski jest jeszcze kartonom Grottgera; przypomina żywo ujęciem tematu i tonem uczuciowego wyrazu *Schronisko*, czwarty karton Polonji. Również *Wspomnienie z r. 1863* (zwane też *Pikietą*) podobne jest do Grottgerowskiego *Pojednania* (karton rysowany w Paryżu 1867 r.), a zwłaszcza do *Nokturnu*, rysowanego w Wiedniu 1864 r.

*Pastuszka owiec*, o wyrazistej linji konturu, nie odbiega zbytnio od pewnych kanonów akademickiego klasycyzmu, tego samego, który zwalczać miał potem Witkiewicz tak nieubłaganie w licznych swych pismach.

Nietrudno też byłoby wykazać artystyczne filjacje, zachodzące między temi i innemi (w Zachęcie niewystawionemi) pracami St. Witkiewicza, a wczesnemi dziełami Gierymskich, Brandta, Chełmońskiego. Słynna ongiś: *Szarża ułanów* z trębaczem na pierwszym planie, zarówno jak *Szlichtada Góralska*, uległy dawno zniszczeniu wskutek pożaru. Przejawił się w nich St. Witkiewicz jako doskonały malarz koni, nie ustępując miejsca J. Kossakowi, Brandtowi, nawet Chełmońskiemu.

Drugą fazę rozwoju jego malarstwa, powiedzmy: pejzażową, charakteryzują odmienne już płótna: *Widok Bałtyku pod Połągą* (z roku 1885), to jakgdyby słaba dopiero zapowiedź odmiennego stylu: *Mgła wiosenna* (r. 1893), *Wiatr halny* (r. 1895), wreszcie: *Obłok* (r. 1899), te widoki tatrzańskie pełne bardziej indywidualnego już wyrazu, naogół bez porównania silniej rozświetlone w kolorze, są bardzo cennymi i znamiennymi okazami wczesnego naszego

*plein'air'*u, w których istotne cechy malarskiej fizjonomji St. Witkiewicza wyraziście występują na jaw.

W pejzażach tatrzańskich stał się Witkiewicz szlachetnym kontynuatorem idei artystycznych swych nielicznych poprzedników i malarzy sobie współczesnych, jak: Jan Nepomucen Głowacki (1802—1847), Alfred Schouppé (1812—1899), Aleksander Płonczyski (1822—1857), Wojciech Gerson (1831—1901) i znakomity, wciąż jeszcze u nas nie dość doceniony Aleksander Kotsis (1836—1877).

Dowodząc po wielekroć w swych pismach i artykułach krytycznych, że temat, treść obrazu jest właściwie niczem, a forma jego t. zn. malarska robota wszystkiem, gdyż ona tylko decyduje o artystycznej wartości malowidła — Witkiewicz, sam »romantyk trochę i poeta«, nie odnosił się do treści swych obrazów bynajmniej obojętnie. Cechował go nadzwyczajny dar spostrzegawczy, dar obserwacji, typowy dla wszystkich wybitniejszych przedstawicieli realistycznego w sztuce kierunku. Hołdując jednak naturalizmowi, sławiąc nawet wartość i ścisłość prawdy fotograficznego objektywu — jako malarz, w praktyce nie wyzbywał się nigdy iście romantycznego sentymentu, z jakim przystępował do malowania pejzaży, zwykłych codziennych scen rodzajowych i t. d. Był przytem malarzem ściśle przedmiotowym: poezja tkwiła jego zdaniem w samym objekcie, nie zaś w sposobie i w charakterze transpozycji danego motywu na subjektywny język kształtów i barw. Jakkolwiek zaś w pismach swoich wyraźnie podkreślał wartość »plam barwnych«, to jednak w obrazach stosował przedewszystkiem wyrazisty rysunek i podporządkowywał się całkowicie »loice światłocienia«; światłocień też większą bez porównania odgrywał rolę w jego malarstwie, aniżeli barwa.

W rozlicznych swych rysunkach starał się być sumiennym, ścisłym obserwatorem, zwracał uwagę na grę światłocienia, umiał nieraz zdobywać się na wysoką skalę wyrazu (np. w swych wizerunkach królów polskich).

Witkiewicz był św. Janem Chrzcicielem polskiego impresjonizmu, torował mu drogę, był jego rzecznikiem, ale tylko w swych pismach, w swych teorjach, nie zaś w malowidłach. Imponowały mu naukowe, ściśle optyczne zasady nowego kierunku, sama scientyficzność impresjonizmu, którego przedstawiciele powoływali się na argumenty, czerpane z dzieł uczonych fizyków.

Ówczesny stan naszej kultury estetycznej, w pełnem tego słowa rozumieniu, był ogromnie niski. Zainteresowanie się sztukami plastycznemi, tem, co stanowi ich treść głębszą i istotną, było minimalne; znawstwo i rozumienie sztuki szło oczywiście z tem małem zainteresowaniem w parze. Autonomja sztuki, jej zasad, wydedukowanych z istoty zagadnień plastycznych, z formalnych czysto właściwości malarstwa czy rzeźby, zdawała się jeszcze wogóle nie istnieć [1].

Witkiewicz był to artysta szczery i odważny, nie znał w sztuce kompromisów, nie uznawał artystycznych powag ni autorytetów, rozmiłowany w niczem niekrępowanej swobodzie, gardził zimnym i sztywnym akademizmem, a dla artysty-plastyka nie widział żadnych wzorów ni tematów poza zjawiskami natury, którą ponad wszystko uwielbiał.

Jako malarz, nie poddawał się modnym w sztuce kierunkom, nie pochlebiał wcale zepsu-

[1] Oto n. p., co pisał nawet o wiele później, bo w r. 1902, Ludomir Benedyktowicz w broszurze p. t.: »St. Witkiewicz jako krytyk, jego pojęcia, zasady i teorje w malarstwie« (str. 10):

»Tak jest, doszliśmy do tego, że malarstwo nasze uprawia w rysunku karykatury, w treści jakieś chorobliwe majaczenia, w kolorycie bezmyślną pstrociznę, a w miejsce klasycznej harmonji form, tak dokumentnie wyświecanej przez p. Witkiewicza ze szkół i akademji, bezduszne naśladowanie naiwnej, dziwacznej lub potwornej japońszczyzny, wykazujące zupełnie bankructwo estetyczne aryjskiej rasy w Europie.

Ze wzrastającą bezmyślnością w wyborze przedmiotu przyszło i zaniedbanie form, wykoszlawiające doszczętnie ową prawdę, którą p. Witkiewicz uważa za jedyne kryterjum przy ocenianiu dzieł sztuki, a wykoszlawiające do tego stopnia, że nie poważyłbym się nawet przypisać wpływom autora »Sztuki i krytyki« ostatnich wyników naszego malarstwa, gdyby on sam w artykule zatytułowanym »Impresjonizm« nie adoptował tych dziwolągów, jako płodów zgodnych z duchem jego pojęć o sztuce«.

temu, zupełnie jeszcze niewyrobionemu smakowi szerszej publiczności, o rozgłos i wziętość nie starał się nigdy, a do dziennikarskiej reklamy odnosił się stale z żywą pogardą.

Część jego malarskiej spuścizny stała się pastwą płomieni w czasie pożaru, któremu swojego czasu uległa cała jego zakopiańska pracownia.

* * *

Zbiorowa dusza polska w dziwnym zaiste żyła nastroju lat temu czterdzieści, kiedy Witkiewicz wraz z Antonim Sygietyńskim i Adolfem Dygasińskim obejmował kierownictwo warszawskiego *Wędrowca*. Była to epoka największego rozkwitu pozytywizmu, najsilniejszej reakcji przeciw romantyzmowi w życiu i poezji.

STANISŁAW WITKIEWICZ PASTUSZKA OWIEC (ol., 1875)
(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Naród, po niedawnej klęsce, zaczął się dźwigać powoli, naprawiał szkody ekonomiczne, zajęty był »pracą realną«, wyzbywał się wszelkich nieledwie marzeń i pragnień, któremi żyło pokolenie poprzednie. W wyczerpanym przez silny upust krwi organizmie narodowym duch upadł, wiara, zda się wygasła, a resztki narodowej i społecznej energii zwrócono ku »pracy u podstaw«. Równocześnie historycy i publicyści rzucili się do trzeźwych badań i roztrząsań dziejowej ojczystej przeszłości, poddawali ją ścisłej analizie chłodnego rozsądku, wykazywali liczne ojców swych i dziadów błędy i przewinienia.

W takim układzie stosunków społecznych i prądów umysłowych dla sztuki miejsca nie było. A jednak sztuka polska kwitła i wzrastała, choć nie dzięki społeczeństwu, ale wyraźnie wbrew niemu!

»Była to chwila — mówi Witkiewicz — kiedy świadomość narodowa jakby znikła ze znacznego obszaru społecznego życia i przejawiała się tylko w sztuce, jak przedtem w poezji. Energja życia skierowała się do ogólno-ludzkich zagadnień bytu, a ogłuszone klęskami pokolenia szły,

bojąc się same własnej istoty, własnego imienia... Zdawało się już, że sprawy polskiej niema, są tylko miejscowe, administracyjne sprawy każdego z poszczególnych rządów na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. I w tej nocy polskość przejawiła się tylko w sztuce«.

Polska, poniżona, piętą wrażą zdeptana, na trzy kawały rozdarta, przemawiała jednak głosem potężnym, językiem ludom całego świata dostępnym, językiem barw, konturu i światłocienia, językiem sztuk plastycznych i budziła uśpione sumienie Europy ciągłem przypominaniem: Oto istnieję, jedna i niepodzielna, choć wykreślona z karty żywych narodów, oto trwam i tworzę, kulturę wszechludzką wzbogacam, choć bowiem przemoc kajdanami skuła me ciało, duch mój wolny, twórczy, nieugięty!

Wiedział o tem Witkiewicz, jasno i trzeźwo patrzący na wszelkie życia zjawiska. Wiedział, że dla narodu pozbawionego bytu politycznego i własnych granic państwowych, sztuka jest najsilniejszym ogniwem, najbardziej wyrazistym i najdoskonalszym przejawem tego rozwoju i dowodem jego istnienia. To też życie swe całe i wszystkie siły poświęcił krzewieniu w Polsce artystycznej kultury, którą chciał narodowo wyodrębnić, a co do wartości i poziomu zrównać z kulturą krajów zachodnich.

W społeczeństwie, które do sztuki odnosiło się naogół niechętnie i nie miało najmniejszego dla spraw artystycznej kultury zrozumienia (jeśli ceniło takiego np. Matejkę, to rzeczywiście tylko i wyłącznie za jego historyczne tematy, za ideową stronę jego pomysłów, nie zaś za genjalny jego artyzm malarski, z jakim umiał trwałe i niezapomniane nadać kształty odczutej przez siebie i oczami ducha widzianej ojczystej przeszłości), w takiem społeczeństwie trzeba było dopiero obudzić zainteresowanie dla sztuk plastycznych, nauczyć patrzeć, zmusić do refleksji, słowem rozpocząć pracę od podstaw najbardziej elementarnych.

Nie uląkł się tego ogromu zadania Witkiewicz i wziął się energicznie do dzieła. Rozpoczął od walki z zacofaniem ludzi, którzy już z racji swego zawodu powinni byli torować w społeczeństwie drogę postępowi sztuki i kultury, rozjaśniać zawiłe problemy artystyczne, a nie czczą swoją bezrozumną paplaniną jeszcze bardziej je gmatwać i plątać. Wypowiedział tedy walkę ówczesnym krytykom artystycznym, a w walce tej był wprost nieprzejednany.

»Głęboka pozornie uczoność, oparta na skłonności do tworzenia pojęć ogólnych i pozbawiona zupełnie zdolności spostrzegawczej czyli typowa postać umysłu niemieckiego, nadzwyczajna wrażliwość na anegdotyczną stronę obrazu, niepohamowany subjektywizm i unoszenie się zwrotami własnego stylu, dobroduszne gawędziarstwo, pozbawione śladu znajomości najelementarniejszych pojęć o sztuce, albo lekkomyślne, graniczące z bezczelnością nadużywanie cudzoziemskich a modnych wyrazów«, oto kilka tych typów krytyki, które postanowił zwalczyć i unicestwić.

Jak dziś często, tak wówczas niemal powszechnie, każdy czuł się w prawie do zabierania głosu i decydowania o rzeczach sztuki. Brak znajomości gruntownej dziejowego rozwoju szczególnych gałęzi sztuk pięknych, ich techniki i specyficznych środków artystycznych, brak znajomości psychologicznych zagadnień, związanych z procesem twórczości, nie stanowił dla nikogo przeszkody w ocenianiu dzieł sztuki. Ostatnią i najważniejszą instancją bywał mniej lub więcej niewyrobiony smak, czysto subjektywne upodobanie.

W takich warunkach, gdzie wszystko sprowadza się do kwestji: »Lubię — nie lubię«, bez jakiegokolwiek umotywowania jasno sformułowanych sądów, istotnie *de gustibus non est disputandum!*

Dlatego Witkiewicz zwalczał na każdym kroku rozpanoszony nadmiernie w ówczesnej krytyce subjektywizm, a dążył do oparcia krytyki artystycznej na pewnych objektywnych, bezwzględnych, niewzruszonych zasadach.

»Ta subjektywna krytyka — tłumaczył — zakreśla sztuce ciasne granice, w których się sama obraca i nie daje jej rozwijać się szerzej i dalej. Przyjmuje ona niechętnie wszystko, co mogą przynieść nowi ludzie, a opanowawszy umysły tłumu, wywołuje potworne nieporozumienie

między nim a nowymi talentami. Jej to zawdzięczamy istnienie dramatu zapoznanych genjuszów. Ona stawia na znanych jej granicach sztuki rogatki smaku, rewiduje, przetrząsa i konfiskuje z zaciekłością celników każdą myśl świeżą, każdą formę nową, każdy talent odstający od jej szablonu, usiłując zabić wszystko, co nie odpowiada jej ciasnym przepisom«.

Broniąc usilnie autonomji sztuki, Witkiewicz obalał równocześnie wszelkie sztuczne konstrukcje myślowe swych przeciwników, wszelkie z góry powzięte formuły i zasady, określające zarówno fałszywie tak istotę jak i zadania i cele sztuk pięknych. Obalał zwłaszcza zawzięcie teoryjki niemieckich idealistycznych estetyków, którzy operowali najogólniejszemi jeno pojęciami, w zupełnem oderwaniu od faktów życia estetycznego i rozwoju samej sztuki, bo to wszystko było im obce i nieznane. A ta dawna, pusta i pozbawiona dla sztuki i krytyki ar=

STANISŁAW WITKIEWICZ PRZED KARCZMĄ (ol., 1878)
(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

tystycznej głębszego znaczenia estetyka niemiecka, której zresztą w samych Niemczech zadało cios stanowczy epokowe dzieło G. Th. Fechnera, pokutowała u nas pod etykietą filozoficznego idealizmu nader długo.

»Krytyka sztuki — wykazywał Witkiewicz — nie może być ani idealistyczna, ani realistyczna, ani też występować pod jakiemkolwiek innem mianem, jakie przybierają panujące chwilowo w sztuce prądy. Krytyka musi być taką, żeby jej teorje mogły tłumaczyć sztukę od najdawniejszych, najpierwotniejszych, najprostszych przejawów do najbardziej rozwiniętych, złożonych, najdoskonalszych, jakie dziś mamy, i ażeby dalszy rozwój sztuki mógł być tak samo nią objęty. Krytyka ta w stosunku do sztuki, do jej twórców, musi uznać jako zasadniczą, nienaruszalną zasadę indywidualizm, którego granicami są tylko środki tej sztuki, w której dany talent tworzy«.

Wobec uprawnienia jednak w sztuce każdej twórczej indywidualności, pozostawienia jej wszelkiej swobody w opracowaniu tematów i wyborze artystycznych środków — czemże »mierzyć« wartość dzieł sztuki?

Cała estetyka idealistyczna miała charakter wybitnie normatywny. Już drogą samej abstrakcyjnej dedukcji z takich pojęć ogólnych, jak: Piękno, Dobro i Prawda, uzyskiwano szereg wskazań i norm, których jakoby powinni byli trzymać się artyści w celu stworzenia doskona=

łego dzieła. Inni szli jeszcze dalej i na podstawie arcydzieł sztuki klasycznej i późniejszej ustanawiali szereg zasad i ścisłych przepisów, których przestrzegać należało. Takich surowych prawodawców miała sztuka każdego okresu — cóż, kiedy posłuszne im były mierne jedynie talenty, genjusze tworzyły na własną swoją modłę, wbrew wszelkim dotychczasowym martwym i ciasnym prawidłom. Każde tedy pojawienie się nowego genjusza obalało za jednym razem całą żmudnie opracowaną myślową konstrukcję, wskutek czego dawne pewniki musiały ustępować nowym, albo też musiały ulegać niemałym zmianom i modyfikacjom. Normy i prawidła rozszerzano tedy tak, aby zakres ich mógł wygodnie objąć także i nowe arcydzieła.

Była to praca syzyfowa, a miała przytem wszelkie cechy kręcenia się w kółko.

Za przykładem innych kręciła się też w kółko i ówczesna polska krytyka artystyczna, a czyniła to z tem większą jeszcze beztroską, że brak jej było nie tylko gruntownej wiedzy o sztuce, ale przeważnie nawet poważniejszej znajomości podstaw filozoficznych, na których owe mgliste teoryjki wyrosły. Pozatem włączono do estetyki cały chaos zagadnień allogenetycznych, niepozostających z istotą sztuki w żadnym związku, tak, że o wartości dzieła sztuki decydować miał już nietylko temat, idea utworu i mniej lub więcej szlachetna i zdrowa tendencja, ale nawet względy społeczne, ekonomiczne, moralne i religijne, zagadnienia historjozoficzne i wszelkie inne.

Usiłując oprzeć krytykę na podstawach naukowych, Witkiewicz zerwał z programowym subjektywizmem, zerwał ze wszystkiem, co nie stanowi koniecznego i istotnego pierwiastka każdego dzieła sztuki, odrzucił wszelkie *a priori* stawiane formuły i postulaty, a ograniczył się do faktów konkretnych z dziedziny techniki i historji sztuki. Ponadto zaś uważał, że: »ponieważ sztuka istnieje przez ludzi i dla ludzi, dla poznania więc jej i zrozumienia konieczną jest znajomość ludzkiej duszy w pojęciu takiem, jakie jej nadaje dzisiejsza psychologja«.

Ta chęć oparcia nawet krytyki artystycznej na ścisłych podstawach naukowych, zwłaszcza na faktach z dziedziny sztuki, a ponadto na wynikach współczesnej psychologji, fizyki i fizjologji, znamienna jest wielce dla pozytywnego ducha owej epoki, pod którego wpływem Witkiewicz urabiał swe poglądy. Usiłował on też krytyce nadać cechy podobnej ścisłości, jaką posiadają nauki przyrodnicze, nie wahał się nawet zestawiać estetyki i krytyki z fizyką. Zwalczając subjektywizm, pisał: »Krytyka z zasady subjektywna jest takim samym nonsensem, jakimby była subjektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć!«

Na tej drodze doszedł Witkiewicz do sformułowania objektywnych, koniecznych i istotnych czynników różnych gałęzi sztuk pięknych:

»Jeżeli chodzi o malarstwo, to harmonja barw i logika światłocienia, która ogarnia całą prawie sprawę doskonałości kształtu; jeżeli o rzeźbę, to tylko doskonałość kształtu; jeżeli o literaturę, to logika myślenia i doskonałość mowy, a we wszystkich tych trzech odłamach sztuki, o ile one wyrażają rzeczywistego człowieka i świat rzeczywisty — ścisła prawda w ich przedstawieniu. Jeżeli idzie o muzykę, to harmonja oparta na prawach fizyki i fizjologji; jeżeli o architekturę, to tylko kwestja utrzymania w stałej równowadze pewnych brył, składających się na pewną całość kształtu. Z jednej strony te niezmienne, konieczne pierwiastki każdego odłamu sztuki, będące tak dobrze artystycznym, jak materjalnym warunkiem ich istnienia, z drugiej indywidualność artysty — dusza ludzka — ze wszystkiemi najrozmaitszemi swemi przejawami — oto, co powinna znać i tłumaczyć krytyka...«

Witkiewicz wierzył niezachwianie, że tylko taka krytyka potrafi iść naprzód z rozwojem sztuki, rozjaśniać tajemne jej problemy, tłumaczyć zagadkowe jej zjawiska, objąć wszystkie style i epoki.

Zasad tych trzymał się uparcie we wszystkich swych pismach, w feljetonach krytycznych i polemicznych, w większych monografjach i w drobnych artykułach.

I na tem właśnie polegała zniewalająca jego siła, z jaką druzgotał swych przeciwników.

Pisma swe krytyczno-polemiczne zebrał Witkiewicz w książce p. t. *Sztuka i krytyka*

*u nas*[1]. Jest ona istotnie »historją walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce. Jest ona nietylko »historją, ona sama jest jedną wielką bitwą. Każdy jej wiersz, każda stronica, są napaścią lub odbiciem ataku przeciwnika, to jest pewnej estetycznej doktryny, która panowała w polskiej krytyce sztuki, w polskiej estetyce...«

Tę polską estetykę wzbogacił ponadto Witkiewicz szeregiem głęboko ujętych monografij artystycznych[2], a mianowicie dziełami, poświęconemi twórczości Juljusza Kossaka, Al. Gierymskiego, Jana Matejki, gdzie na podstawie skrupulatnej analizy ich psychiki, talentu i środków artystycznych, jakiemi się posługiwali, stworzył syntetyczne ich wizerunki, pełne plastyki i wyrazu. Świetne te charakterystyki trzech z najwybitniejszych naszych malarzy stanowią dla historji polskiej sztuki istotnie cenny i trwały nabytek.

STANISŁAW WITKIEWICZ POGRZEB ZESŁAŃCA NA SYBIR (ol.)
(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Inne, niezwykle rozległe pole dla pracy nad swojską kulturą artystyczną znalazł sobie Witkiewicz na Podhalu, dokąd pierwszy raz przybył już w r. 1886.

Widok groźnych i potężnych turni tatrzańskich oczarował go całkowicie, zbudził drzemiącą na dnie duszy twórczą tęsknotę, wpłynął przemożnie na całą jego psychikę. Owocem tego oczarowania była książka p. t. »Na przełęczy«.

Witkiewicz, dusza artystyczna, umysł wrażliwy, obserwator baczny i umiejętny, nie mógł nie zauważyć równocześnie odrębności form, jaka się przejawiała w budownictwie drzewnem ludu podhalańskiego, w jego sprzętach, odzieży i wszystkich przedmiotach codziennego użytku. Zdał sobie odrazu sprawę z doniosłości, jaką może mieć głębsze wniknięcie w surową i ory=

[1] *Sztuka i krytyka u nas* (1884—1898), wydanie trzecie, powiększone. Lwów 1899, str. XXXI i 710.

[2] *Juljusz Kossak*, wydanie drugie, powiększone, bez ilustracji (Lwów 1906); toż, wydanie drugie, rozszerzone (Warszawa 1912, Gebethner i Wolff): 260 rysunków w tekście, 8 intagliodruków, 6 faksimili kolorowych z akwarel, portrety podług L. Wyczółkowskiego i St. Witkiewicza, str. 212 in 4°. — *Al. Gierymski* (Lwów 1903), str. 191. — *Matejko*, wydanie drugie, powiększone, z 300 ilustracjami (Lwów, Nauka i Sztuka), str. 301. — Nadto: *Dziwny człowiek* (J. Siedlecki), Lwów 1903, str. 114.

ginalną sztukę ludową dla całej polskiej artystycznej kultury, dla polskiego artystycznego przemysłu, dotąd należycie jeszcze nierozwiniętego, gdyż brak w nim było form własnych, własnych elementów zdobniczych, na których mógłby się oprzeć i wzrastać.

To też z energją i zapałem, które towarzyszyć zwykły każdej jego pracy, zabrał się Witkiewicz do badania sztuki podhalańskiej, wyszukiwał ciekawsze a rzadsze okazy, gromadził szkice i rysunki, wczuwał się w ducha ludowej ornamentyki i konstrukcji. Należał do pierwszych, najgorliwszych zwolenników tej sztuki, do tych pośrednich niejako twórców — odrodzicieli polskiej sztuki stosowanej, w których liczbie byli pp. Dembowscy, hr. Raczyńska, hr. Krasiński, Z. Gnatowski z Ukrainy, a nadewszystko niezapomniany autor książki o »Hamlecie« i dwuch fundamentalnych dzieł o sztuce podhalańskiej, Władysław Matlakowski.

Matlakowski zarazem pierwszy uznał w tej dziedzinie zasługi Witkiewicza, który jako

STANISŁAW WITKIEWICZ — W.ATR HALNY W TATRACH (ol., 1895)
(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

wpływowy pisarz i artysta, przez swoje stosunki z inteligentną publicznością, potrafił wlać w wielu wiarę, ufność, że ta »sztuka chłopska« to nie żart, nie krotochwila dobrego lub dziwacznego humoru, lecz rzecz poważna, mogąca w zupełności i z zadowoleniem wymogów piękna, zadosyć uczynić pewnym zapotrzebowaniom, a szafując hojnie i ofiarnie rysunkami, planami, radami, ułatwiał i szczepił dziwną nowość »chłopską« wśród »panów«, »góralską« śród ludzi »dólskich«, a ponadto, podczas kilkoletniego latem i zimą pobytu w Zakopanem, rozmawiając, przekonywując, dając rysunki, lepiąc modele z gliny, z gipsu, wpływał na lud miejscowy, na rzeźbiarzy i stolarzy, wskrzeszając w nich przekonanie już wytlałe lub w zamarciu będące, że to rzeczy po ich przodkach, to piękne rzeczy, to nie plugawe staroświeckie »dziady«, nie »kwas«, nie »brzydź«, »ale rzecz cenna, żywa, mająca przyszłość«.

Witkiewicz żyjąc w społeczeństwie, które nie tylko, że nie popiera sztuki swej i o nią nie dba, ale przeciwnie, czasami wprost jej urąga, nie mógł w Zakopanem wyjść ze zdumienia.

STANISŁAW WITKIEWICZ KOZICE W TATRACH (ol.)
(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Oto u ludu tego, nad którego ukształceniem nikt nie pracował, w którym nikt nie usiłował zbudzić potrzeb artystycznych, ani też szerzyć artystycznej kultury, u tych biednych ⟨wtedy⟩ górali, z których tylko zamożniejsi raz na rok spożywają mięso, a poza tem chyba w razie nieszczęścia, gdy dobić trzeba chorą owcę, krowę albo kozę, u nich sztuka jest zjawiskiem powszechnem, obejmującem zarówno dom, jak i sprzęty, naczynia, narzędzia, przybory gospodarcze, wszelkie części odzieży, słowem wszystko, od misternej spinki i wzorzyście rzezanej drewnianej łyżki, aż do sań, pługa i pomysłowo zbudowanej chaty.

Widząc to wszystko, Witkiewicz nie przestawał gromić i przekonywać, budzić społecznego sumienia, nie szczędził gorzkich słów prawdy i pisał: »Wprawdzie zjawiło się u nas malarstwo..., powstało ono jednak wbrew wszystkim tego społeczeństwa dążeniom, naprzekór jego potrzebom i ideałom bieżącym. I, jak to malarstwo zyskało sobie wkońcu uznanie, nie z tytułu swoich właściwości artystycznych, o które nikt nie dbał, podobnież w życiu naszego społeczeństwa nie widać w żadnym kierunku nie tylko już istniejących oryginalnych, samobytnych upodobań artystycznych, ale nie widać żadnej w tym kierunku tendencji, ani nawet teoretycznego przeświadczenia w opinjach ogółu o znaczeniu i społecznej wartości sztuki«.

Nad stworzeniem rodzimego stylu w polskiej sztuce stosowanej pracował Witkiewicz wytrwale przez długi lat szereg, a pracował nietylko teoretycznie, szerząc kult dla sztuki i uświa-

damiając ogółowi jej narodową i społeczną doniosłość, ale i praktycznie, tworząc plany i projekty, dając wzory rzemieślnikom i artystom.

I jak niegdyś polska poezja odrodziła się na podstawie ludowych pierwiastków, które w dobie romantyzmu w siebie wchłonęła — tak teraz, głównie za sprawą Witkiewicza, odrodził się czy raczej powstał styl polski w artystycznym przemyśle.

I oto w samem Zakopanem, stanęły wille stylowe (Koleba, Pepita, Oksza, Zofjówka, Pod Jedlami), wykonane w duchu podhalańskiej architektury na podstawie planów Witkiewicza, poczem wzniósł się liczny szereg innych, wzorowanych na tamtych. Wiele szczegółów konstrukcyjnych i ornamentacyjnych przeszło do budownictwa drzewnego na ziemiach całej Polski, zwłaszcza w zastosowaniu do wiejskich dworów. Mamy już i sprzęt polski, oparty poniekąd na wzorach ludowych, a jednak odpowiadający formom i wymaganiom życia współczesnego w mieście, posiadamy własne tkaniny, kilimy, własnę ceramikę, a nadewszystko własną nader bogatą i piękną ornamentykę, którą podziwia już dzisiaj i Francuz i Niemiec i Anglik, choć z naszej głównie winy zna ją tak mało.

Nastąpiła w całej sztuce polskiej przemiana, bo odrodził się nie tylko przemysł artystyczny, ale i inne gałęzie sztuki, zwłaszcza malarstwo, które po nowe motywy zwróciło się do niewyczerpanej nigdy skarbnicy, jaką jest polski lud, pieśni gminnej i swoistego w zdobnictwie charakteru strażnik niezłomny.

Ruch artystyczny, obudzony przez Witkiewicza miał ponadto i inne jeszcze pośrednie skutki, dla sztuki polskiej nader doniosłe. Pod jego bowiem wpływem zwrócono się na ziemiach całej Polski do badania sztuki ludowej, spostrzeżono, że i poza Podhalem istnieją ośrodki samoistnej, rodzimej kultury. Wówczas to zajęto się bliżej Huculszczyzną, ludem krakowskim, łowickim i odrębnemi cechami ludowego zdobnictwa. Uczeni polscy i architekci poczęli badać i opisywać pozostałe zabytki ludowej sztuki, w szczególności drewniane kościoły i wiejskie cerkiewki, zaczęły się mnożyć liczne wydawnictwa naukowe i publikacje, w Krakowie zaś powstało nawet osobne Towarzystwo dla kultywowania Polskiej Sztuki Stosowanej.

Plon pracowitego życia Witkiewicza bujny jest tedy i bogaty. To, co powstawało pod wrażeniem i dla chwili dziejowej, w której żył i działał St. Witkiewicz, złożone być musi do lamusa przeszłości naszej sztuki i kultury, gdzie niepoślednie zresztą zajmie miejsce.

Płomienne jednak myśli i żywe idee, w pismach jego zawarte, duchem narodowym, gorącą ojczyzny miłością wskróś przeniknione, moc mają w sobie i zdolne są krzepić przyszłych pracowników na polu ojczystej kultury, których, wierzmy, nigdy u nas nie braknie

Za tę szlachetną ducha jego spuściznę, za trud żmudnej walki, podjętej w imię sztuki dla dobra i chluby polskiego narodu — chwała i cześć jego pamięci, hołd jego wielkiemu imieniu.

MIECZYSŁAW TRETER

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Ks. prof. dr. Szczęsny Dettloff wygłosił tu odczyt o sztuce Wita Stwosza, oświadczając się m. i. za pisownią nazwiska tego artysty: Stosz.

= W Muzeum Miejskiem otwarto wystawę obrazów Jerzego Rupniewskiego.

GDAŃSK

= W Domu Polskim przy Wallgasse 15/16 wystawił kilkadziesiąt swych obrazów Fr. Sieński z Bydgoszczy.

KATOWICE

= W Domu Związkowym przy kościele N. M. P. otwarto wystawę obrazów Józefa Kidonia.

KRAKÓW

= Bojkot artystyczny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych trwa w dalszym ciągu. Gmach na placu Szczepańskim, zamknięty dla Sztuki polskiej, oddała Dyrekcja T-wa na urządzanie obchodów narodowych; życie artystyczne skoncentrowało się koło Wystawy Niezależnych, która w dalszym ciągu cieszy się poparciem prasy i publiczności.

Wystawę grafiki jugosłowiańskiej zwinięto w końcu marca, na to miejsce urządzili swe wystawy H. Gotlieb i L. Chwistek.

Wystawa zbiorowa Kazimierza Sichulskiego tudzież wystawa bieżąca, o której była mowa w numerze poprzednim *Sztuk Pięknych*, trwały w dalszym ciągu i zostały zamknięte 25 kwietnia. Następująca wystawa Niezależnych (III-cia z rzędu) zostanie otwartą dnia 25 maja w nowym lokalu w domu T-wa Rolniczego przy placu Szczepańskim.

Sprawa doprowadzenia do porozumienia się stron poróżnionych, t. j. artystów i Dyrekcji T-wa Sztuk Pięknych, była przedmiotem usilnych starań jednostek kulturalnych Krakowa, dzięki czemu od dłuższego czasu nawiązane zostały rokowania między Dyrekcją T-wa a Komitetem bojkotowym, który chcąc dać dowód jak najdalej posuniętej dobrej woli, zgodził się na kompromis polegający na tem, że pięć miejsc wolnych w Dyrekcji miano obsadzić przez kooptację kandydatami, podanymi przez Komitet bojkotowy, poczem skompletowana w ten sposób Dyrekcja miała poczynić konieczne zmiany statutu i przyjąć pewną ilość nowych członków T-wa. Naturalnie kompromis ten uważany był przez komitet artystyczny za prowizorjum, mające na celu przygotowanie warunków, korzystnych dla zwołania Walnego Zgromadzenia T-wa.

Propozycja kompromisowa została sprecyzowaną w liście, który p. prezes T-wa dr. F. Kopera wystosował do prof. Wł. Jarockiego, jako do członka Komitetu bojkotowego. Brzmi on jak następuje:

»Kraków, dnia 27 marca 1927.

»Z upoważnienia Dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych mam zaszczyt zawiadomić WSzanownego Pana Profesora, że Dyrekcja na posiedzeniu w dniu dzisiejszym uchwaliła oddać do dyspozycji Związku artystów plastyków, Towarzystwa artystów polskich »Sztuka« i Towarzystwa »Jednoróg« pięć miejsc w Zarządzie Towarzystwa. Ponieważ według § 23 Statutu T-wa Sztuk Pięknych w Zarządzie może zasiadać tylko pięciu artystów, a obecnie wakują tylko trzy miejsca, przeto trzy miejsca mogą zająć artyści, na inne dwa miejsca w grupie przyjaciół Sztuki mogą WPanowie podać swoich kandydatów z grona nieartystów.

Prosimy zatem o przedstawienie nam nazwisk proponowanych przez Wnych Panów kandydatów, poczem po skompletowaniu Dyrekcji, sprawa zmiany statutu i wyboru członków zwyczajnych z grona artystów plastyków będzie wzięta w ten sposób pod wspólną rozwagę.«

Propozycja ta została przyjętą przez Komitet bojkotowy, który podał p. prezesowi F. Koperze nazwiska swoich kandydatów. Ponieważ w tym czasie p. Kopera wyjeżdżał na trzy tygodnie do Francji (wyjazd nastąpił 19 marca), p. prezes Kopera oświadczył wobec delegatów Komitetu bojkotowego, że upoważni i poprosi p. Leonarda Lepszego, wiceprezesa T-wa, aby w jego zastępstwie zwołał posiedzenie Dyrekcji i przeprowadził kooptację tych kandydatów, podanych przez Komitet bojkotowy. W ten sposób sprawa zbliżała się do rozwiązania.

Ale wtedy zaszedł niezwykły incydent.

Oto p. sekretarz T-wa Waśkowski, któremu dojście do skutku ugody a co zatem idzie, wejście do Dyrekcji pięciu kandydatów, desygnowanych przez artystów a więc oczywista pewność, że daleko idące zmiany zostaną w następstwie tego przeprowadzone, było prawdopodobnie nie na rękę, zsabotował posiedzenie Dyrekcji, które zwołał na dzień 3 kwietnia p. Leonard Lepszy, a na którem miano przeprowadzić kooptację, a zsabotował w ten sposób, że na własną rękę je odwołał, motywując swój postępek obawą, że nie będzie kompletu, mimo że art. 29 statutu T-wa wyraźnie mówi, że tylko »prezes zwołuje posiedzenia Zarządu i układa porządek dzienny«.

To jaskrawe naruszenie posłuszeństwa, którego dopuścił się płatny funkcjonarjusz T-wa wobec swego przełożonego, jest doskonałym przykładem anarchji, która zapanowała na placu Szczepańskim.

Incydent ten został zlikwidowany bez uszczerbku dla p. Waśkowskiego, pan prezes F. Kopera wróciwszy z francuskiej Riviery, zwołał posiedzenie Dyrekcji, na którem, niewiadomo dla czego oświadczono się większością jednego głosu przeciw kooptacji, a za przeprowadzeniem uzupełnienia obecnej, zdekompletowanej Dyrekcji drogą wyboru przez Walne Zgromadzenie, przyczem zażądano jeszcze od artystów, by przed wyborem odwołali publicznie bojkot T-wa.

Przed uchwaleniem tego zabrał głos p. Muczkowski, członek Dyrekcji od lat 27 bez przerwy i jeden z jej filarów, wytrawny sędzia-prawnik, i wskazując na konieczność dotrzymania ugody z artystami, sprecyzowanej w powyżej przez nas zacytowanem piśmie p. prezesa Kopery do prof. Wł. Jarockiego, wyraźnie podkreślał, że w myśl § 23 statutu Dyrekcja ma prawo i obowiązek skompletowania swego grona przez kooptację. Ten głos jednego z najpoważniejszych członków Dyrekcji nie został wzięty pod uwagę, oświadczono się, jak wyżej wspomnieliśmy, większością jednego głosu przeciw kooptacji, a tem samem za złamaniem ugody z artystami.

Ponieważ jasnem było, że podobnego rodzaju uchwała Dyrekcji nie zostanie przyjętą przez artystów, a tem samem upada nadzieja zlikwidowania bojkotu, trzej bezwzględnie najpoważniejsi członkowie obecnej Dyrekcji (z których dwaj zasiadali w niej od 27 lat bez przerwy) to jest pp. *Józef Muczkowski, Leonard Lepszy i Erazm Barącz zgłosili wobec jawnego złamania ugody z artystami swój protest, a równocześnie złożyli swe mandaty jako członkowie Dyrekcji.*

W ten sposób do pp. Alfonsa Karpińskiego, prof. dr. Juljana Nowaka, prof. Henryka Uziembły i Karola Hukana, który, nie zgadzając się na stanowisko Dyrekcji wobec artystów, złożyli swe mandaty jako członkowie Dyrekcji zaraz na początku wybuchu bojkotu,

dołączyć należy nazwiska pp. Muczkowskiego, L. Lepszego i E. Barącza.

Komitet bojkotowy artystów, dowiedziawszy się o tem niesłychanem złamaniu ugody przez Dyrekcję, uchwalił nie wchodzić z nią w żadne nadal pertraktacje i bojkot przeprowadzać dalej wobec niej, a tem samem wobec T-wa.

Tymczasem niedobitki z Dyrekcji, z których winy runęła nadzieja ugodowego zlikwidowania całej sprawy, postanowiły ratować sytuację w sposób, który może wywołać zdumienie, a przedewszystkiem politowanie.

Mimo bowiem, że art. 29 statutu wyraźnie określa, że jedynie Dyrekcja T-wa ma prawo zwołać Walne zebranie T-wa i przygotować nań wnioski, i mimo, że na posiedzeniu Dyrekcji sprawa terminu i porządku dziennego Walnego zgromadzenia nie była omawianą, a tembardziej uchwaloną, czyli wbrew wyraźnym przepisom statutu T-wa, *zwołał p. prezes Kopera w sobotę dnia 7 maja przez pisemne zawiadomienie, które było doręczone członkom T-wa w sobotę dnia 7 maja o godz. 9 wieczorem, Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie T-wa na niedzielę 8 maja o godz. 11 przed południem,* celem przeprowadzenia wyboru nowej Dyrekcji, przyczem zauważyć musimy, że na dwudziestu kilku zwyczajnych członków T-wa, cały szereg nie został wcale uwiadomiony o tem Walnem Zgromadzeniu.

Na tem Walnem Zgromadzeniu p. J. Muczkowski, jako wytrawny prawnik, zażądał, aby z powodu nielegalności zwołania uznano zebranie to za nieistotne i aby je natychmiast przerwano, został jednak przegłosowany, wobec czego imieniem własnem, p. L. Lepszego i p. E. Barącza założył protest przeciw wszelkim poczynaniom tego Walnego Zgromadzenia.

Niestety, jednak nawet ten stanowczy głos najstarszych i najwytrawniejszych członków Dyrekcji T-wa nie odstraszył p. prezesa Koperę od przeprowadzenia wyborów. Zostały one dokonane.

*Czternastu obecnych na sali członków zwyczajnych T-wa wybrało nową Dyrekcję, składającą się z piętnastu osób.* Oto nazwiska tej nowej Dyrekcji: Pp. Krzyżanowski (architekt, prof. szkoły przemysłowej), W. Rzegociński, F. Turek, W. Zarzycki, W. Żuławski (em. urzędnik Tow. ubezpieczeń), dr. Kramarzyński, dr. Rozmarynowicz (adwokat), J. Lewicki (?), Rutkowski (nauczyciel gimn.), J. Bukowski, dr. F. Kopera, A. Waśkowski, J. Koziołkowski (nauczyciel gimn.), J. Kwiatkowski (kustosz Muzeum Narod.) i dr. Maciąg.

To są więc ludzie, którzy w tych ciężkich dla T-wa stosunkach uważali się za uprawnionych, by wziąść w swe ręce losy T-wa, które w myśl art. 2. statutu »ma na celu budzenie i szerzenie zamiłowania do sztuk pięknych w kraju«.

Czy sami są »rozbudzeni« w kierunku kultury artystycznej, nie wiemy, bowiem nie znamy wcale pp. dr. Kramarzyńskiego, dr. Rozmarynowicza, J. Lewickiego, Rutkowskiego, J. Koziołkowskiego i nie spotykaliśmy tych nazwisk przy żadnej pracy, mającej związek z kulturą artystyczną. Pocieszamy się jednak myślą, że panowie ci mają niewątpliwie dobrą wolę, bo przecież nikt ich nie mógł zmusić do przyjęcia obowiązków członków Dyrekcji T-wa, a co do kwalifikacyj do tej godności sterników T-wa, to tyle co sekretarz T-wa, p. Waśkowski, mają niewątpliwie. A może i więcej.

Wobec tego jawnego naruszenia i zlekceważenia przepisów statutu T-wa, artyści wystosowali pismo do pana Wojewody z prośbą, aby zechciał jako obrońca porządku publicznego w tę sprawę wglądnąć i usunąć anarchiczne stosunki, które Two opanowały.

Sprawa ta jest więc teraz badaną przez Urząd wojewódzki i policję.

= Opieka nad zabytkami w wojew. krakowskiem i kieleckiem. W dn. 8 kwietnia b. r. odbyło się posiedzenie okręg. komisji konserwatorskiej pod przewodnictwem p. wojewody Darowskiego, w którem wzięli udział członkowie komisji pp. dr. J. Muczkowski, prof. dr. A. Szyszko-Bohusz, dr. St. Tomkowicz, ks. dr. T. Kruszyński i prof. W. Zarzycki oraz kons. dr. T. Szydłowski, który przedstawił program robót, jakie będą podjęte w bieżącym sezonie. Z inicjatywy p. woj. kieleckiego zostaną zrekonstruowane na wieżach pałacu pobiskupiego w Kielcach (dziś Urzędu wojewódzkiego) barokowe hełmy, zniszczone przez rząd rosyjski około roku 1864, skutkiem czego wygląd tego cennego zabytku uległ zniekształceniu. Projekt hełmów na podstawie dawnych fotografij przyrzekł wykonać prof. Szyszko-Bohusz. W Jędrzejowie będą prowadzone w dalszym ciągu pod kierunkiem arch. Z. Gawlika roboty około wzmocnienia wież kościoła pocysterskiego oraz odsłonięcia nowoodkrytego fragmentu kościoła romańskiego z XII w. W Sandomierzu zostanie przemurowany szczyt na wschodniej ścianie prezbyterjum kościoła św. Jakóba. Będą kontynuowane roboty w Szydłowie, Sulejowie i Wiślicy. W Pieskowej Skale umocnienie dawnych murów obronnych, w Klimontowie odnowa fasad okazałego kościoła barokowego, parafjalnego.

W obrębie woj. krakowskiego przeprowadzi okr. dyrekcja robót publ. remont zamku w Niepołomicach. W Nowym Sączu zawiązał się komitet obywatelski, dążący do odrestaurowania dawnego królewskiego zamku. Konieczne są jak najrychlejsze roboty przy zamku wiśnickim. Magistrat m. Biecza podejmie rekonstrukcję wieży ratuszowej. Restauracja starej, gotyckiej wieży kościoła parafjalnego w Szczepanowie jest na ukończeniu. W Nowym Sączu podjęta będzie odnowa kościoła parafjalnego i remont kościoła PP. Klarysek w Starym Sączu. W Krakowie prócz kościoła N. P. Marji, przedsięwzięta będzie restauracja kościoła OO. Paulinów na Skałce przez zorganizowany w tym celu komitet. Podjęte będą także roboty przy drewnianej kaplicy św. Małgorzaty na Salwatorze. Zwrócono uwagę na niewłaściwe obrąbywanie portali zabytkowych domów krakowskich (sprawie tej i szkodliwości tej metody poświęcił w »Czasie« osobny artykuł dr. St. Tomkowicz). Podkreślono niedostateczną kontrolę tego rodzaju robót przez budownictwo miejskie, do którego powinien być powołany architekt, mający za zadanie pieczę nad artystyczno-architektoniczną stroną Krakowa. Domagano się poprawnego odrestaurowania godła domu pod Murzynami przy ul. Florjańskiej i nie zgodzono się na urządzenie boiska sportowego w obrębie ruin zamku w Bodzentynie.

= W Nr. 105 *Czasu* z dnia 5 maja b. r. umieścił Zbigniew Pronaszko dłuższy feljeton p. t. »O sztuce i warunkach jej rozwoju u nas«, w którym, nawiązując do powstałego ostatnio »T-wa propagandy sztuki polskiej za granicą« podkreśla międzynarodowe znaczenie sztuki plastycznej jako potężnego środka propagandy na zewnątrz. Cel ten osiągnąć może sztuka, jeśli będzie miała wysoki poziom i własne oblicze, należy więc myśleć o tem, by sztuce umożliwić rozwój i zwrócić w tym kierunku wszelkie możliwe wysiłki. Jest to w dużej mierze rolą krytyki. Niestety mamy dużo »piszących o sztuce«, ale fachowych krytyków prawie że nie mamy.

»Niezrównanym tu przykładem może być krytyka z premjery »Wesela« Wyspiańskiego, pisana przez jednego z ówczesnych recezentów sztuki i teatru. Cytuję tylko końcowy ustęp, jako jeden z największych szlagierów — oto on: »nudne zresztą przedstawienie było urozmaicone ochoczemi tańcami« — komentarze chyba zbyteczne..

»Poza tem u nas, krótko mówiąc, niema ani owych artystycznych pism, ani krytyków. Nie mówię tu o miesięczniku *Sztuki piękne*, które jest jedynem w Pol-

sce pismem artystycznem, ale i tak ledwo dyszącem, i gdy nie wytrzyma dłużej ofiarność redaktora i jeszcze paru jednostek (wszystko bowiem ma swoje granice!), to i ono istnieć przestanie. Od czasów Stanisława Witkiewicza i Boloz-Antoniewicza nikt w Polsce poważnie się sztuką nie zajmował — poważnie, t. zn. uparcie, wytrwale, konsekwentnie i fachowo — i na stałym warsztacie pracy, — bo tylko pismo artystyczne, stale prosperujące, na silnych podstawach materjalnych oparte, może być takim warsztatem. I dziś mamy straszliwą pustkę w tej dziedzinie — zresztą zrozumiałą: gdzie mają oni pisać?! Odpowiednich placówek niema — tak jak niema jeszcze odpowiednio przygotowanych odbiorców. Też same *Sztuki Piękne* wydawane są w niewielkiej ilości egzemplarzy — jak na 30 miljonowe państwo — rozchodzą się jeszcze w mniejszej, a co już najciekawsze — najbardziej na kresach — najmniej... w stolicy Państwa!... Pozostają więc pisma codzienne. Ale one z powodu już swego charakteru i rozmiaru, nie mogą zastąpić pism artystycznych, jak tylko w pewnej mierze, lecz i to przeważnie miejsca nie znajdują dla spraw sztuki, a to z powodu niedocenianego znaczenia jej w życiu społecznem«.

»Natomiast proszę przejrzeć jakąkolwiek gazetę i stwierdzić, że n. p. sport ma zawsze swoje stałe miejsca, nie mówiąc o wydaniach poniedziałkowych, gdzie całe szpalty roją się od sprawozdań sportowych, i to aż do takich ważnych zdarzeń, jak n. p. przebieg i wynik gry fotbalowej między Podgórzem—Płaszowem, a Podgórzem—Bonarką — lub »policyjnym« z Kłaja a »rzemieślniczym« z Dobczyc... Wiem, że sport ma wielkie znaczenie, i cieszę się niezmiernie jego rozwojem u nas, ale uważam, że i sztuka powinna mieć znaczenie nie mniejsze...«

Poza krytyką rolę łącznika między publicznością a artystą spełniają na zachodzie handlarze dzieł sztuki, mający stale fachowych doradców, którzy często lansują artystów ale rzeczywistych artystów, przy czem naturalnie sami dorabiają się często dużej fortuny. U nas »Salony sztuki« są to schronienia (w przeważającej części) miernot, mających duże powodzenie u najszerszych mas, są zbiorem wszelakiego śmiecia, wśród którego tu i ówdzie jakaś perła zabłyśnie.

Trzecim wreszcie czynnikiem są muzea — wystarczy wymienić paryski Louvre, któremu sztuka francuska zawdzięcza swój wysoki poziom. Brak tych muzeów odbija się u nas fatalnie.

»Oczywista, że niema mowy o stworzeniu naraz takich zbiorów, można więc jedynie myśleć o stopniowem zwiększaniu istniejących z funduszów na ten cel już stale przeznaczonych«.

»Trudno również myśleć o zdobywaniu dzieł starych mistrzów, tej największej klasy, bo tych już przeważnie niema na rynkach światowych lub jeżeli się trafią, to za ceny tak bajecznie wysokie, że skarb najbogatszego dziś państwa musiałby się bardzo zastanowić nad podobną tranzakcją, cóż dopiero mówić, zważywszy nasze warunki! Są jednak dzieła nie mniej wartościowe z nowszych epok, które są już znacznie dostępniejsze, i które w miarę możności należałoby nabywać«.

»Pomyśleć tylko, że pomimo tylowiekowej, tradycyjnej już przyjaźni polsko-francuskiej, muzea nasze nie posiadają ani jednego dzieła malarstwa francuskiego!«

Póki muzeów takich nie mamy, jedynie wyjazdy zagranicę, stypendja i subwencje, wyjazdy te umożliwiające, mogą częściowo temu zaradzić, jak zarazem sprowadzanie dobrych wystaw sztuki zagranicznej do kraju. Jeżeli chodzi o kształcenie umysłu artystycznego i kultury w szerokim ogóle społeczeństwa, rolę tę wśród szerokich mas młodzieży spełniać mogą nauczyciele rysunków szkół średnich.

»Im bardziej wykształcony, im bardziej kulturalny będzie taki nauczyciel, tem większą rolę odegra w kształtowaniu młodego pokolenia, zakorzeniając od dziecka zrozumienie dla sztuki, tęsknotę do niej i jej znaczenie w życiu codziennym — wśród najszerszych warstw społeczeństwa«.

»I to jest jednym z główniejszych zadań szkół artystycznych, dlatego uważam za szkodliwe wszelkie próby, zdążające ku zmianom ich charakteru w sensie uprzemysłowiania ich, wprowadzając zdobnicze sztuki, lub inny przemysł artystyczny: zadania szkół zawodowych są inne — szkół artystycznych zupełnie inne. Jeżeli się sądzi, że dopiero zdobnicze sztuki wchodzą w życie swym wpływem i wyciskają znak czasu — rozszerzając się na wszelkie dziedziny życia — to jest to gruntownem nieporozumieniem — bo one są tylko echem popularnem tych doświadczeń, jakie czyni sztuka czysta. O przykład nie trzeba sięgać daleko — wystarczy spojrzeć na życie współczesne, i wtedy spostrzeżemy, czy to w dekoracji wnętrza, czy w zdobnictwie, czy w modach, t. zn. najdalej w życie codzienne wchodzących dziedzinach, wpływy malarstwa i rzeźby współczesnej: kubizmu, ekspresjonizmu, formizmu czy neoklasycyzmu, będących rozwinięciem możliwości plastycznych otworzonych przez sztukę czystą, przez malarstwo sztalugowe.« (Wystarczy wymienić Stanisława Wyspiańskiego, który tak potężne piętno wycisnął na naszem pojęciu dekoracji. *Przyp. Red.*).

Od zajęcia się losem sztuki przez społeczeństwo — kończy Zbigniew Pronaszko — zależy przyszłość naszej sztuki i rola jej jako czynnika propagandy za granicą.

## LWÓW

=W Muzeum im. XX. Lubomirskich w Ossolineum urządzono retrospektywną wystawę rysunków i akwarel Józefa Peszki, w sto sześćdziesiątą rocznicę urodzin tego artysty (1767—1831).

= Piąta wystawa »cechu« artystów-plastyków »Jednoróg«, urządzona przez kwiecień w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, miała poziom poważny, nacechowany właściwą temu zrzeszeniu malarzy dążnością do solidności rzemiosła malarskiego. Równocześnie jednak uderzał brak wybitnych, oryginalnych indywidualności. Artyści »Jednoroga« pozostają nadmiernie pod sugestją sztuki francuskiej. Wszystkie jej nowsze kierunki, począwszy od Renoira poprzez Cézanne'a aż do Vlamincka, znajdują u nich pilnych uczniów i interpretatorów. Tylko ekscentrycy kubizmu i ekspresjonizmu nie mają obecnie u nich zwolenników.

Przeciwnie charakter wystawy był naogół dość konserwatywny. Przeważała technika i słoneczna jasność impresjonizmu, któremu hołduje dziś w całej pełni Jan Hrynkowski, lubujący się w jasno-bladych tonacjach, jak też Stanisław Dąbrowski, obdarzony niewątpliwym talentem kolorystycznym i Stanisław Żurawski, zwolennik czystych, silnych tonów barwnych, jak wreszcie Ludwik Misky. Charakterystyczną lekką mgłą przysłania swoje martwe natury Wł. Augustynowiczówna, podczas gdy Jerzy Fedkowicz robi impresjonistyczną ruchliwość jasnych plam barwnych, zacierających precyzję rysunku. Do najnowszych kierunków malarskich grawituje Władysław Krzyżanowski, interesujący zwłaszcza w pejzażu, którego fragmenty, ujęte w duże plastyczne bryły rozjaśnia pomarańczowemi akcentami, kładzionemi na tło ciemniejsze. Udatne nowatorskie efekty w kolorycie i w stylizacji kształtu człowieka i konia osiąga Eugenjusz Geppert. Syntetycznemi płaszczyznami operuje również w pejzażu Jan Rubczak, którego koloryt jest jednak naogół bardziej zmatowany i ciemniejszy. Do malarzy zdecydowanie »ciemnych« należy w dzisiejszej fazie swego poważnego i cennego talentu Zygmunt Radnicki, który obficie operuje wprost czernią, tu i ówdzie zaledwie przeciwstawiając jej kontrastowe, jaśniejsze plamy. Sztuka jego, dążąca do mo-

numentalności kształtu, wykazuje w psychice nastrój zadumy, graniczący z melancholją. W szarych tonacjach i zaokrąglonych kształtach wypowiada się młody talent Mieczysława Wysockiego. Szaro-zielony pejzaż prof. Kowarskiego mało ma wartości sugestyjno-uczuciowych. Do »ciemnych« również należy naogół Marcin Samlicki, choć w »Dziewczynie na letnisku« dał miłą harmonję jasnych barw lokalnych. Dużo kultury malarskiej, za mało samodzielnych, impulsywnych usiłowań — oto ogólne wrażenie z wystawy.

= W t. zw. Pałacu Sztuki na placu Targów wschodnich otwarto Wystawę wiosenną, na której zebrano 232 dzieł. Wystawiają tam: Z. Albinowska-Minkiewiczowa, Marja Bianka, A. Bienenstock, Z. Ćwikliński, Erno Erb, M. Feuerring, M. Haneman, M. Hausnerowa, J. Kirchner, F. Kleinmann, J. Kratochwila-Widymska, Wł. Lam, H. Lang, K. Olpiński, M. Hełm Pirgo, M. Reich, K. Rosenfeld, R. Rubenfeldówna, A. Rutkowski, M. Ruzamski, A. Terlecki, L. Tyrowicz, J. Waśków, E. Weinberg, M. Wodzicka, W. Żurawski.

Zauważyć tu musimy, że t. zw. Pałac Sztuki, zbudowany jedynie dla celów wystaw sztuki, zaanektowany został przez Targi Wschodnie, które niechętnie udzielają go na wystawy. W tym roku n. p. Targi Wschodnie oddały cały ten Pałac na czerwiec Komitetowi Wystawy sportowej, mimo że na placu Targów Wschodnich znajduje się cały szereg innych pawilonów, równie dobrze nadających się na wystawę sportową. Dzięki temu Tow. Sztuk Pięknych nie mogło — jak co roku — urządzić wystawę wiosenną w połowie maja aż do połowy lipca i zmuszone jest podzielić swój główny sezon wystawowy na dwa okresy t. j. na maj a potem na lipiec, co uniemożliwiło rozwinięcie — jak co roku — większego programu wystawowego. Pozatem zmuszone jest T-wo płacić wysoki czynsz, obciążający dotkliwie bilans Tow., nie mającego żadnej subwencji ze strony miasta. Z ubolewaniem tutaj należy zaznaczyć obojętność, jaką okazuje Zarząd miasta wobec wszelkiej akcji, dotyczącej rozwoju kultury artystycznej w naszym grodzie, a już rzeczywiście oburzający jest fakt, że Tow. Sztuk Pięknych, które okazuje ustawicznie tak niezwykłą ruchliwość i zrozumienie swych obowiązków, musi się dusić w nędznym lokalu, nie mającym żadnych warunków na sale wystawowe. Zarząd miasta powinien zająć się budową specjalnego budynku wystawowego.

= W lokalu T-wa Sztuk Pięknych (w gmachu Muzeum Przemysłowego) otwartą została dnia 8 maja wystawa, która obejmuje: grafikę prof. L. Wyczółkowskiego, obrazy Iwana Trusza i A. Bartkowskiego, rzeźby J. Reichertówny i projekty archit. inż. J. Awina.

= Nowe nabytki artystyczne Bibljoteki W. hr. Baworowskiego. Dzięki inicjatywie T. Wydziału Samorządowego i staraniom Dyrekcji, dział muzealny Bibljoteki powiększył się o nowe cenne dzieła sztuki. Za łączną sumę 12.500 zł. zakupiono w szczególności następujące obrazy: od hr. Jadwigi Tarnowskiej ze Sniatynki trzy obrazy Artura Grottgera, a to znany z monografji prof. Antoniewicza portret damy w żółtej sukni, oraz dwa studja chłopców z Barszczowic, od p. Anieli Korzeniowskiej portret ś. p. dra Józefa Korzeniowskiego, pędzla Olgi Boznańskiej, a wreszcie od p. Pilatowej Szwajkarta portrety dziadka i babki Grottgera, p. Blahao de Chodictow i jego żony, oraz Kornela Schlegla dwa portrety ciotki i portret wuja Grottgera.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki zorganizowano pod protektoratem obywatelskiego Komitetu uczczenia działalności artystycznej K. Stabrowskiego — jubileuszową wystawę dzieł tego artysty.

= W Sali Żółtej Grand-Hotelu wystawił kolekcję swych prac Marek Szwarc. Są to portrety i kompozycje figuralne wykonane z blachy miedzianej. Sprawozdawca *Głosu Polskiego* (Nr. 112) poucza przy tej okazji: »Poprzedników Marka Szwarca, jeśli sięgniemy w przeszłość, znajdziemy w XVII wieku(!) przedewszystkiem w osobie znakomitego Wita Stwosza...« Natomiast M. Janowski w Nr. 107 *Illustrowanej Republiki* tak się wyraża:

»Płaskorzeźba Marka Szwarca jest fundamentalna. Nosi ona w sobie zarazem zagadkę i jej rozwiązanie. Bezradnie prawie i fantastycznie działają akty, zwierzęta, krajobrazy i martwa natura, powolnie wydarte materji«. Nie źle — co?

POZNAŃ

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto wystawę, na której zebrano 55 prac Zygmunta Szpingiera; poza tem wystawiono prace: Fałata, Wyczółkowskiego, Augustynowicza, Stankiewiczówny, M. Marcinkowskiego, Lama, Hannytkiewicza, T. Dobrowolskiego, Pajzderskiej, T. Walkowskiego, B. Lewańskiego.

= W Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków (przy Pl. Wolności) wystawił cykl swych prac Władysław Roguski.

= Nowa grupa artystyczna pod nazwą »Ogniwo« wystawia w Salonie Wielkopolskiego Związku Plastyków. Do grupy tej należą: Batycki, Henke, St. Jarocki, Jasnoch, Mazurkiewicz, Ossecki, Plater-Zyberk, Szrbeński.

= Dr. A. Diwéky bawił w Poznaniu w sprawie wystawy sztuki węgierskiej, która będzie otwarta w połowie maja, w lokalu Muzeum Wielkopolskiego.

= Z powodu projektowanej na r. 1929 powszechnej wystawy krajowej w Poznaniu wystosowali do inicjatorów tejże artyści, reprezentowani przez Warszawski Zjazd Delegatów zrzeszeń art., następujące pismo:

»W 1929 r. ma się odbyć w Poznaniu wielka Powszechna Wystawa Krajowa.

»Wybór dzielnicy poznańskiej na pierwszą po wojnie ogólno-polską manifestację pokojowej pracy we wszystkich dziedzinach życia przemysłowego i duchowego Polski, w czasach wrogich zakusów nie jest pozbawiony głębszego znaczenia.

»Słychać o powstaniu Komitetu, o zorganizowaniu Kierownictwa Wystawy, o zabiegach celem pozyskania zawczasu wielkiego przemysłu, o zainteresowaniu wystawą sfer rządowych, które już wyraziło się w mianowaniu specjalnego delegata przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu, wreszcie o istnieniu w łonie Komitetu Sekcji Kultury.

»Dotychczas ogół społeczeństwa nie jest bliżej powiadomiony o programie wystawy i zamiarach Komitetu, co tłómaczy się zapewne względami organizacyjno-administracyjnymi.

»Niemniej sfery artystyczne polskie z wielkiem zainteresowaniem wyczekują wezwania do współpracy. Wiemy z doświadczenia, jak często po macoszemu traktowana jest u nas sztuka, jak bez niej jednak nic w większym stylu obyć się nie może, i jak wzywa się ją zazwyczaj w ostatniej chwili, z wielką szkodą dla sztuki i dla rzeczy samej.

»Dlatego zwracamy uwagę inicjatorów i odnośnych czynników rządowych na konieczność zajęcia i określenia jak najwcześniej swego stanowiska wobec kultury i sztuki na tej wystawie oraz roli, jaką w szczególności sztuka plastyczna (architektura, sztuka dekoracyjna, malarstwo, rzeźba i grafika) ma tu odegrać. Ogół a niejednokrotnie i fachowcy z innego zakresu pracy, nie zdają sobie sprawy jak dużych i długotrwałych wysiłków wymaga w naszych warunkach przygotowanie poważnego udziału tych dziedzin w wystawie,

jakie znaczenie dla całości przedsięwzięcia ma jego strona architektoniczna i dekoracyjna, jakim wreszcie każda większa wystawa jest bodźcem do pobudzenia twórczości i inicjatywy w tych zaniedbanych dziedzinach. W interesie więc samej wystawy, w interesie kultury i sztuki a dodajmy zaraz w interesie rozległych gałęzi związanych ze sztuką przemysłu i rzemiosł, konieczne jest natychmiastowe publiczne określenie w tej sprawie stanowiska, tembardziej że czas niezwykle jest krótki i niema dnia do stracenia.

»Komitet Wykonawczy Zjazdu Delegatów Zrzeszeń Plastyków z całej Polski: Prezes: M. Boruciński, Wiceprezesi: T. Bylewski i H. Grombecki, Sekretarz: Z. Badowski.

Prezydjum Delegacji Architektów Polskich: Fr. Lilpop, G. Trzciński«.

RADOMSK

= »Arcydzieło renesansowe w Pławnie, słynny tryptyk Jana Suessa z Kulmbachu zagrożony« — pod takim tytułem czytamy w Nr. 14 *Gazety Radomskiej:*

»P. prof. St. Woyna-Gwiaździński w czasopiśmie Kółka Polonistycznego *Nasza Szkoła* zwraca słuszną uwagę na stan słynnego tryptyka (ołtarz składany) w kościele parafjalnym w Pławnie. Najcenniejszy zabytek artystyczny w powiecie radomskowskim, a jeden z najcenniejszych w Polsce, poważnie jest zagrożony i wymaga natychmiastowej akcji ratunkowej. Snycerska część dzieła toczona jest gwałtownie przez robaki, czemu jak najprędzej trzeba zapobiec. Malowidło zewnętrzne, autentyczne dzieło Jana z Kulmbachu także jest już napoły zniszczone. Płótno pofałdowało się, spaczyło i wychodzi z ram, nadto miejscami kruszy się i odpada (brak już paru centymetrów kwadr. w wizerunku Matki Boskiej). Dzieło nie jest zabezpieczone przed działaniem atmosfery a także przed gryzącym kurzem, którego źródłem jest licha, krusząca się posadzka kościelna.

Sprawą naprawy i konserwacji winienby zająć się bezzwłocznie specjalny komitet obywatelski oraz Departament Kultury i Sztuki przy M. W. R. i O. P.«

TORUŃ

= W niewielkim lokalu przy ul. Chełmińskiej wystawiono około 60 obrazów, które były na warszawskim Salonie. Wystawili swe prace m. in.: Masłowski, W. Jarocki, Sichulski, Pieńkowski, Bobińska-Paszkowska, Albinowska-Minkiewiczowa, Biske, Ziomek.

WARSZAWA

= Rzeźba polska. W dniu 7 maja otwarto w Zachęcie wystawy: rzeźby, I zbiorową »Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków«, oraz karykatur Zdzisława Czermańskiego.

Pierwsza z tych wystaw, zatytułowana: »Rzeźba Polska«, jest zarazem wystawą *Konkursową* i smutne budzi refleksje na temat poziomu naszej artystycznej kultury w tej dziedzinie. Wystawa jest zorganizowana tak dziwnie, że należy ją zaliczyć doprawdy do zbyt już długiego szeregu minusów naszej Zachęty. Znowu, jeszcze jedna wystawa, która wprowadza w przykry błąd, zwłaszcza cudzoziemców. A przecież rzeźba polska tak haniebnie bynajmniej się nie przedstawia, jakby można o tem sądzić na podstawie tej poronionej zupełnie imprezy »konkursowej« z licznemi nagrodami. Już w samym katalogu uderza brak nazwisk wszystkich nieledwie wybitniejszych polskich rzeźbiarzy — z nader skąpymi wyjątkami.

W katalogu figurują następujące nazwiska: W. Brzega, J. Chmieliński, T. Dąbrowska, Józefa Dernałowicz, St. Getter, A. Głowiński, A. Hebel, St. Jackowski, St. Jagmin, J. Jasiński, M. Karasińska, R. Lovell, M. Lubelski, J. Małeta, A. Miszewski, O. Niewska, Abr. Ostrzega, St. Pillati, A. Polkowski, B. Poskoczym, J. Raszka, Fr. Roth, W. Rzegociński, F. Sługocki, M. Sługocki, J. Smolkówna, M. Stattler-Jędrzejowiczowa, Leona Szczepanowicz, Cz. Szemberg, Al. Veith, Wł. Wasiewicz, P. Weiński (wystawiony prócz z innych rzeźb *Prometeusz* datowany jest: 1896), J. Wilk, A. Zerych i Al. Żurakowski.

Czyż to jest doprawdy wierny obraz współczesnej polskiej twórczości w zakresie rzeźby? I tego rodzaju wystawę sankcjonuje rząd osobną »nagrodą Prezesa Rady Ministrów?« Co na to Min. W. R. i O. P.? Bądźmy jednak ściśli i dodajmy, że (poza katalogiem!) na wystawie tej znalazło się ponadto kilka rzeźb Xaw. Dunikowskiego, z przed lat dwudziestu — jak np. Solski, Kamiński — a więc widocznie w ostatniej chwili wyciągniętych z jakiegoś lamusa, oraz biust Żeromskiego, dłuta Z. Trzcińskiej-Kamińskiej. Ale za to giną one wprost w powodzi galanteryjnej tandety — wszak wystawiono nawet popielniczki z alabastru!

Takiej wystawy nie należało stanowczo otwierać, takiej wystawy stanowiącej raczej urągowisko współczesnej polskiej rzeźbie — pokazywać światu wprost niewolno, bo to wstyd, bo to krzywda wyrządzona polskiej kulturze, w oczach zarówno swoich, jak i obcych!

= W kamienicy Baryczków otwarto w dniu 8 maja wystawę: »Sztuka Polska w zbiorach państwowych«. Rzecz prosta, obrazy współczesnych zwłaszcza malarzy nie zyskują bynajmniej w ciemnych naogół wnętrzach zabytkowej kamienicy. Katalog liczy 196 obrazów (nie wszystkie są tam wystawione), 14 rzeźb, 14 tkanin i 7 wyrobów ceramicznych — a obejmuje m. in. nazwiska takich artystów, jak: Bacciarelli, Lampi, Orłowski, Michałowski, Matejko, Grottger, Gierymski M., Brandt, Chełmoński, Kossak J., Wyspiański, Axentowicz, Lenc, Krzyżanowski, Borowski, Mehoffer, Noakowski, Skoczylas, Stryjeńska, Weiss, Wyczółkowski, Dunikowski, Laszczka, Kuna.

Wystawa otwarta będzie do połowy lipca.

= Nagrody m. st. Warszawy dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

Komisja finansowo-budżetowa rady miejskiej przyjęła wniosek wiceprezesa rady p. Wilczyńskiego i innych, uchwalony przez radę miejską i rozwinięty następnie przez magistrat w sprawie nagród m. st. Warszawy dla artystów malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

Wysokość każdorazowej nagrody wynosić ma 15.000 zł. Według projektu magistratu, nagrody przyznawane być mają: malarzom co rok, niezależnie od tego rzeźbiarzom co dwa lata i niezależnie od tego architektom co 3 lata. Nagrody mają być rozdawane corocznie w dniu 3-cim maja.

Rada miejska na posiedzeniu w dniu 7 kwietnia przyjęła po dłuższej dyskusji wniosek komisji w sprawie projektu wiceprezesa Wilczyńskiego i innych radnych o ufundowanie nagrody artystycznej dla plastyków polskich. Nagroda ta w wysokości 15.000 złotych ma być wydawana corocznie. Dalej idący wniosek komisji finansowo-budżetowej w sprawie ufundowania 3 nagród dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów upadł.

= Apolonjusz Kędzierski laureatem m. Warszawy. W dniu 22 kwietnia pod przewodnictwem prezydenta miasta, inż. W. Jabłońskiego, odbyło się posiedzenie sądu konkursowego nagrody artystycznej m. st. Warszawy za r. 1927, świeżo ustanowionej uchwałą rady miejskiej.

Sąd konkursowy przyznał nagrodę wspomnianą, w sumie 15.000 zł., artyście malarzowi, Apolonjuszowi Kędzierskiemu, za całokształt jego działalności artystycznej.

Redakcja *Sztuk Pięknych* stwierdza z uznaniem, że wyrok sądu wypadł istotnie po myśli wszystkich miarodajnych sfer artystycznych a Czcigodnemu laurea-

towi, znakomitemu artyście, składa serdeczne i szczere powinszowanie.

= Jubileusz Kazimierza Stabrowskiego. W Warsz. Tow. art. odbył się uroczysty wieczór jubileuszowy czterdziestoletniej pracy artystycznej Kazimierza Stabrowskiego. Po zagajeniu przez prezesa Warsz. Tow. art. p. Tadeusza Pruszkowskiego, wygłosił odczyt p. Kazimierz Kalinowski na temat mistycznej twórczości Stabrowskiego, poczem odczytano depesze i listy gratulacyjne.

W imieniu Zrzeszenia polskich artystów plastyków przemawiali artyści mal. Antoni Austen i Franciszek Szwoch, ofiarowując laureatowi paletę ozdobioną kwiatami. W imieniu Warsz. Tow. art. i warszaw. Szkoły Sztuk Pięknych przemawiał art.-mal. Tadeusz Pruszkowski, w imieniu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych p. Stanisław Brzeziński, oraz inne delegacje.

Redakcja *Sztuk Pięknych* składa Szanownemu Laureatowi najserdeczniejsze gratulacje.

= Przykra afera z niewystawioną rzeźbą w Zachęcie. Przebieg całej sprawy przedstawia w swym komunikacie Tow. Zachęty Sztuk P. w następujący sposób:

»Od dłuższego czasu zapowiedzianą była w Zachęcie na maj r. b. Wystawa Konkursowa p. n. Rzeźba Polska. Jak zwykle, po nadesłaniu eksponatów, odbyło się ogólne zebranie wystawców, które dokonało wyboru członków jury do decydowania o przyjęciu rzeźb nadesłanych na wystawę. Wybrani zostali do jury artyści-rzeźbiarze: Mieczysław Lubelski, Antoni Polkowski, Romuald Zerych i Aleksander Żurakowski. Komitet zaś delegował do jury dwóch rzeźbiarzy pp. Zygmunta Otto i Franciszka Rotha.

Zgodnie z regulaminem wystaw wyroki jury są nieodwołalne. W ten sposób ani Komitet ani Prezes nie mogą mieszać się w sprawę kwalifikowania dzieł sztuki, a w żadnym razie zmieniać postanowień jury. Jury postanowiło rzeźby p. Janika nie zakwalifikować do wystawienia.

W sobotę, dnia 7-go maja, na kilka minut przed otwarciem wystawy Rzeźba Polska, zjawił się w kancelarji Zachęty p. Salikier i zażądał niezwłocznego wystawienia niezakwalifikowanej rzeźby p. Janika, przedstawiającej jakoby Montwiłła-Mireckiego. Na poparcie tego żądania przedstawił numer *Kurjera Porannego* z tegoż dnia z artykułem podpisanym przez Gustawa Daniłowskiego, zapowiadającym na dzień 8-my maja o godz. 11-ej rano manifestacyjne wieńczenie popiersia Mireckiego na wystawie w Zachęcie.

Na oświadczenie p. kierownika administracji Zachęty, że rzeźba p. Janika nie została zakwalifikowaną przez jury do wystawienia i że ani Prezes, ani Komitet Zachęty nie może żądaniu p. Salikiera zadośćuczynić, p. Salikier w kategorycznej formie oświadczył, że zmusi Komitet do wystawienia tej rzeźby i zagroził interwencją w Belwederze.

Nastąpiło otwarcie wystawy. Podczas otwarcia Prezes Zachęty przedstawił całe zajście z p. Salikierem obecnemu na otwarciu wystawy p. Ministrowi Zaleskiemu i dyrektorowi Depart. Sztuki p. Skotnickiemu, którzy całkowicie podzielili stanowisko Zachęty w tej sprawie zarówno co do niemożności wkraczania Komitetu w kompetencje jury, jak i co do niewłaściwości urządzania manifestacji politycznych w gmachu Zachęty. P. dyrektor Skotnicki, który został wydelegowany przez Prezydjum Rady Ministrów do Sądu Konkursowego w sprawie udzielenia nagrody imienia p. Prezesa Rady Ministrów, zainteresował się tą sprawą, obejrzał w magazynie niezakwalifikowaną rzeźbę p. Janika i oświadczył, że jury zupełnie słusznie nie zakwalifikowało rzeźby tej do wystawienia (nb. jednomyślnie), gdyż pod względem artystycznym praca ta do wystawienia się nie nadaje.

W sobotę o godz. 7 wieczorem p. Salikier telefonował do mieszkania prywatnego Prezesa Zachęty i zapytywał kategorycznie, czy rzeźba p. Janika przed zapowiedzianą manifestacją będzie wystawioną w Zachęcie. P. Prezes oświadczył ponownie, że jedynie tylko jury decyduje o wystawieniu i żaden rozkaz i groźby nie mogą wpłynąć na zmianę postanowienia jury, gdyż Zachęta jest instytucją artystyczną i tylko względy natury artystycznej, a nie żadne inne, mogą być brane pod uwagę. P. Salikier oświadczył, że to wszystko go nic nie obchodzi, że rzeźba będzie nazajutrz uwieńczoną w Zachęcie wbrew stanowisku zajętemu przez Komitet. Wobec tak postawionej sprawy i w obawie dopuszczenia do jakiegobądź gwałtu, mogącego pociągnąć za sobą szkody w dziełach sztuki, zawiadomiony został Komisarjat Policji o zapowiedzianej przez *Kurjer Poranny* i p. Salikiera manifestacji w Zachęcie.

W niedzielę o godz. 11 rano przybyła do Zachęty grupa osób, około 60, z p. Gustawem Daniłowskim i b. ministrem W. R. i O. P. Antonim Sujkowskim na czele, wśród której byli obecni: poseł K. Pużak, radny Toeplitz, dr. Mieczysław Walfisz, kpt. Stanisław Heller, kpt. Władysław Horyd, dr. med. Kazimierz Szokalski, Alfred Kempner, Aldona Kobylińska, dr. med. Mieczysław Gantz, kpt. Xawery Eugenjusz Stefański, kpt. Józef Bzowski, p. Stanisław Salikier, mjr. Maksymiljan Lewin, mjr. Bronisław Gałbasz i inni.

Wszyscy weszli gremjalnie do kancelarji Zachęty i zażądali natychmiastowego wystawienia rzeźby Janika w celu uskutecznienia zamierzonej manifestacji uwieńczenia kwiatami biustu Mireckiego. Na wyjaśnienie kierownika administracyjnego, że rzeźba ta, jako niezakwalifikowana przez jury artystów, nie może być wystawioną w Zachęcie, przybyli odpowiedzieli, że opinja jury ich nic nie obchodzi, że nie chodzi tu o wartość rzeźby, lecz o uczczenie człowieka zasłużonego, że o ile żądanie ich nie będzie wykonane, to przemocą wydobędą rzeźbę z magazynu i dokonają zapowiedzianego uwieńczenia. Kierownik administracji zawiadomił o sytuacji Prezesa Zachęty, który poprosił do telefonu p. Daniłowskiego i usiłował wyjaśnić mu, że o wystawieniu rzeźby decyduje tylko jury i ani Prezes ani Komitet nie może polecić kierownikowi wystawienia rzeźby. P. Daniłowski oświadczył przez telefon podniesionym tonem, że niema co dłużej rozmawiać i że popiersie będzie natychmiast odebrane i na miejscu w jednej z sal uwieńczone. Obecni poczęli krzyczeć: hańba! carskie sługi, moskiewskie pachołki, zdrajcy i t. p., a jeden z oficerów podbiegł do kierownika z groźbami, żądając wydania klucza od magazynu. W gmachu Zachęty, przedewszystkiem w kancelarji i westibulu, powstał krzyk i gwałt nie do opisania.

Policja przez ten czas znajdowała się w przyległych pomieszczeniach, a inspektor Komendy Głównej P. P. znajdował się w pokoju prezydjalnym, z niezrozumiałych względów policja powstrzymała się od interwencji.

Zawiadomiony znów telefonicznie o sytuacji Prezes poprosił do telefonu inspektora policji, któremu również przedstawił stan rzeczy i nadmienił, że Zachęta nie może wydać rzeźby inaczej, jak tylko autorowi, i że wobec święta i nieobecności odpowiedzialnego za magazyn urzędnika rzeźbę będzie można wydać autorowi w poniedziałek o godz. 9 rano. Po chwili p. inspektor zawiadomił Prezesa telefonicznie, że wśród obecnych znajduje się i autor p. Janik, wobec czego Prezes oświadczył, że rzeźbę pomimo święta można obecnemu autorowi wydać natychmiast, lecz pod warunkiem że autor pokwituje odbiór rzeźby w tym stanie, w jakim ją z magazynu otrzymuje. Aczkolwiek była wyrażona prośba, aby p. Janik sam rzeźbę odebrał i aby rzeźba przez woźnych była wyniesiona jak zwykle na dorożkę, niemniej obecni wtargnęli do magazynu, pochwycili rzeźbę i wśród obecnej w Zachęcie publiczności wynieśli ją manifestacyjnie z gmachu Zachęty.«

Tyle komunikat Zachęty.

Prasa stołeczna, zależnie od przynależności swej do tego lub owego obozu, przedstawiała ów fakt w skrajnie politycznem oświetleniu.

*Sztuki Piękne* niejednokrotnie dały dostateczny wyraz swym przekonaniom o kierunku, o poziomie artystycznym Zachęty. Każde fałszywe wystąpienie Zachęty poddajemy niedwuznacznej krytyce, piętnujemy przy każdej sposobności błędy Dyrekcji — błędy, których jest wprost moc niezliczona. Tym jednak razem musimy stwierdzić, że Zachęta była zupełnie w porządku, niewystawiając rzeźby, odrzuconej przez *jury*, artysta, zgłaszając swój udział w wystawie »Rzeźba Polska« w Zachęcie, nadsyłając swą rzeźbę, musi liczyć się z orzeczeniem *jury*, skoro chciał wystawiać w Zachęcie, miał widocznie — bodaj w części — zaufanie do tej instytucji i do *jury*.

Urządzanie zaś politycznej manifestacji w lokalu wystawowym, gdzie idzie przecie o artystyczną formę dzieła sztuki przedewszystkiem, a nie o jego treść czy temat jest — karygodnym nietaktem, jest smutnym dowodem nieuleczalnej politykomanji.

Do czego doszlibyśmy, gdyby przed odpowiedniemi malowanemi, rysowanemi czy rzeźbionemi potretami pewnych osób — odpowiednie partje społeczne i polityczne urządzały kwiatowe manifestacje?

Zachodzi też wątpliwość, czy robienie przykrej burdy w Zachęcie jest odpowiednio dostojnym sposobem uczczenia pamięci nieustraszonego bojownika o wolność, o niepodległość Ojczyzny. Nie wolno, nie powinno się dopuszczać do takich precedensów, gdyż cierpi na tem i godność stolicy i powaga sztuki.

= Postulat pierwszej wagi. Brzmi to pozornie tylko jak paradoks, ale tak jest w istocie: Skuteczna i systematyczna propaganda za pośrednictwem wystaw polskich zagranicą nie będzie możliwa, dopóki nie powstanie w Warszawie osobny lokal wystawowy, poza Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie możnaby organizować na zasadzie wzajemności wystawy sztuki obcej.

W Zachęcie wystaw takich normalnie organizować niepodobna, gdyż:

a) Zachęta ustala program swych wystaw zazwyczaj na rok cały naprzód, lokal jej wskutek tego zawsze jest zajęty i nie może być odstępowany na wystawy sztuki obcej, choćby za pokryciem kosztów, wzgl. za odpowiedniem odszkodowaniem. Nawet wszystkich polskich zgłoszeń Zachęta uwzględniać nie może.

b) Nawet w razie udzielenia w Zachęcie części lokalu na wystawę sztuki zagranicznej, powstaje kwestja doboru sal, z lepszem i gorszem światłem, kwestja prestige'u danego państwa, które nie chce sąsiadować we wspólnym gmachu z przypadkowo słabszemi wystawami polskiemi i pragnie — rozumiejąc dobrze interesy własnej propagandy artystycznej — występować samoistnie, posiadać odrębny lokal, własny katalog, własne plakaty etc.

Przykład zamierzonej już od dawna wystawy czechosłowackiej stanowi również przestrogę na przyszłość.

Żaden z prywatnych lokali (handle sztuki, antykwarjaty itp.) nie może być użyty dla organizowania wystaw sztuki obcej, Warszawa bowiem niema poza Zachętą ani jednego odpowiedniego lokalu wystawowego.

Tak np. różne projekty i zgłoszenia zagranicznych wystaw pod adresem Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych jak np. wystawy: francuska, czechosłowacka, finlandzka, niemiecka, włoska etc., musiały być załatwione odmownie skutkiem braku odpowiedniego w Warszawie lokalu.

Wybudowanie takiego lokalu wystawowego na użyczonym przez gminę m. st. Warszawy gruncie, stanowi postulat pierwszorzędnej wagi. Można np. łatwo wyobrazić sobie sukces polskiej wystawy nawet w Berlinie, Dreznie lub Monachjum (a więc w środowiskach raczej Polsce wrogich), jeśli równocześnie będzie otwarta wystawa sztuki niemieckiej w Polsce.

Zasada wzajemności, obopólnego interesu, w stosunku do każdego państwa obcego, może być przeprowadzona i wyzyskana w całej pełni tylko w razie istnienia takiego lokalu, będącego każdego czasu do dyspozycji, zależnie od postulatów politycznych danej chwili etc.

Oprócz wystaw sztuki obcej, w Pawilonie takim odbywałyby się wystawy sztuki polskiej wszystkich poszczególnych jej gałęzi, a więc zarówno malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury, jak i sztuki stosowanej (artystycznego przemysłu), pokazy wystaw polskich, przygotowanych dla zagranicy itp.

W ciągu kilku lat Pawilon taki, przynoszący stale dochody (z biletów wstępu, katalogów i wydawnictw, za udzielanie głównej sali na analogiczne pokazy, odczyty, zebrania itp.), zamortyzowałby się całkowicie. Bez takiego pawilonu niepodobna myśleć o należytej i skutecznej propagandzie polskości za pośrednictwem naszej sztuki, drogą wystaw zagranicznych.

= Także krytyk. W piśmie *Pro Patria* ukazują się od pewnego czasu »sprawozdania« z wystaw, pisane przez jakiegoś pana *Gr.* Są one wręcz niezrównane i dlatego, wstrzymując się zresztą od wszelkich komentarzy, w tym przypadku zbytecznych — cytujemy ostatnie »sprawozdanie« *in extenso*, podkreślając jeno ciekawsze zwroty (Nr. 111, tytuł artykułu: Plastyka):

»Nowa wystawa naszych malarzy w Zachęcie liczy około 90 obrazów (resztę miejsca zajęła wystawa węgierska, o której pisaliśmy).

Z pejzażystów doskonałe rzeczy i w kolorze i w uczuciu dali pp. Domaradzki i Jarosz, falowanie morza p. Nałęcz, dziwne subtelne wirchy tatrzańskie p. Sipiński, świetną Babią Górę we mgłach, oraz żywy potok p. Domaradzki. Notujemy i »ściernisko« p. Ziomka.

Akwarele z architekturą wielobarwną (Stara Plebanja na Kazimierzu i inne) z mocą i wykończeniem, jak zawsze, przedstawił p. Kopczyński. Wiele akwarel z tematami architektonicznymi (Fara, kamienice, wnętrze) wystawił p. Nehring, są to rzeczy potraktowane w świetle naturalnym i naogół dobre, wspomnimy i o bardzo miłem »wnętrzu« p. Schayer-Gorskiej.

Portretów mało i słabe. Do dodatniego zaznaczenia »juhas« p. Szwocha, a ciekawy w szczegółach portret kobiety p. Lasockiego. Zwraca uwagę »anakreontyk« młodego, występującego, zdaje się, po raz pierwszy malarza p. St. Chrzanowskiego: mocna jowialna głowa z humorem.

P. I. P. Janowski dał kilkanaście olejów, rysunków i pastelów, stanowiących jakgdyby wystawkę. Jest to malarz ciekawy nietyle w rzeczach, jakie był pokazał, ale co do zapowiadającego się wszechstronnego talentu i fantazji. Rysunki są mocne, pejzaż harmonijny i świetlisty, większy portret kobiety nie zadawalnia.

= Wystawa prac mjr. Felsztyńskiego w Londynie. *Polska Zbrojna* w Nr. 112 z dn. 26 kwietnia, pisze co następuje:

»Jesienią r. b. w znanej powszechnie »The Leicester Gallerie« w Londynie urządza, zaproszony w tym celu przez dyrekcję galerji, nasz kolega mjr. Stefan Felsztyński swą zbiorową wystawę obrazów.

Na całość złożą się prace w liczbie blisko 30, znane nam już częściowo z ostatniej Wystawy zbiorowej w Krakowie w r. 1923. Będą to m. innemi: »Biolog«. »Obłąkanie«, »Mały rycerz«, »Strachy na wróble«, »Jacek Malczewski przed sądem«, »Pieśń niedoli« i inne.

Mjr. Felsztyński pracuje, jako artysta-malarz już od r. 1907. Po studjach ukończonych w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, wystawia w r. 1911 na Wysta-

wie Międzynarodowej w Kolonji swój obraz p. t. »Przeczucie«; był to wówczas jedyny, zakwalifikowany przez komitet, obraz polski. Z prac ilustracyjnych wymienić należy m. innemi ilustracje do anatomji prof. dr. Bochenka i cały szereg innych, zdradzających talent niezmiernie oryginalny.

Wojna jest w działalności tego artysty przerwą kilkuletnią. Mjr. Felsztyński walczy w czasie wojny roku 1914—1918 i w czasie wojny ostatniej. W roku 1921 z tym większym zapałem staje do pracy.

Życząc naszemu dzielnemu koledze pełni sukcesu w Londynie, jesteśmy przeświadczeni, że jego talent i praca znajdą i tam prawdziwe, a należne uznanie.«

Redakcja *Sztuk P.* też życzy p. majorowi S. Felsztyńskiemu powodzenia, ale pozwala sobie zarazem wyrazić mniemanie, że są może w Polsce inni malarze, w Londynie dotąd nieznani, którzyby jeszcze bardziej zasługiwali na urządzenie im w Londynie wystawy i to równie przy poparciu polskiego rządu.

= Powrót obrazów polskich. Do jednego z prywatnych salonów warszawskich wróciły z Wiednia drogą kupna, obrazy Stanisławskiego, ponadto głośny obraz M. Gierymskiego »Opowiadanie babuni« i »Powstańcy«, Józefa Brandta »Przed burzą« i Löfflera »Umierający Pieśniarz«. Wszystkie te obrazy zostaną wystawione na widok publiczny.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### FLORENCJA

= Międzynarodową Wystawę Grafiki Nowoczesnej otwarto w dniu 24 kwietnia; wystawa obejmuje ogółem około 4.000 eksponatów. Grafikę polską reprezentują dwie sale: jedna z nich poświęcona wyłącznie grafice L. Wyczółkowskiego. Komisarzem wystawy był prof. Wł. Skoczylas, z ramienia Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych.

### HELSINGFORS

= Wystawa współczesnego malarstwa polskiego otwarta w gmachu państwowego muzeum »Ateneum«, odniosła ogromny sukces. Głosy prasy stołecznej i prowincjonalnej, zwłaszcza tak poważnych i doskonale redagowanych dzienników, jak: *Uusi Suomi, Helsingin Sanomat, Ilta-lehti* (fińskie) i: *Hufvudstadtsbladet, Svenska Pressen* (szwedzkie), nie zasadzały się na zwykłej w takich razach uprzejmości dla gościa; zamieściły one bowiem szereg artykułów (dość bogato ilustrowanych reprodukcjami polskich obrazów), których autorowie — m. i. profesor uniw. i znany krytyk i historyk sztuki — starali się wniknąć głębiej w ducha polskiego malarstwa, sklasyfikować jego najbardziej charakterystyczne cechy i określić jego stosunek do współczesnej sztuki europejskiej.

Szereg artykułów, również ilustrowanych, na temat wystawy i malarstwa dawniejszego, zamieścił w prasie fińskiej i szwedzkiej komisarz wystawy, dr. M. Treter; w dniu 12 kwietnia był wygłoszony na radjo-stacji helsingforskiej odczyt jego o malarstwie polskiem wogóle, przełożony na język fiński.

Poselstwo polskie w Helsingforsie uczyniło rzeczywiście wszystko, ażeby jak najlepiej wyzyskać polską wystawę dla propagandy naszej sztuki i kultury wogóle; specjalnie stanowisko p. posła T. Filipowicza wobec tych spraw, jak również energja i pracowitość referenta prasowego p. Weinsteina zasługuje na rzetelne uznanie.

W dniu 13 kwietnia, z okazji wystawy naszej, odbył się w fińskim teatrze Narodowym (pod dyrekcją p. Eino Kalimy) wieczór uroczysty, o wyłącznie polskim programie.

Wystawa rozmieszczona w 5 dużych Salach Ateneum, była często odwiedzana a nawet studjowana przez najwybitniejszych przedstawicieli finlandzkich sfer artystycznych. Podkreślano oryginalny jej, narodowy charakter, szczery malarski temperament, siłę kolorystyki i wysoki ogólny poziom. Systematyczne rozmieszczenie eksponatów, dłuższy wstęp do katalogu, data i miejsce urodzenia, przynależność do danej grupy artystycznej — podane przy nazwisku każdego malarza — ułatwiały obcym w wysokim stopniu orjentację w głównych kierunkach naszego współczesnego malarstwa.

Zakupiono z wystawy niewiele prac i to drobne rzeczy: tłómaczy się to niskim stanem waluty finlandzkiej, wobec czego ceny polskich obrazów były dla amatorów finlandzkich bardzo wygórowane.

Ateneum zakupiło większą akwarelę Wł. Skoczylasa oraz dwa szkice architektoniczne St. Noakowskiego. Pozatem, do dnia 1 maja sprzedano: obraz K. Sichulskiego, J. Bocheńskiego, duże akwarele W. Skoczylasa, szkic Noakowskiego i całą tekę dawnych drzeworytów ludowych Z. Łazarskiego.

Wystawę zamknięto w dniu 8 maja.

### PARYŻ

= Zatarg o miejsce pod pomnik Mickiewicza w Paryżu. W dniu otwarcia salonu »Tuilleries«, gdzie między innemi znakomity rzeźbiarz Bourdelle wystawia odlane już z bronzu fragmenty swego pomnika Mickiewicza, który ma niebawem stanąć w Paryżu, rozeszła się wieść, jakoby niektórzy członkowie paryskiej rady miejskiej sprzeciwili się postawieniu tego pomnika na placu Alma, w pobliżu ambasady polskiej, przeznaczając to miejsce na inny pomnik. Wieść ta wywołała oburzenie w środowiskach artystycznych, zwłaszcza, gdy dowiedziano się, że decyzja rady miejskiej została zakomunikowana artyście w dniu otwarcia wystawy. Postanowiono wystąpić gremjalnie wobec rady miejskiej, broniąc prerogatyw twórcy pomnika. Zredagowano protest i złożono pod nim mnóstwo podpisów, wśród których figurują podpisy najwybitniejszych artystów Francji.

Natomiast korespondentowi P. A. T. w Paryżu oświadczono, że wiadomość ta jest w znacznej mierze przesadzona.

Co się tyczy miejsca, na którym ma stanąć pomnik, wszystkie odpowiednie komisje wyraziły swą zgodę na wybór placu Alma, zgodnie z życzeniem twórcy pomnika. Decyzja ta, aby mogła stać się prawomocną, powinna być poddana głosowaniu na plenarnem posiedzeniu rady miejskiej. Dopiero na takiem posiedzeniu mogą być zgłoszone sprzeciwy, wiadomość o których wywołała to wrażenie w środowiskach artystycznych. Ponieważ paru zaledwie członków rady miejskiej sprzeciwia się postawieniu pomnika na placu Alma, należy przypuszczać że decyzje odpowiednich komisji uzyskają ostateczną sankcję rady i że życzeniu autora pomnika stanie się zadość.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Sztuka Polska. Zbiór plansz facsimilowych według dzieł artystów współczesnych. Wydał J. Mortkowicz. Zeszyt I — J. Pankiewicz. Zeszyt II — W. Skoczylas, W Weiss. Zeszyt III — M. Kisling, E. Zak. 1927 Warszawa, Kraków, Towarzystwo Wydawnicze. Londyn, Paryż, New York. Międzynarodowy Artystyczny Instytut Wydawniczy. Długo przygotowywane z ogromną starannością wydawnictwo powyższe ukazało się jako najwyższy typograficzny wysiłek w dziedzinie reprodukcji kolorowej. Publikacja ta, wydana przez ruchliwą firmę J. Mortkowicza, może godnie konkurować z ogromnym na tem

polu ruchem na zachodzie, który we Francji w postaci druków Jacomet'a, w Niemczech w drukach »Marées-Gesellschaft« stworzył nareszcie formę reprodukcji kolorowej, możliwie zadowalającą najsubtelniejsze wymagania i oddającą indywidualne wartości koloru, wolną od kłamliwego fałszu, z jakim dotychczasowa reprodukcja trójbarwna interpretowała w stereotypowy sposób kolor obrazu. Każda z tych reprodukcji jest sama w sobie małem dziełem sztuki i przeinacza radość kolorowego przeżycia, jakiej sam oryginał dostarcza. Z małymi wyjątkami dobrze wybrane dzieła oddają wartości waloru, napięcia kolorowego poszczególnych obrazów, wybranych na początek z pośród dzieł J. Pankiewicza, W. Skoczylasa, W. Weissa, M. Kislinga i E. Zaka.

Nie potrzebujemy dodawać, jaką ogromną rolę wydawnictwo to odegrać może w propagandzie sztuki polskiej za granicą a także w podniesieniu kultury szerokich mas w kraju. Za cenę dostępną będą mogli miłośnicy sztuki nawet o bardzo ograniczonych środkach rozwiązać kwestję kolorowej ozdoby ściany i wyprzeć tandetę artystycznych reprodukcji. Na tle powojennej mizerji wydawniczej u nas, reprodukcje J. Mortkowicza są obok wydawnictw dzieł malarskich S. Wyspiańskiego ogromnym krokiem, który należy powitać z jak największą radością.

= *Rysunki A. Dürera we Lwowie.* W zachodnim świecie artystycznym, a zwłaszcza w prasie niemieckiej, niemałą sensację wywołała wieść o odnalezieniu we Lwowie zbioru złożonego z 25 oryginalnych rysunków Albrechta Dürera, z czego niemiecki historyk sztuki H. D. Reitlinger, zdał sprawę w obszernym i obficie ilustrowanym artykule, umieszczonym w zeszycie marcowym miesięcznika londyńskiego *The Burlington Magazine.*

Rysunki te znajdują się w ilościowo bardzo znacznej, ale artystycznie naogół niezbyt wybitnej kolekcji, zebranej ongiś przez ks. Henryka Lubomirskiego, a obecnie przechowywanej w Muzeum Lubomirskich, która stanowi część integralną Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Rysunki dürerowskie wykonane są przeważnie piórkiem, ale w pewnej części i inną techniką, a znaczna ich ilość nosi datę i znany monogram mistrza.

Na wiadomość opublikowaną w *The Burlington Magazine,* prof. Fryderyk Winkler z Berlina, przygotowujący kompletne wydanie prac graficznych Dürera, wstrzymał całe wydawnictwo i w kwietniu b. r. przybył do Lwowa, gdzie zajął się naukowem zbadaniem rysunków. Perłą całej kollekcji jest młodzieńczy autoportret Dürera, poza tem są to kompozycje figuralne, studja aktów do nauki o proporcjach etc. Prof. Winkler stwierdził bezspornie autentyczność wszystkich rysunków, a Lwów zajął temsamem siódme miejsce na świecie ilościowo pod względem rysunków Dürera. Kilkanaście tych rysunków reprodukuje ostatni tygodnik *Światowid.* Istnienie tych rysunków było oddawna znane naszemu światowi naukowemu, ale niewątpliwie pewna ostrożność w odniesieniu do wszystkiego, co dotyczy wielkich nazwisk w sztuce, wstrzymała od ostatecznego wypowiedzenia się w tej kwestji i opublikowania tych rysunków.

## KONKURSY

= Konkurs na projekt ołtarza i płaskorzeźbę, mającą wypełniać nyżę nad ołtarzem rozpisuje Towarzystwo Bratniej Pomocy Uczniów Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, w porozumieniu się z p. Henrykiem Löwenfeldem w Paryżu. Warunki konkursu:

1) W Konkursie mogą uczestniczyć artyści polacy.

2) Ołtarz ma stanąć w nyży naprzeciw drzwi wchodowych w kaplicy rodziny Löwenfeldów, zbudowanej w stylu klasycznym przez ś. p. prof. T. Talowskiego. Nyżę nad ołtarzem ma wypełniać płaskorzeźba. Plany szczegółowe wysyła Tow. Bratniej Pomocy U. A. S. P. w Krakowie (plac Matejki, Akademja Sztuk Pięknych) za nadesłaniem 2 zł.

3) Płaskorzeźba będzie wykonaną z marmuru szarego, lub białego, lub innego kamienia polskiego pochodzenia. Styl płaskorzeźby musi odpowiadać greckiemu charakterowi kaplicy.

4) Gipsowe projekty płaskorzeźby mają być wykonane w skali 1 : 2, do tego musi być dołączony dokładny rysunek ołtarza i ściany ołtarzowej, w skali 1 : 5. W opracowaniu rzutów, perspektyw, kosztorysów pozostawia się wolną rękę.

5) Koszta przesyłki projektów i odesłania tychże z powrotem, oraz opakowania, ponoszą uczestnicy konkursu.

6) Ogłaszające konkurs T-wo Bratniej Pomocy U. A. S. P. nie bierze żadnej odpowiedzialności za jakiekolwiek uszkodzenia projektów podczas ich transportu w tę czy powrotną drogę.

7) Przesyłki obciążone jakąkolwiek zaliczką nie zostaną przyjęte.

8) Prace należy nadsyłać do dnia 1. paźdz. 1927, godz. 12 w południe pod adresem: Bratnia Pomoc Uczniów Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, plac Matejki, opatrzone godłem (bez nazwiska!) i należy dołączyć do każdej pracy zapieczętowaną kopertę, oznaczoną tem samem godłem, a zawierającą wewnątrz imię, nazwisko i dokładny adres autora przesyłki.

9) Nagrody będą przyznane i wypłacone w wysokości:
Nagroda pierwsza 2000 zł.
Nagroda druga 1000 zł.
O ile w konkursie weźmie udział więcej jak dziesięciu artystów, będzie przyznana i wypłacona nagroda trzecia w wysokości 500 zł.

10) Powierzenie wykonania zastrzega sobie p. Henryk Löwenfeld do własnego uznania.

12) Roztrzygnięcie konkursu nastąpi najdalej w tydzień po 1. października 1927 r. Otwarcie kopert nastąpi natychmiast po przyznaniu nagród. Wyrok Sądu Konkursowego jest ostateczny i nieodwołalny. Prace nagrodzone zostają własnością p. Henryka Löwenfelda.

13) Projekty nie nagrodzone będą nadesłane najpóźniej do dnia 1. grudnia 1927, na koszt i niebezpieczeństwo autorów, pod adresem podanym na kopercie, względnie zostaną wydane za przedłożeniem kwitu odbiorczego. Prace nie odebrane do 1. listopada 1927, przechodzą na własność Bratniej Pomocy U. A. S. P. w Krakowie.

14) Wyrok sądu konkursowego będzie ogłoszony w miesięczniku *Sztuki Piękne* i w *Ilustrowanym Kurjerze Codziennym.*

15) Sąd konkursowy stanowią: dr. Adolf Szyszko-Bohusz, Rektor Akad. Sztuk Pięknych, prof. Xawery Dunikowski, prof. Felicjan Szczęsny Kowarski, prof. Konstanty Laszczka, p. Juljan Makarewicz, art. mal. i dr. Stanisław Świerz.

= Śląski Urząd Wojewódzki w Katowicach ogłasza niniejszem konkurs na projekt płaskorzeźb w czterech polach koszowych pod sklepieniem głównej klatki schodowej w gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach, pod następującymi warunkami:

W konkursie mogą uczestniczyć tylko polscy artyści rzeźbiarze, bez względu na miejsce zamieszkania (mieszkający w kraju i zagranicą).

Potrzebnych rysunków oraz wszelkich wyjaśnień udzieli Kierownictwo budowy gmachu Województwa w Katowicach ul. Jagiellońska, telefon Nr. 974.

Prace winny być składane, względnie nadsyłane najpóźniej do dnia 30 czerwca br. godz. 18 pod adresem Kierownictwa budowy. Prace zamiejscowe mają być nadane do wysyłki w powyższym terminie a miarodajną

będzie data nadania, uwidoczniona pieczątką pocztową, względnie kolejową.

Za najlepsze prace przyznane będą następujące nagrody:

I nagroda w wysokości 2.500 zł, II 1.500 zł i III 1.000 zł.

Prace nagrodzone przechodzą na własność Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego, nienagrodzone zwrócone zostaną za przedłożeniem kwitu odbiorczego w terminie do 3 miesięcy po otwarciu wystawy. Po upływie tego terminu nieodebrane prace stają się własnością Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego. Inż. Zawadowski m. p. w z. Naczelnika Wydziału KR.

= Konkurs na projekt sprzętów dla 3-ch pokojowego mieszkania wraz z kuchnią i pomieszczeniem służbowem.

1) Konkurs ogłasza Komitet Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie.

2) Udział w konkursie brać może każdy obywatel polski.

3) Konkurs obejmuje 4 oddzielne urządzenia pomieszczeń od siebie niezależnych, a mianowicie:

a) urządzenie kuchenne, składające się z następujących sprzętów: kredensu kuchennego, stołu, półki ściennej z szufladkami i ramy do wieszania naczyń, taboretu i krzesła oraz — dla pomieszczenia służbowego — szafy do ubrań i bielizny, stolika i łóżka, wykonanych z drzewa miękkiego lakierowanego lub malowanego;

b) urządzenie pokoju stołowego, składającego się: z szafy kredensowej, półkredensu (dresoiru), stołu rozsuwanego na 12 osób, krzesła i szafki zegarowej, wykonane z drzewa krajowego, kolor naturalny;

c) urządzenie pokoju sypialnego, składającego się: z 2 łóżek, 2 stolików nocnych, z jednej lub dwóch szaf do ubrań i bielizny, stolika, krzesełka, fotelu, toalety i umywalni, wykonanych z drzewa krajowego, kolor naturalny;

d) urządzenie pokoju-gabinetu, składającego się: z szafy do książek, stołu, biurka, fotelu, krzesła i kanapy, wykonanych z drzewa krajowego, kolor naturalny.

4) Sprzęty projektowane mają służyć dla rodzin średnio zamożnych i winny być w charakterze nowoczesnym, jednak z zachowaniem tradycji i upodobań polskich.

5) Sprzęty projektowane każdego poszczególnego pomieszczenia winny tworzyć harmonijną całość, formą i wymiarami odpowiadać przeznaczeniu, wprowadzone ozdoby winny być trwałe i logicznie zastosowane.

6) Budową i konstrukcją sprzęty odpowiadać winny technicznym własnościom materjału, a pod względem tektonicznym i artystycznym tak zaprojektowane, aby sprzęt mógł być wykonany bez specjalnych przyrządów, przez każdego stolarza i nadawał się do masowej produkcji.

7) Projekt każdego poszczególnego pomieszczenia winien być wykonany na jednej planszy, poszczególne przedmioty w skali 1 : 10 w widokach z przodu i boku (możliwie w przekrojach pionowych i poziomych) w odstępach nie więcej jak 2 cmtr., techniką dowolną, dającą się reprodukować.

8) Przy ocenie sądu konkursowego brana będzie każda poszczególna całość urządzenia jednego pomieszczenia, a nie poszczególny sprzęt.

9) Projekty konkursowe winny być składane lub nadsyłane do kancelarji Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, ul. Chmielna 52 w godzinach biurowych od 10—13, do dnia 18 czerwca 1927 r. do godziny 18-tej; po tym terminie żadna praca nie będzie przyjęta.

10) Do planszy, opatrzonej godłem, winna być dołączona koperta zapieczętowana z takiemże samem godłem, zawierająca nazwisko, imię i adres autora.

11) Projekty, odpowiadające warunkom i programowi, będą rozpatrywane przez sąd konkursowy, skład którego stanowią: 3 przedstawicieli Urzędu Starszych Zgromadzenia Mistrzów Stolarzy, 2 przedstawicieli przemysłu artystyczno-stolarskiego i 4 przedstawicieli Komitetu Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, którzy w terminie dwutygodniowym po zamknięciu terminu składania prac, wydadzą orzeczenie i wyznaczą dla każdego poszczególnego urządzenia 3 nagrody I, II i III, oraz wyróżnienia.

12) Orzeczenie sądu konkursowego jest ostateczne i nieodwołalne.

13) Po ogłoszeniu orzeczenia Sądu Konkursowego, Zarząd Muzeum Rzem. i Szt. St. na najbliższem posiedzeniu przystąpi do otwarcia kopert odnoszących się do prac nagrodzonych i wyróżnionych i poleci bezzwłocznie wypłacić według orzeczenia Sądu za każdą:

I nagrodę po zł. 300 razem zł. 1.200
II » » » 200 » » 800
III » » » 100 » » 400

Nagrody powyższe w kwocie złotych 2.400, będą bezwzględnie wypłacone.

14) Komitet Muzeum zastrzega sobie prawo nabycia projektów wyróżnionych, po cenie zł. 100.

Wszystkie nagrodzone i zakupione projekty stają się własnością Muzeum z prawem reprodukcji i publikacji.

15) Wynik konkursu ogłoszony będzie w czasopiśmie *Sztuka w Rzemiośle* oraz w komunikatach dzienników warszawskich, lwowskich, krakowskich, poznańskich i wileńskich.

16) Wszystkie prace nadesłane na konkurs wraz z orzeczeniem Sądu będą wystawione na widok publiczny. O terminie i miejscu wystawy nastąpi oddzielne ogłoszenie.

17) Prace nie nagrodzone i nie zakupione będą zwracane wraz z nieodpieczętowanemi kopertami, zgłaszającym się z kwitem, wydanym w Kancelarji Muzeum, zaraz po zamknięciu wystawy, nie później jak do dnia 15-go września 1927 r. Po tym terminie prace nieodebrane stają się własnością Muzeum Rzemiosł. Koperty nierozpieczętowane będą spalone.

18) Program i warunki konkursu otrzymać można bezpłatnie w kancelarji Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie ul. Chmielna 52 w godzinach od 10—13 i 17—20 codziennie prócz dni świątecznych.

## NEKROLOGJA

= S. p. Leonard Winterowski, urodzony w 1872 r. w Krakowie, zmarł w dniu 10 maja b. r. w Warszawie. Zmarły artysta, autor szeregu obrazów batalistycznych i portretów, które poza dosyć dużą zręcznością techniczną nie przedstawiały większej wartości, wystawiał swe prace od 1897 r., a wiele lat spędził we Lwowie.

## SPROSTOWANIE

= Umieszczone na str. 283 (III Rocz.) *Sztuk Pięknych* notatki: o wystawie w Muzeum »Ateneum« malarstwa francuskiego i o otwarciu wystawy malarstwa polskiego w temże muzeum, odnoszą się do *Helsingforsu*, a nie, jak mylnie podano, do Bazyleji.

Następująca po nich notatka o wystawie prac grafików polskich odnosi się, jak z notatki wynika, do *Montreal*, zaś wiadomość o śmierci znanego malarza Helleu pochodzi z *Paryża*. Co niniejszem prostujemy.

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

OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ

(w szacie po konserwacji)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

WILNO, MIASTO KOŚCIOŁÓW (Fot. J. Bułhak, Wilno)

# MADONNA WAROWNI WILEŃSKIEJ

## (OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ)

WILNO jest prastarym tworem przyrody i dziełem wielowiekowej architektury. Wyniosłe wzgórza w centrum dawnego grodu i naturalny wał gór poza obrębem miasta oraz strzeliste wieże, szczyty i kopuły kościołów wraz z masą dachów tworzą jeden wielki kształt, zamknięty, w sobie zwarty, niemal forteczny. Poszczególne elementy tego podwójnego utworu zrosły się w ciągu stuleci wzajemnej współpracy natury i sztuki w jedno jestestwo, w jedną formę, którą długie pokolenia napełniały coraz to inną treścią: majestatem wielkich królów, duchem wieszczów narodu, twórczością artystów — heroizmem ich wszystkich i całego narodu. W geologicznem nawarstwieniu ziemi i dziele rąk ludzkich widzimy, w perspektywie czasu, całą historję wieków budujących tutaj swoistą kulturę środowiska, będącego niegdyś pomostem między zachodem i wschodem, dziś — redutą Rzeczypospolitej polskiej. Po szerokich drogach handlowych, a co zatem idzie i kulturalnych, pozostały zaledwie ślady, zanikające na granicach państwa, w nich ukryte lub zadeptane, miasto zaś, otwierające niegdyś na ścieżaj swe bramy dla wszystkich i wszystkiego, zamknęło się w sobie, stając się warownią w najszerszem tego słowa znaczeniu. Warownia to, choć północno-wschodnia, pełna jasności i słońca, w duchowem rozumieniu, pełna blasków i barw, choć krótkotrwałych — nasza Florencja północy. Na taką nazwę zasłużyła, pielęgnując skarby natury i sztuki, które pomimo olbrzymich nawałnic ocalały dzięki swoistej oporności materjalnej a przedewszystkiem za sprawą duchowych sił, mocniejszych od kamieni. Te ostatnie mówią na każdym kroku o ubiegłych czasach i ludziach, chodzących w pioropuszach chwały i sławy; wewnętrzna tężyzna przechowywała tradycję wytrwania, obrony, utrwalania się w związkach zadokumentowanych przez królewskie akta. Zmartwychwstające w oczach naszych Wilno sumptem Rzpltej Polskiej a siłą świadomości i woli najlepszych jej synów, zwraca na siebie uwagę Europy, która widzi w niem już nietylko »zapomniane (przez siebie) miasto sztuki«.

W hierarchji kościołów wileńskich, sięgających okresu gotyckiego, pierwsze miejsce nie co do chronologji, ale pod względem znaczenia powszechnego, zajmuje kaplica Ostrobramska

VILNA, LITUANIAE MEROPOLIS

Z atlasu X. Jerzego Brauna z Kolonji.
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

z cudownym obrazem Matki Boskiej, stanowiąca wraz z bramą tej nazwy jakby prezbiterjum jednonawowego kościoła pod otwartem niebem. Takie określenie przynależy się bezsprzecznie ulicy Ostrobramskiej, będącej przedłużeniem ul. Zamkowej i Wielkiej. U wstępu do tej oryginalnej świątyni wznosi się, nieco z boku, monumentalna fasada kościoła św. Teresy ‹zbud. m. 1635—1650 r.›, którego elewacja boczna wraz z kaplicą Michała Pocieja ‹wyst. w 1783 r.› i galerją piętrową ‹z 1850 r.› tworzy jedną ścianę otwartej świątyni; po przeciwnej stronie taką ścianą są fasady starych domów i kamienic mieszczańskich, ciągnących się zwartym szeregiem aż do bramy Bazyljańskiej. Zakończeniem tej jedynej na świecie świątyni jest — jak powiedziano wyżej — kaplica Ostrobramska, przybudowana w XVIII w. do Bramy Ostrej, nazwanej tak od ostrego, narożnego końca w zwężającej się tutaj połaci miasta. Brak sklepienia zastępuje w tej budowli niebo ze wspaniałemi chmurami wileńskiemi lub gwiazdami w nocnej porze. Tu, na ulicy, zwrócony twarzą ku Ostrej Bramie, modli się, zdejmując nakrycie głowy, przechodzień, pielgrzym, gromada, lud, obcokrajowiec i cała Polska chrześcijańska. Takim kościołem jest Ostrobramska ulica, prowadząca nas przez swą bramę, zwaną niegdyś Miednicko-Krewską, na stare drogi, wychodzące z Wilna do Miednik Królewskich i Krewa, pradawnych siedzib książąt litewskich, z gotyckimi zamkami, zachowanymi do dziś w ruinach.

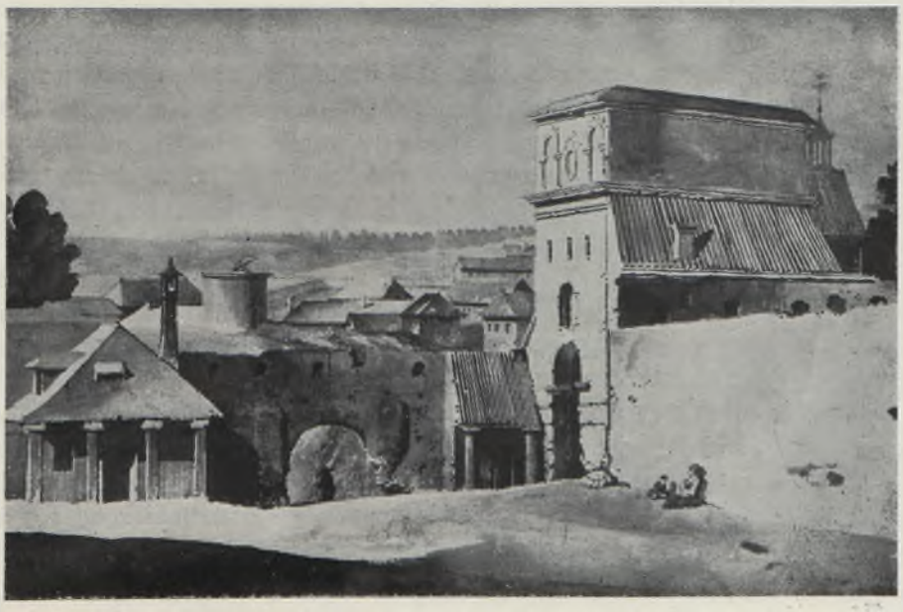
Na Ostrej Bramie, jednej z wielu bram dawnych murów obronnych Wilna, znajduje się obraz Matki Boskiej »na pospolitym dla pociechy wszystkich widoku« umieszczony, do którego »nie są drzwi nikomu zawarte, owszem jako do jakieykolwiek publiczney Bramy« każdy »wolny ma każdego czasu przystęp« [1].

[1] RELACYA O CUDOWNYM OBRAZIE NAYŚWIĘTSZEY MARYI PANNY KTORY, W WILNIE NA OSTREY BRAMIE Przy Kościele WW. OO. Bossych Zakonu Braci Nayświętszey Maryi Panny z Góry Karmelu pierwszey Obserwancyi, w onychże Possęsyi od lat 93 będący, NIEUSTANNEMI SŁYNIE CUDAMI. Z Historyi Zakonnych Karmelitów Bossych ZEBRANA, A Przez X. Hilariona od S. Grzegorza Karmelity Bossego Prowincyi Litewskiey DEFINITORA pod Zaszczytem Prześwietnego Imienia JWW. JOZEFA i ANTONINY z OGINSKICH SOŁŁOHUBOW Woiewodow Witebskich Ru 1761 wydana, a Staraniem X. Hieronima od S. Raymunda Karmelitow Bossych Prowincyi Litewskiey DEFINITORA Do przedrukowania podana. WILNO w Drukarni Dyec. przy K. S. K. Ru 1823. p. 1 i 2.

Pierwotna brama forteczna przeistoczyła się w »bramę świętą Bogu miłą« — jak chce pieśń nabożna — w której zamieszkała Mater Misericordiae. Mater Amabilis — jak Ją Karmelici zwali — staję się »Bramy Ostrej Koroną« i »Strażniczką Wilna«. Dzięki tej transformacji świeckiej architektury na dom boży, po wzniesieniu kaplicy, ocalała w czasie burzenia fortecy wileńskiej w latach 1799—1802 jedyna »Porta acialis«. Obraz wileńskiej Madonny wiąże się zatem z murami obronnymi, które król Aleksander przywilejem, wydanym w Grodnie w r. 1503, nakazał ku obronie »od pohaństwa« ⟨tatarów⟩ wznieść mieszczanom »dla pewniejszej stróży i bezpieczeństwa od nieprzyjacieli«. Obwiedzenie miasta o pięciu bramach ukończono w 1522 r. Na planie topograficznym, dającym widok Wilna jakby z lotu ptaka, zamieszczonym w atlasie głównych miast całego świata X. Jerzego Brauna z Kolonji, rysowanym przez Franciszka Hogenberga z r. 1576-go a zdjętym znacznie wcześniej ⟨ok. r. 1550⟩, widzimy Wilno — Lituaniae Metropolis — i fortyfikacje miasta; widok panoramiczny z 1604 r. na sztychu Tomasza Makowskiego, kartografa nieświeskiego, odsłaniający miasto na przełomie w. XVI—XVII, odkrywa nam w wąskim narożnym końcu miasta ponad niziutkimi domami bramę Ostrą, stromym dachem nakrytą, mającą przed sobą od strony przedmieścia dwie wieżyce stojące, barbakanowe. Na planie Wilna z 1648 r., sporządzonym przez F. Getkanta, inżyniera wojskowego króla Władysława IV, znajdujemy fortyfikację zamierzoną i częściowo tylko podjętą, w tem dokładnie oznaczony mur obwodowy z dziewięcioma bramami, z których Brama Ostra ma barbakan [1]. Znana akwarela Franciszka Smuglewicza ⟨1745—1807⟩, profesora malarstwa i rysunków przy uniwersytecie wileńskim, utrwaliła nam m. in. i tą bramę od przedmieścia ostrego końca ze wschodu z resztką murów miejskich do niej od południa przytykających [2]. Od samego początku odgrywa ona zatem ważną rolę jako najbardziej eksponowana na końcu miasta placówka obronna. Na tej bramie pomieszczono zwyczajem średniowiecznym obraz Madonny. Stało się

[1] Henryk Łowmiański, Sfałszowany opis obwarowania m. Wilna — Ateneum Wileńskie, zesz. 9; ibidem zesz. 10—11, dr. Władysław Kowalenko, Geneza udziału m. Wilna w sejmach Rzpltej; ibidem zesz. 3—4, ks. dr. Jan Fijałek, opisy Wilna aż do połowy w. XVII; ⟨potwierdzone przez odkrycia fundamentów w r. 1912 i 1926 — przyp. autora⟩.

[2] Wilno z przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza. Wilno 1912, nakł. księg. Józefa Zawadzkiego.



OSTRA BRAMA W XVIII W. Akwarela Fr. Smuglewicza (1745—1807) (Fot. J. Bułhak, Wilno)

to, według wszelkiego prawdopodobieństwa, po ukończeniu budowy murów i bram (na których zawieszano również inne wizerunki świętych) staraniem zarządu miasta, do którego należała piecza nad bramami. Przypuszczenia te potwierdza relacja X. Hilarjona (cyt. w przyp.), ustalająca, że »gdy Konwent Wileński (Karmelitów Bosych) z Boskiego zrządzenia tu przy Bramie Ostrey Roku P. 1626 zaczął bydź fundowany, zaraz Oycowie nasi osobliwszą obserwę i weneracyą temu Świętemu Obrazowi czynić i swym przykładem lud wierny do Nabożeństwa i należytego uszanowania zachęcać i pobudzać poczęli. A lubo nie mieli należytego sposobu ten to Karmelu zaszczyt i ozdobę albo na ozdobnieyszym lokować miejscu, ile ieszcze nie maiąc o nim od Miasta powierzonego starania (co się stało dopiero faktycznie w 1668 r.) albo też same mieysce doskonale przyozdobić, poczęli iednak o tym usilnie myślić, jakby cześć i chwałę Nayświętszey Maryi Panny w tym Obrazie rozszerzyć i pomnożyć« [1].

Fakt »obserwy« obrazu przez Karmelitów zaraz po r. 1626 pozwala na twierdzenie, że obraz zawieszony był na bramie przed tym rokiem, jeno, że »zupełney czci i powinnego uszanowania nie miał, ale tylko był pospolitym, oraz i przyzwoitym Katolików sposobem czczony, i szanowany, jako inne na jakimkolwiek mieyscu znayduiące się obrazy cudami nie słynące. Nie miał bowiem żadney przystoyney Kaplicy, ani przyzwoitey cudownym Obrazom ozdoby, ale tylko na tym samym, na którym i teraz iest mieyscu, do muru był nieco wpuszczony z okienicami czyli drzwiczkami nie w zupełny kwadrat zrobionemi, od śnieżnych i dżdżystych nawalności Obraz zakrywaiącemi. Przed nim był ganeczek bardzo szczupły, na który gradusy proste i ciasne, ledwie tylko nabożnym ludziom do zapalenia (ieśli kto ofiarował) lampy wstęp czyniły«. Oddany pod opiekę Karmelitów obraz już w 1668 r., zostaje przeniesiony w r. 1671 do kościoła św. Teresy i »w kaplicy pierwszey po prawey stronie od wielkiego Ołtarza, lokowany«. W tymże roku, staraniem O. Karola od św. Ducha, sławnego kaznodziei w konwencie, a po wzniesieniu bardzo »kształtney lubo z drzewa« kaplicy, którą przybrano i przyozdobiono »doskonale« obrazami, pikturami, inskrypcjami, obraz został do niej przeniesiony, w której trwał do 1706 r. t. j. do dnia (18. v.) pożaru miasta. Ustalając pewne daty, odnoszące się do naszego obrazu, zanotować należy jeszcze r. 1715, w którym to całe prawie miasto w perzynę poszło a »kaplica także przy Ostrey Bramie przez lat 44 od naruszenia wolna, pod ten czas zgorzała« [2]. W obydwóch pożogach obraz nie ucierpiał, może dzięki przeniesieniu go do kościoła karmelitańskiego, gdzie po ostatnim pożarze umieszczony był przez kilka lat zanim nie wzniesiono na tem samem miejscu murowanej kaplicy, która swój wygląd dzisiejszy otrzymała po przeprowadzonej w 1829 r. restauracji, nadającej jej formy późnego klasycyzmu.

Uświadamiając sobie w powyższych wskaźnikach czasowych historyczne fakty nie podlegające dyskusji ze względu na wiarogodność prostych słów wielokrotnie powoływanej poprzednio Relacji X. Hilarjona, dochodzimy do przekonania, że obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej znajdował się na Bramie przed 1626 r. Z tą świadomością istnienia Madonny w szesnastowiecznej fortecy wileńskiej, na ostrym jej końcu o znacznem wzniesieniu terenowem, na wysokiej bramie, skąd królowała i niemal unosiła się nad miastem — mając je niejako u stóp swoich — przystępujemy z należytym szacunkiem do zbadania dzieła jako utworu sztuki.

Przesądy pseudonaukowe, błąkające się jeszcze jako niedobitki na wielkim obszarze fachowej literatury, że dzieło sztuki bez pisanych dokumentów jest nieme, muszą być wyplenione z chwilą oparcia się o młodszą siostrzycę historji sztuki, naukę zwaną pospolicie konserwacją. W nauce tej tkwią od niedawna zresztą pierwiastki twórczości, tej pracy, która na podstawie wielostronnego badania technicznego i artystyczno-formalnego odkrywa w danym tworze plastycznym moment jego powstawania, tworzenia z pewnego materjału zgodnego z koncepcją artystyczną. Odtwórcze elementy tej pracy myślowo-uczuciowej, zawierającej dla krótkowidza

[1] Op. cit. pag. 3, Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa poświęcona pamięci Adama Mickiewicza w stuletnią rocznice jego urodzin 1798—1898, v. art. A. Wysłoucha, Łodziata i Hilarjona.

[2] Op. cit. p. 4.

cechy rekonstrukcyjne, mają głęboki sens twórczy w odniesieniu do bezczasowych lub bezimiennych dzieł sztuki w znaczeniu historycznem. Tego rodzaju zabytki, z niewiadomej epoki lub niewiadomego twórcy, są przedmiotem zawiłych dociekań estetyzujących historyków sztuki, którzy ujawniają swoją wiedzę za pośrednictwem naginania faktów plastycznych do własnych upodobań lub nastrojów.

W odniesieniu do obrazu Madonny Ostrobramskiej przyjętą została zasada spojrzenia po raz pierwszy »własnemi oczami« na historyczne dzieło malarskie, które ma od wieków własną mowę kształtów, przez które niewątpliwie działa aktywnie. Odkrycie tej wymowy, jaka tkwi w samym tworze, bez posługiwania się, narazie przynajmniej, gatunkowo innymi argumentami, stało się założeniem idei konserwatorskiej w momencie, kiedy zdecydowano jednocześnie zbadać stan zachowania wielkiego obrazu, przeznaczonego do wielkiego aktu koronacyjnego. Powołany do przeprowadzenia tej odpowiedzialnej pracy, artysta-konserwator Jan Rutkowski, twórca konserwacji obrazu M. B. Częstochowskiej, przystąpił do nowego dzieła z zasobem wiedzy i długoletniego doświadczenia, które pozwalały mu pokonać ze spokojem i nieomylnie wszystkie trudności piętrzące się przy każdym zabytku nanowo. Problemy konserwatorskie są bowiem problemami indywidualnymi. Recept i szablonów wiedza ta nie ma i mieć nie może. Opierając się na pewnych zasadach jak na fundamencie, wznosi swój gmach na gruncie badanego objektu. Dwumiesięczna praca konserwatora po skontrolowaniu i zsumowaniu wszystkich danych dała wyniki przedstawiające się w skrócie w następujących objektywnych stwierdzeniach:

Obraz malowany jest na płycie składającej się z ośmiu dębowych desek. Poszczególne deski, licząc od lewej strony patrzącego na obraz mają w szerokościach 27, 17, 14, 12'5, 21'5 19'5, 21'5, 27 cm. Grubość płyty wynosi 2 cm. Wymiary całej płyty 2 m. na 1 m. 63 cm. Deski łączone były zapomocą 3-ch wsuwanych listew o szerokości 7 cm., pozatem związano je z sobą zastrzałkami w formie jaskółczych ogonków. Na górnych krawędziach płyty znajdują się prostokątne wycinki, założone z lewej strony deseczką sosnową ⟨20 cm. × 43 cm.⟩, z prawej lipową ⟨24'5 × 44 cm.⟩. Deski zachowane naogół w stanie znacznego zniszczenia, występującego najwidoczniej w dolnej partji płyty. Tutaj można było stwierdzić, dzięki ustalonej odległości jaskółczych ogonków, że płyta została obciętą z dołu ok. 20 cm. Zastrzałki w kilku miejscach wypadły. Nadwyrężoną konsy-


PORTA ACIALIS Rycina z XVIII w. (Fot. J. Bułhak, Wilno)

stencję drzewa wzmocniono żelaznemi sztabkami, przybitemi do desek. Spojenie ich zostało rozluźnione, wskutek czego powstały szpary,występujące na odwrotnej stronie, pokrytej farbą, w formie rys, z których np. jedna przechodziła przez twarz Madonny. W samej malaturze obrazu rozróżniamy dokładnie dwie techniki malowania: temperową na cienkiej warstwie gruntu kredowego i olejną. Pierwsza występuje widocznie i prawie w całej pełni na twarzy Matki Boskiej oraz na płaszczu w miejscach, gdzie farba olejna t. j. druga warstwa ją pokrywająca, niezwiązana organicznie z drzewem, od niej odstawała, złuszczyła się lub odprysnęła, tworząc pęcherze lub nieregularne kształty, niewypełniające w wielu miejscach drzewa. Obecność farby temperowej stwierdzoną została również na białej chuście osłaniającej głowę. Farba olejna natomiast pokrywa, oprócz tła, farbę temperową — jak zaznaczono wyżej — na całym płaszczu, wskutek czego następuje tutaj znaczne zgrubienie malatury; następnie zupełnie wyraźnie techniką olejną malowana jest tunika i ręce, pod któremi znajduje się (2 cm. × 2·5 cm.) otwór, dotknięty w swej głębokości pendzlem z farbą olejną tegosamego koloru co tunika. Nikłe ślady pierwotnej wyprawy gruntem kredowym spostrzeżono w tle obrazu i na promieniach w okolicy głowy. Odwrotnie, ślady olejnej farby znajdują się na twarzy w światłach oczu, nosa, ust i podbródka oraz w rumieńcach policzków. W kilku miejscach, najwyraźniej zaś na konturze płaszcza, dostrzeżono ślady rylca, który pozostawił po sobie rodzaj wąziutkiego żłobienia czy wcięcia. Na wąskim pasku dolnej partji płaszcza zdjęto — dla upewnienia się o istnieniu 2-ch technik — warstwę olejną, pod którą ukazała się farba temperowa, o barwie malachitowej, jaśniejszej od ciemno-zielonego podbicia płaszcza.

Powyższe stwierdzenia uzyskane w czasie konserwacji obrazu, posiadają dla jego historji, ze stanowiska artystycznego, pierwszorzędne znaczenie. Prowadzą one bowiem do wniosku, że pierwotny obraz, malowany na gruncie kredowym techniką al tempera, przemalowano farbami olejnemi. Jednoczesność malowania obydwiema technikami jest wykluczona, gdyż pod warstwą olejnej farby odkryto warstwę barwy temperowej, która prawie całkowicie wypełnia twarz madonny. Połączenie dwóch technik na jednym obrazie w sposób przedstawiony okazało się dla stanu zachowania obrazu zgubne, powodując bardzo znaczne zniszczenie w pierwszym rzędzie płaszcza. Natomiast twarz M. B., dzięki prawie jednolitej technice z małymi wyjątkami retuszów olejnych, zachowała w fakturze malarskiej niemal świeży wygląd, do czego przyczyniło się również niewątpliwie usunięcie brudu i kurzu, który warstwą grubości centymetra pokrywał partje zakryte blachami szaty, przybijanemi wprost do deski. Po odjęciu złocistych szat (ze srebra pozłacanego) znaleziono na płycie, głównie na powierzchni tła, 2683 dziur powstałych wskutek przybijania gwoździami szat (składających się z 13 części oddzielnych płyt blaszanych), a przedewszystkiem wotów, które przytwierdzano wprost do obrazu przed pokryciem postaci metalową sukienką. Wszystkie otwory, pęknięcia desek i inne ślady zniszczenia, jak wyłuszczenia farby olejnej, usunął konserwator J. Rutkowski z benedyktyńską cierpliwością zapomocą gruntu kredowego lub wosku, po uprzedniem wzmocnieniu konsystencji drzewa t. zw. parkietowaniem. Ograniczając się do pobieżnego jeno zanotowania niektórych momentów z historji konserwacji obrazu (która zostanie opublikowana oddzielnie na podstawie dziennika prowadzonych robót), przystępujemy z kolei do objektywnego opisu postaci M. B. z obrazu ostrobramskiego.

Madonna z Ostrej Bramy przedstawiona jest w nadnaturalnej wielkości. Oś figury, przechodząca mniej więcej przez skrzyżowanie rąk wyznacza rozwartość kąta pochylenia głowy ku prawej stronie (na lewo od widza). Ręce z lekka odchylone, skrzyżowane na piersi. Skrzyżowanie rąk powstało przez złożenie ręki lewej na prawą, przyczem palce obydwu rąk, oprócz środkowych, są nieco otwarte. M. B. przyodzianą jest w płaszcz z widocznem podszyciem, w tunikę z rękawami i suknię (widoczną przy przegubie lewej ręki z pod tuniki), w chustę na głowie wysuniętą z pod płaszcza i szal (z włoskiego t. zw. gargiel) pod szyją. Twarz Madonny zamknięta podłużnym owalem. Oczy półotwarte (wydają się zamkniętemi, gdy obraz

WIDOK NA KAPLICĘ OSTROBRAMSKĄ W WILNIE (Fot. J. Bułhak, Wilno)

znajduje się na swojem miejscu w kaplicy — różnice perspektywiczne), osadzone w wyrazistej oprawie powiek, zwłaszcza górnej; tęczówki duże, koloru piwnego. Brwi mają zdecydowaną linję półłuku. Nos prosty z bardzo nieznacznym »garbkiem«, zakończony proporcjonalnemi nozdrzami. Usta pełne, o regularnym wykroju, lekko przymknięte, warga dolna nieco odchylona. Podbródek o regularnej linji, zaokrąglonej i podkreślonej światłocieniem. Szyja odkryta, smukła, pogrążona w szaro-zielonkawym cieniu, z lekkiem światłem od podbródka. Karnacja twarzy w ogólnym kolorycie jasna. Czoło aż do linji ciemno brązowych brwi ma nieco ciemniejszą tonację w stosunku do dolnej części twarzy, z powodu lekkiego ocienienia, wywołanego przez chustę, okalającą twarz. Na niej znajdujemy kolory kości słoniowej i mleczno-różowe, na policzkach silnie zrumienione, w cieniach szaro-zielonkawe lub brunatne, powstałe raczej z brudu i gdzieniegdzie z przeglądającego tła drzewa, usta mają barwę dojrzałych malin. Światłocień zaznaczony jest od lewej strony podobnie, jak na szyji; silnie i szeroko występuje z pod chusty, zanikając na zaróżowionych policzkach, poczem napięcie światła wzmacnia się

WNĘTRZE KAPLICY OSTROBRAMSKIEJ (Fot. J. Bułhak, Wilno)

podkreśleniami błysków o znacznem natężeniu. Ręce w swej karnacji różnią się wybitnie od barwy twarzy. Mają one odcień cielisto-brudno-żółtego koloru i są modelowane z anatomicznem poczuciem zapomocą mocnych choć rozprószonych świateł i cieni. Malowane szaty M. B., na które składają się powyżej wymienione części ubioru, nie odpowiadają co do koloru pierwotnym barwom, jak to stwierdziliśmy już na odkrytym wąskim pasku dolnej części podszycia. W dzisiejszym stanie płaszcz z podszyciem o soczystej zieleni i ciemno-żółtawem oblamowaniem jest kobaltowy z zielonym odcieniem. Okrywa on całą postać od głowy, załamuje się, mówiąc ogólnie, na rękach, z których opada ciężkiemi płaszczyznami w dół. Tunika, widoczna w trójkącie utworzonym ponad rękami przez odwinięcie płaszcza i na szerokich rękawach oraz w dolnej części pod niemi, koloru czerwonego, malowana jest w światłach cynobrem, w cieniach karminem. Na głowie okrytej szatą wierzchnią, znajduje się, pod nią, biała chusta w rodzaju kornetu, która układa się w ostre fałdy i dotyka dolną częścią samoistnego, białego szalu, upiętego pod szyją. Białe płaszczyzny obydwu części ubioru t. j. chusty i szalu mają w cie-

OŁTARZ Z OBRAZEM MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ (przed konserwacją)

niach i załamaniach kolor szaro-popielaty. Wokoło głowy widoczne są ślady talerzowatego nimbu, z którego wychodzą złote promienie w liczbie 42. Tło obrazu jednolite w barwie szaro-brązowej.

Opierając się na powyższej interpretacji, o ile możności ściśle odpowiadającej dziełu pod względem jego kolorystyki zastanówmy się nad wymową samych form. Wrażenie swego rodzaju monumentalności, jakie otrzymujemy na pierwszy rzut oka, jest po rozumowem skontrolowaniu istotne. Monumentalność obrazu tkwi nietylko w jego wymiarach, lecz w architektonice form całej postaci, traktowanej naogół szeroko. Rozłożystość kształtów, wyrażająca się prze-

dewszystkiem w konturach, w linearnem ujęciu szat, posiada największe napięcie w nagromadzeniu różnych materji, łamiących się, falujących i przecinających się w różnych kierunkach. Szerokie, w wielu miejscach płaskie, traktowanie malowidła, podkreślone zostało pewnym, ścisłym obwodem figury. Ten kontur płaszcza prowadzi oko widza po swej linji mocnej, budującej kształt fundamentalnie o wierzchołku głowy, ujętej w pionowe linje płaszcza i chusty. Szczegółowa i rzeczowa obserwacja, idąca po tym torze budowy form, musi doprowadzić badacza do orzeczenia, że w architektonice obrazu M. B. Ostrobramskiej są, podobnie jak w technice i fakturze malarskiej, odmienne światy. Poczynając od głowy wraz z jej okryciem, zauważymy kanciastość linji chusty i płaszcza, ostrość kątów łamiących materjał w trójkąty, słowem formy oparte o styl linearny. Ujęcie twarzy o wyrazistych rysach, w znaczeniu linearnem, w »ramy« szat, posiadających omawiany charakter, wyodrębnia całą głowę. Z tego ducha form spostrzegamy jeszcze bardzo wyraźne reminiscencje we fałdach niższych partji płaszcza, zwłaszcza po lewej stronie (od widza), na załamaniach linji biegnących w kierunku lewej ręki postaci M. B. Podobne kształtowanie form możemy dostrzec w ostrokątnej linji płaszcza, po przeciwnej stronie nieco poniżej odwiniętej i trójkątnej w tem miejscu, chusty. Na tym samym płaszczu występują jednak formy wyprowadzone z innego ducha plastycznego, posługujące się linją falistą i miękką, tworzące masy i szerokie płaszczyzny barwnych plam. Do tego świata należy szal pod szyją, którego materjał ułożony jest w fałdy o linjach swobodnych, otwartych, miękkich, do czego przyczynia się światłocień rozprószony, wychodzący z innych założeń, innego źródła światła aniżeli światłocień na szyji i twarzy. Lecz najwidoczniej w tunice mamy uzmysłowiony ten inny styl, ujawniający się tutaj w całej masie rozbitej na poszczególne elementy większych i mniejszych pofałdowań i linji falisto spływających, form przelewających się niejako jedna w drugą. Suma tych spostrzeżeń, którą wypadnie nam jeszcze pomnożyć przez inne, już o wewnętrznem, duchowem i psychologicznem znaczeniu, skłaniania nas do wniosku, że analiza formalno-artystyczna wykazuje również pewne nawarstwienia, tkwiące w obrazie M. B. jako utworze plastycznym. O ile w dziełach architektonicznych umiemy już oddawna odszukać i wyodrębniać historyczne momenty, tkwiące w dawnej budowli (która rozrastała się w ciągu wieków lub nawarstwiała w różnych epokach coraz to innymi stylami). — o tyle dzieła malarskie

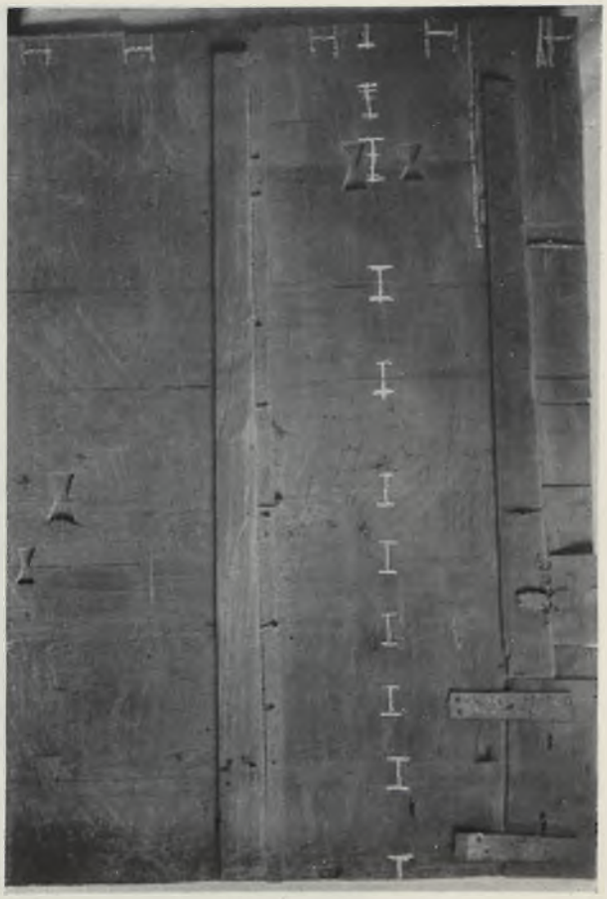
FRAGMENT SZATY Z OBRAZU M. B. OSTROBRAMSKIEJ (Fot. J. Bułhak, Wilno)

epok ubiegłych, zabytki ruchome, podlegające również — jak doświadczenie konserwatorskie stwierdza — restauracjom, przemalowaniom i t. p. nawarstwieniom, są jeszcze ciągle lekceważone i dla naukowo-artystycznego badania nieprzystępne.

Ponieważ w tym wypadku (analogicznie do M. B. Częstochowskiej) chodzi o objekt wyjątkowy i wszechstronnej wartości, staraliśmy się przeto w miarę możności przeprowadzić ową analizę ze stanowiska technicznego i formalnego, posługując się wynikami, uzyskanymi w okresie konserwacji obrazu. Dla uprzytomnienia sobie tych wyników w ramach pewnych kategoryj naukowych, obracających się około naszego przedmiotu badań, zestawiamy tezy:

Obraz M. B. Ostrobramskiej, malowany pierwotnie na gruncie kredowym farbami temperowemi, był później przemalowany farbą olejną. Analiza form wykazuje, że pod względem ich kształtowania zachodzą na obrazie zasadnicze różnice pomiędzy poszczególnemi partjami na powierzchni dzieła.

Pokrywające się dwie analizy, techniczna i formalna, zmierzają do uproszczenia problemu: obraz Ostrobramski posiada nawarstwienia dwóch technik malarskich i przyjmijmy narazie, conajmniej dwóch stylów.



FRAGMENT DĘBOWEJ DESKI, NA KTÓREJ JEST NAMALOWANY OBRAZ M. B. OSTROBRAMSKIEJ
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

Jeżeli z historycznych danych, zaczerpniętych li tylko z Relacji X. Hilarjona, weźmiemy pod uwagę, że obraz przed przybyciem Karmelitów Bosych do Wilna t. j. przed 1626 r. już istniał, i jak chce relacja, na Bramie Ostrej, to mając w pamięci poprzednie tezy dochodzimy do przekonania, że powstanie pierwotnego obrazu, malowanego techniką temperową, musi być odniesione do w. XVI, gdy zarząd miasta zawieszał na bramach miejskich fortecy wileńskiej obrazy świętych. Na poparcie tego twierdzenia posłużą nam ostateczne wnioski poprzednich wywodów, zamykających się celowo w obrębie samego dzieła sztuki. Nie ulega wątpliwości, że pierwotny obraz, który widzimy w partjach głowy wraz z twarzą, wyszedł z pod penzdla artysty renesansowego, żyjącego jednak jeszcze tradycjami gotyku. Natomiast przemalowanie farbami olejnemi mogło nastąpić w. XVII-tym i w początkach XVIII-go w., po r. 1702, (oprócz rąk, które według relacji ustnych dokonane zostało przez Kanutego Rusieckiego, więc w XIX w.). Datę tę ustala nam otwór pochodzący z przestrzału na wylot (poprzez sukienkę metalową sprawioną przez Karmelitów przed 1671 r.), w którego głębokości znajduje się czerwona farba tuniki. W relacji X. Hilarjona czytamy,[1]) że w 1702 r. »Karol XII król Szwedzki, miasto Wilno opanowawszy, wszystkie bramy wileńskie swojemi żołnierzami dla straży osadził. Między któremi i Ostro-Bramę, Matki Najświętszej cudownym obrazem sławną, opatrzył strażą... Tegoż

[1] Op. cit. p. 13, 14 i 15.

GŁOWA MATKI BOSKIEJ Z OBRAZU OSTROBRAMSKIEGO
(po konserwacji)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

samego roku 1702 dnia 16 kwietnia w sam dzień Wielkanocny JW. Jmość Pan Antoni Nowosielski Oboźny W. X. Lit., Szwedzkiego wojska część znaczną w Wilnie obozującą napadł tak szczęśliwie, że wyłamawszy pierwsze drzwi Ostro-bramskie z Przedmieścia, częścią ich rozprószył, częścią na placu trupem położył. Sam zaś W. Imść. Pan Oboźny opiekującą się tejże Matki Najświętszej wsparty obroną, od częstych postrzałów nienaruszony nazad powrócił... Tegoż samego czasu Imość Pan Stachowski, Towarzysz, od Szwedów przed samym Ostrobramskim Obrazem na ulicy zajęty, jak tylko do Najświętszej Marji Panny westchnął i wystrzelił, z pośród samych Szwedów ścisnąwszy ostrogami uszedł szczęśliwie, za nic mając częste onych za sobą postrzały«. Niewątpliwie z tych właśnie czasów szwedzkiej okupacji Wilna datuje się przestrzał obrazu, gdyż strzelanina koło Ostrej Bramy była, jak widać z opisu, częsta i gęsta.

Wracając do tematu, zaznaczyć musimy różnice zachodzące pomiędzy przemalowaniem tuniki i płaszcza. O ile pod farbą olejną na tym ostatnim znajduje się malatura temperowa, o tyle na tunice widzimy czystą farbę olejną, z czego wniosek, że ta część ubioru, widocznie bardzo zniszczona, została zupełnie po zeskrobaniu dawnego gruntu kredowego wraz z farbą, na nowe przemalowana. Nie mało ważne są również różnice stylowe pomiędzy tuniką a płaszczem. Płaszcz naogół pozostał w formach wcześniejszych, natomiast fałdzistość tuniki, układ fałd, pewien niepokój linji w stosunku do monumentalnego traktowania szaty wierzchniej są

FRAGMENT OŁTARZA W KAPLICY OSTROBRAMSKIEJ Z WOTAMI.
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

chyba widoczne. Przypuszczamy zatem, że pierwsza restauracja pierwotnego obrazu, wiszącego na bramie bez odpowiedniego zabezpieczenia od wpływów atmosferycznych, a więc z pewnością zniszczonego i niemającego jeszcze należytego »uszanowania«, odbyła się w XVII w., zaraz po powierzeniu obrazu przez miasto Karmelitom Bosym, którzy już w 1671 r. stawiają przy Ostrej Bramie »kształtną lubo z drzewa« kaplicę i w którymto roku obraz zaczyna słynąć »łaskami i cudami zanotowanemi a pod przysięgą zeznanemi«, jak pisze X. Hilarjon w odnośnym ustępie swej relacji [1]. Druga restauracja odbyć się mogła jak zaznaczyliśmy, po r. 1702, trzecia zaś i ostatnia, odbiegająca pod względem artystycznym od drugiej zupełnem niezrozumieniem wyrazu form i barw, dotyczy rąk i była wykonana w ubiegłem stuleciu.

[1] Op. cit. p. 11.

OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ (bez szaty, po konserwacji)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

Przeznaczenie obrazu na Bramę, dostosowanie go do pewnej wysokości i oddziaływania perspektywicznego da się jeszcze wyczytać ze wspomnianych już tutaj form monumentalnych, których nie można sobie wyobrazić np. w obrazie ołtarzowym. Spokój tych form, pomimo drugiej restauracji nie trzymającej się już stylu pierwotnej malatury, jest może najtrafniejszem określeniem, które przeciwstawia się kategorycznie barokowemu ujęciu kształtu.

A jeśli w końcu zwrócimy uwagę na najgłębszą stronę obrazu, na jego sens duchowy, wypływający z całej postaci, z oblicza i z tych niewymownych rąk objaśniających nam całą treść obrazu a tak osobliwych w ruchu i zarazem kontaktujących z oczami w siebie skierowanemi, to zobaczymy może ikonograficzną stronę Madonny Ostrobramskiej. Nie rozpatrujemy tej sprawy specjalnie, wymaga ona oddzielnego studjum, rzucamy tylko pewne myśli, które zostamą rozwinięte w obszernej monografji o obrazie Ostrobramskim na tle rozwoju sztuki religijnej w Polsce. Stwierdzenie, że Madonna bez Dzieciątka pojawia się na obszarze naszej sztuki jako nowy typ dopiero około połowy XVII w. pod wpływem sztuki włoskiej, jest łatwe na podstawie dotychczasowych badań i niekompletnej literatury inwentaryzatorskiej tego przedmiotu. Wiadomo również, że wskazania i nakazy soborów i synodów zabraniały malować Madonnę bez Dzieciątka, zalecając i w Polsce malowanie tego rodzaju obrazów w typie Odigitrji, Madonny pielgrzymów, jaką jest wizerunek M. B. Częstochowskiej. Z powyższych zakazów przedstawiania wizerunku M. B. bez Dzieciątka można byłoby wysnuć wniosek, że

OBRAZ M. B. OSTROBRAMSKIEJ W OŁTARZU (przed konserwacją)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

synody i sobory liczyły się widocznie z dość częstem przedstawianiem przez malarzy wizerunków o innym typie, aniżeli wymagał tego kościół i jego prawo. Możemy jeszcze suponować, że przepisy te odnosiły się, ściśle biorąc, do obrazów kościelnych i klasztornych albo pozostających w związku z instytucją kościelną. Tymczasem obraz Ostrobramski nie był — w naszem przekonaniu — pochodzenia kościelnego czy klasztornego w znaczeniu malowania go przez zakonnika, a był zamówiony przez miasto na świecką bramę murów obronnych i wykonany został przez malarza prawdopodobnie świeckiego, przebywającego na dworze Zygmunta Starego lub Zygmunta Augusta, prowadzących podówczas, jak wiadomo, w Wilnie bardzo poważne roboty, np. w związku z odbudową katedry lub przebudową zamku dolnego. Przedstawicielami »artifików« przeróżnych nacji niechaj będą dla przykładu choćby dwaj Włosi: architekt Bernardo Zenobi z Rzymu i rzeźbiarz Giovanni Cini da Siena. Z poprzednich wywodów wynika jasno, że obraz B. M. Ostrobramskiej był wykonany na miejscu. Bardzo słabo przygotowana stolnica obrazu, ledwie »zbita«, nie mogłaby wytrzymać długiej podróży np. z Krakowa,

pozatem artystyczna koncepcja obrazu, obliczonego na działanie z pewnej wysokości i perspektywy, pozwala przypisać obraz ten artyście posiadającemu świadomość zadania i funkcji dzieła o charakterze monumentalnym. A zatem ikonograficznej kwestji nie da się rozwiązać przez wejście na drogę najmniejszego oporu tj. przytrzymywania się ustalonego szablonu przez pewną kategorję faktów z zakresu typologicznego. Nie lekceważąc bynajmniej tej strony badań, związanych ściśle z mało znaną na naszym gruncie hagjografją, pozwalamy sobie narazie odejść od tego rodzaju ustalania faktów w dziedzinie zjawisk artystycznych, dla których istnieją bezsprzecznie jeszcze inne kanony, głęboko sięgające właśnie w uczuciowo-religijną stronę sprawy.

Interpretacja obrazu M. B. Ostrobramskiej niejako od wewnątrz jest bardzo prosta a zarazem bardzo trudna. Zespołowy genjusz ludu wielu pokoleń składał Tej, »co świeci w Ostrej bramie« swoje pieśni, nieraz niedołężne w formie literackiej a przecież dogłębne i otwierające na Jej znaczenie szerokie horyzonty. Podobnie jak w sztuce słowa, tak w sztuce plastycznej obok wielkich szczytów natchnień płynących z wizerunku Madonny Ostrobramskiej i wątłych płomyków ludowej, niemal »żebraczej«, literatury o Niej, istnieje długi szereg wizerunków, »reprodukujących» obraz M. B. i ilustrujących jego cudowność. Cała ta grafika ostrobramska, zasługująca na naukowe opracowanie, mówi o jednem, że interpretacja dzieła o wielkich walorach artystycznych, które bezsprzecznie obraz nasz posiada, zależy od optyki czasu, w jakim nawiązuje się kontakt z dziełem sztuki, zwłaszcza o wyjątkowem znaczeniu religijno-narodowem, podniesionem do niezwykłej potęgi dzięki drugim z kolei opiekunom obrazu Ostrobramskiego tj. Karmelitom Bosym. Tego zakonu jest ona od samego początku »niewymowną Pociechą, Pocieszycielką, Obronicielką, Opiekunką i Karmelu Ozdobą«. Dla Niej budują kaplicę, sprawiają szaty, z których metalowa złocista, wysokiej miary dzieło sztuki, najprawdopodobniej złotników wileńskich, podnosi urok wizerunku tej Mater Amabilis i Mater Misericordiae, przeistaczając ją jednocześnie w złocistą górę Karmelu, w słoneczność i kosmos. Otóż czerpanie z tych źródeł ożywczych i nasuwających nieraz głębokie zestawienia porównawcze, nie tłómaczy jeszcze treści czy wyrazu duchowego Madonny Ostrobramskiej, zwanej również, jak wiemy, Palladą. Nie to nas w tej chwili interesuje, jakiego rodzaju uczucia obraz wzbudza czy wywołuje, lecz jak on sam wyraża duchowe treści. Dla jaśniejszego ujęcia tego problemu zaczniemy od rąk. Skrzyżowanie ich ma pozory klasztornego składania rąk w czasie modlitwy dyscyplinowanych i pokornych służebnic. Pozory te uznamy za mylne po przekonaniu się, że ręce te nie są »prawidłowo« złożone. Przedewszystkiem są niżej normalnej wysokości fizycznego oparcia, którego właśnie tutaj nie dostrzegamy. Ręce te są raczej nieco, ale wyraźnie, odsunięte od piersi, nie dotykają jej, może raczej przytrzymują swoim ciężarem płaszcz. Zwróciliśmy już poprzednio uwagę na rozczepienie palców, dodajemy jeszcze do tego ich miękki i jakby konchowaty układ. W rezultacie przy podobnej analizie otrzymamy wyraz rąk przytulających, biorących coś czy kogoś w swoją opiekę, słowem rąk opiekuńczych w przeciwstawieniu np. do rąk Madonn z obrazów przedstawiających temat »Zwiastowania«, w których widzimy ręce pokorne lub przyjmujące coś od kogoś ⟨anioła zwiastującego⟩. Z wyrazem rąk wiąże się wyraz twarzy, skupiony, jak zawsze, w oczach i ustach. W związku z tem uważamy, że układ głowy pochylonej »trocha ku prawey stronie z afektem« jak pisze X. Hilarjon, podający krótki ale istotny opis w swej cennej relacji [1], nie może być ruchem Matki Boskiej ze »Zwiastowania«, gdyż nie kontaktuje z osobą przypuszczalnego [2]⟩ Posłańca Bożego, archanioła Gabrjela. Osoba przyjmująca nieoczekiwaną wieść, musiałaby zaznaczyć ruchem całej figury lub głowy ⟨nierzadko rąk⟩, a przedewszystkiem wyrazem, zdziwienie albo pokorę poddania się posłannictwu, albo też przyjęcie radosnej nowiny. Madonnie Ostrobramskiej tego wyrazu czy ruchu przypisać nie potrafimy. Natomiast cała »statyka« ruchu, a więc zarówno pochylenie głowy i wyraz ku dołowi patrzących oczu, zam-

[1] Op. cit. p. 2.

[2] Spostrzeżenie ks. Daniela Łodziaty, v. T. Narbut, Dzieje Nar. Lit. t. V. p. 137.

knięte usta, słowem cały ten wewnętrzny kontakt z własnem jestestwem, który daje rezonans psychologiczny w sferze duchowego skupienia, zamyślenia i spokoju razem wziętych, a zarazem dla patrzącego ostoji, wzbudzającej »niejakąś bojaźń z rewerencją i afektem złączoną« — jak chce znowu Hilarjon — każe nam widzieć w Matce Boskiej Ostrobramskiej nowożytny typ odrodzenia włoskiego bez reminiscencji archaicznej powagi Odigitrji. Dalszych wniosków wyprowadzać narazie nie zamierzamy.

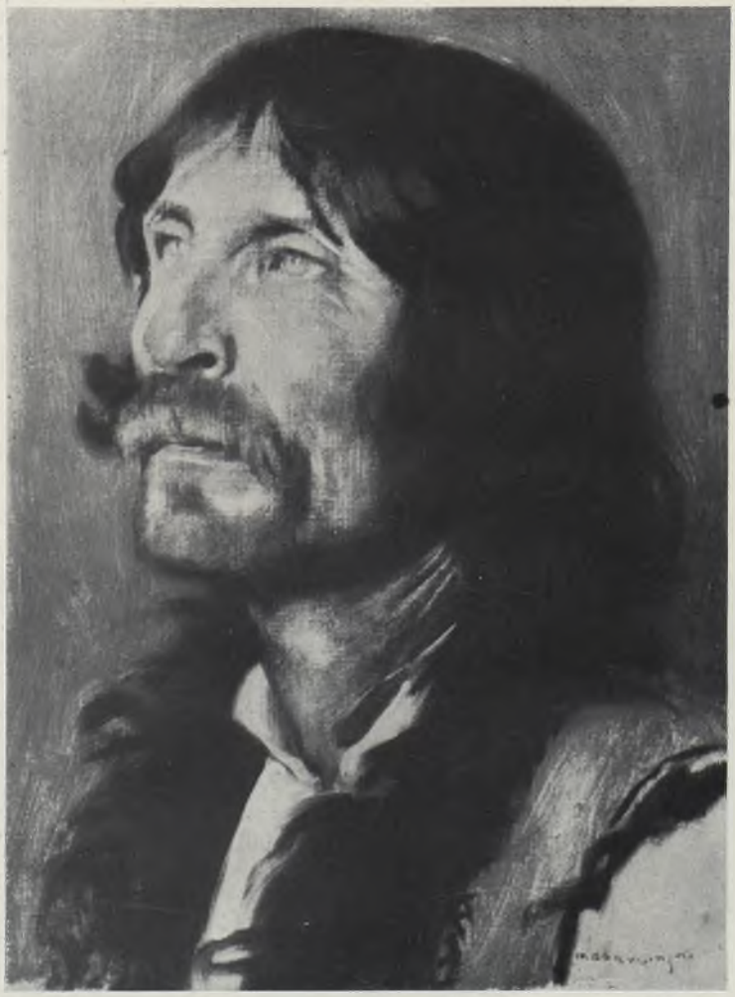
A jeśli w końcu wolno wypowiedzieć najosobistsze wyczucie, to nie znajduję innego określenia po długich rozmyślaniach w obliczu obrazu Ostrobramskiego jak to, że wyobraża on postać podniesioną do potęgi idealnego wizerunku Bóstwa. Może dlatego, poza indywidualnemi uczuciami i związkami serc naszych czcimy Ją wszyscy, cały naród bez wyjątku. W warowni wileńskiej zrodzona była zawsze jej opiekunką i obronicielką, dla całego kraju Palladjum, dla narodu królową, zamieszkałą od wieków w dzisiejszej kresowej fortecy.

JERZY REMER

MICHAŁ BORUCIŃSKI „POLSKA" (temp., 1916)

# MICHAŁ BORUCIŃSKI

MICHAŁ BORUCIŃSKI, urodzony w r. 1885 w Siedlcach, był do roku 1904 robotnikiem w odlewni czcionek u Orgelbranda. Wolne od ciężkiej pracy chwile spędzał w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, gdzie uczył się rysunku u Łopieńskiego i Kowalewskiego. Wiodło mu się wcale nieźle, ale gdy powstała Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, rzucił pracę zarobkową i całkowicie poświęcił się sztuce. Cierpiał z początku głód i nędzę, ale odrazu zasłynął w szkole jako wyjątkowy talent. Przebył tam pięć lat, poczem w konkursie przy Towarzystwie Artystycznem uzyskał za prace dekoracyjne stypendjum imienia Tłoskiej. To pozwoliło mu wyjechać do Włoch. Tam kopjował obrazy wielkich mistrzów Odrodzenia, kształcąc swój smak



MICHAŁ BORUCIŃSKI GŁOWA HUCUŁA (ol., 1926)

i wiedzę. W r. 1912 uzyskał pierwszą nagrodę w konkursie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie na obraz historyczny za »Bitwę pod Warną«. Wkrótce potem również pierwszą nagrodę otrzymał w konkursie Warszawskiego T-wa Zachęty Sztuk Pięknych za »Głowę« — i raz jeszcze pierwszą nagrodę tegoż T-wa Zachęty, podczas wojny, za obraz obecnie wiszący w sejmie — na temat Polski. W r. 1922 zdobył na wystawie dorocznej w Tow. Zachęty nagrodę »Zachęty«, w r. 1924 — nagrodę miasta Warszawy, wreszcie zaś w r. 1926 w Salonie »Zachęty« — medal złoty za »Głowę hucuła«.

* * *

Każde malarstwo jest dekoracyjne — z wyjątkiem jednego tylko może, z tych uznanych za pierwszorzędne, holenderskiego — i to tylko w jego najbardziej naturalistycznych przejawach — z wyjątkiem także tych obrazów batalistycznych i rodzajowych, w których anegdota, nie gubiąc walorów artystycznych, góruje jednak nad układem. Dekoracyjność — to mowa barw i linij albo w oderwaniu od kształtów, które one wyobrażają, albo też w połączeniu z wy-

MICHAŁ BORUCIŃSKI PORTRET ŻONY ARTYSTY (temp., 1922)

mową kształtów, brył mas, jako pierwiastków konstrukcji. Jest to właściwie kompozycyjność, która w historji sztuki zaczyna się od geometrycznych ornamentów (stan najbardziej pierwotny — np. najstarsze wazy greckie na początku pohomerowskiej epoki) a kończy się na trójkątach Leonarda, na harmonjach Cezanne'a i wreszcie na abstrakcyjnych tworach kubizmu i jego odłamów. Nawet opisywany przez apologetów czystego kubizmu »liryzm«, a właściwie ekspresjonizm Picasso'a i Braque'a, pomimo usiłowań fanatyków tego kierunku, aby nie wpadać w dekoracyjność, zwolna tracił walory ekspresjonistyczne i przerodził się w nieświadomą, a wskutek swej zasadniczej geometryczności, pierwotną dekoracyjność — bez jej swobodnego lotu, zdolności stylizacyjnej i bogactwa motywów.

Nazwa »dekoracyjność« jest dziś używana w znaczeniu fałszywem. Zrosła się ona z pojęciem zewnętrznego dodatku, niezawsze potrzebnej ozdoby przedmiotu, czy kształtu architektonicznego. Do pogardzania nią przyczyniło się, a nawet zrodziło tę pogardę zwyrodnienie architektury w XIX wieku, kiedy »zdobiono« domy w ohydny i zbędny sposób, nic tem nie dodając samej, równie ohydnej, eklektycznej i pozbawionej wszelkiej inwencji architekturze. Tymczasem wspaniałe dzieło architektury samo przez się stanowi czynnik dekoracyjny, a ozdoby

MICHAŁ BORUCIŃSKI PIEŚŃ MIŁOSNA (temp., 1920)

na niem powinny tylko tę zasadniczą dekoracyjność jego podnosić przez podkreślanie jego walorów budowniczych.

Doszliśmy w ten sposób do przekonania, że to, co nazywa się dzisiaj dekoracyjnością, jest właściwie istotą nie tylko malarstwa, ale nawet architektury, jest konstrukcyjnością, dążącą do tworzenia zamkniętych w sobie, w równowadze i harmonji spoczywających kompozycyj, których celem jest przemawianie zapomocą mas, linji, brył, barw.

Wykoszlawione pojęcie »dekoracyjności« wprowadza do określeń o sztuce moment niejasności, lub każe wierzyć w powierzchowność tworów, w których ono występuje. Lepiej byłoby mówić: kompozycyjność. Wówczas okazałoby się, że różne kierunki są sobie dziwnie bliskie — np. Velazquez lub prymitywi włoscy, neoimpresjoniści lub rytmiści i t. p. Sztuka teoretyków współczesnych niepotrzebnie się wysila na rozmaite nazwy swoich »dążeń«. Jeżeli dany kierunek jest kompozycyjny, to należy do sztuki i niewiele się różni od szyldu artystów z przeciwka. Jeżeli zaś w nim rzetelnej kompozycyjności niema, to np. niejasny ekspresjonizm, który ma wyrażać jakiś abstrakcyjny »liryzm«, zasługuje raczej na miano »literatury«.

Poczucie dekoracyjności zrodziło wszelkie style, odrębności rasowe w sztuce — Bizancjum i gotyk, Egipt, rokoko i sztukę ludową. Wszystko, co jest ozdobne, nie tylko zdobnicze, należy do działu, który nazwano nieszczęśliwie dekoracyjnością. Ozdobne i ozdabiane jest wszystko, co jest piękne. Jeżeli, według Le Corbuzier, Parthenon jest wielką architekturą wśród schematycznie innych świątyń greckich, budowanych w zasadzie według podobnych wzorów, to Parthenon jest rzeczą ozdobną wśród użytkowych, piękną wśród budowli tylko spełniających swoje przeznaczenie, dekoracyjną wśród pozbawionych wymowy.

* * *

Jeżeli określiłem talent Borucińskiego jako dekoracyjny na wielką skalę, to według tego co wyżej powiedziano, wystarczyłaby nazwa »talent kompozycyjnie malarski« — bez domieszek jakiejkolwiek literatury, albo jeżeli kto chce — »rytmiczny« — ale bez maniery italsko-prymitywistycznej i bez owej charakterystycznej dawki pokubistycznych, kompromisowych uproszczeń, którą się posługują nasi »rytmiści« z wyjątkiem Pruszkowskiego i Ślendzińskiego.

Fantazja barwnie kompozycyjna Borucińskiego zaznaczyła się już w pierwszych jego utworach — np. w wizerunku damy, której suknia rozpościera się w bajkowej ilości falban jakimś pawim sposobem, nic nie mającym wspólnego z realizmem. Rozwój tego bogatego talentu idzie kilkoma równoległemi drogami. Jedna z nich — to budowanie niewielkich obrazów — czegoś w rodzaju półmartwych natur, których motywy — to białe charty, białe pawie, ludzie, drzewa, kwiaty zespolone w harmonje wysmukłych linij, w barwie chłodnawe i wykwintne. Są to pomysły najzupełniej oryginalne, a pod względem formalnym ‹uproszczenia kształtów› nie przypominające żadnego z »izmów«. Druga droga — to wielkie kompozycje, przypominające gobeliny, czy panneaux, ale brane z polskiego życia kontuszowego. Do tej drugiej grupy zaliczyćby właściwie trzeba także wielki obraz, wiszący w sejmie — chociaż tam obok ściśle dekoracyjnych efektów przebijają dążności budowania typów i charakterów. »Bitwa pod Warną« wydaje mi się zaś próbą, na razie odosobnioną, stworzenia z obrazu batalistycznego kompozycji stylizowanej i dekoracyjnej. Jest tam szał bojowy, ściśnięty w surową rytmikę, niby opis wierszem zamiast prozą — i to wierszem klasycyzującym.

Wreszcie — poza pojedyńczemi »głowami«, studjami i portretami, w których artysta podąża za Holbeinem i osiąga przedziwną subtelność wyrazu i barwy, na osobnem miejscu trzeba

MICHAŁ BORUCIŃSKI — WARNEŃCZYK (temp., 1912)

MICHAŁ BORUCIŃSKI STUDJUM (ol.)

postawić dążność w talencie artysty najświeższą — wprowadzenia aktu kobiecego jako pierwszorzędnego czynnika dekoracyjnego.

* * *

Boruciński maluje przeważnie temperą, ale w niektórych obrazach jak np. w akcie kobiecym, używa farb olejnych. Tempera nadaje utworom artysty świeżość i czystość barw, które, raz położone, nie mogą już być zmienione. Wymaga więc każdy obraz wielu wstępnych studjów, aby dany kształt wyrósł przemyślany i nieomylny, narysowany od jednego rzutu. Stąd strona rysunkowa u Borucińskiego jest tak wyjątkowo precyzyjna, zachowując cały wdzięk bezpośredniości. Widać to najdobitniej w portretach, gdzie ścisłość i poezja łączą się w jedną interpretację, przypominającą mistrzów Odrodzenia. I tutaj znów muszę podkreślić talent, jak dalece artysta zgłębiał zarówno dekoracyjną, kompozycyjną stronę sztuki Italskiej, jak też jej sposoby syntetycznego ujmowania kształtu rysunkiem mocnym, subtelnym, bez sztucznego wyszukiwania geometrycznych konstrukcyj i prymitywizacji. Boruciński daje w swych postaciach — głowach, portretach — pełnię kształtu, lecz nie jest to pełnia drobiazgowości realistycznej ale nadzwyczaj subtelny intelektualnie i wyczuty w linjach rysunek, dążący do uchwycenia charakteru i wyrazu, przy zachowaniu walorów dekoracyjnych, a więc kompozycyjnych.

Niezmiernie trudno mi będzie określić, na czem polega indywidualna — a jest taką bez żadnych wątpliwości — forma Borucińskiego.

W obrazach drobnych, wyżej wspomnianych, z białymi chartami i t. p. kształt wydaje

MICHAŁ BORUCIŃSKI PORTRET (temp., 1918)

się stylizowany w ten sposób, że przedewszystkiem artysta odbiera mu jakby część jego plastyki, przystosowując ją do obrazu jako do kompozycji płaskiej, stanowiącej sama dla siebie całość o ornamentacyjnym charakterze. Być może, iż dałoby się tu zauważyć i wpływy Japończyków. Pozatem rysunek zachowuje wszystkie delikatne i wymowne załamy danego kształtu, tak że samemi linjami wydobywa się nieuchwytna, a zupełnie dostateczna plastyczność, wspomagana przez kolor i jego lokalne odcienia. Jest to coś podobnego do płaskorzeźby zrobionej z kształtu, który mógłby być rzeźbą.

* * *

Boruciński jest artystą nie znającym kompromisów. Całem życiem swojem stwierdził, że w rzeczach sztuki jest nieubłagany i że sztuka jest jego życiem. Znajduje się w pełni rozwoju —

MICHAŁ BORUCIŃSKI HUCUŁKA (akwarela)

u progu, tak mi się zdaje — swego najświetniejszego okresu. Widziałem jego najnowsze, pozaczynane prace, w których dopatrzeć się można cech Veronese'a i Palma Vecchio. Pod tym względem Boruciński jest odosobniony — mam wrażenie, iż nietylko u nas. Głębokie zrozumienie dekoracyjności prowadzi artystę do coraz doskonalszych koncepcyj, w których jest przedewszystkiem Polakiem, a potem dopiero tym artystą, który w chłonął w siebie, jak mało kto, wielką kulturę Odrodzenia.

Jest rzeczą istotnie bardzo interesującą, a dla krytyka zachwycającą, badać, jak Boruciński własną drogą, nie naśladując nikogo, idzie ku tym samym ideom, które odrodziły się w Europie po okresie szałów i zboczeń jako nawrót do klasycyzmu, renesansu — wogóle do wielkiej sztuki.

JAN KLECZYŃSKI

MICHAŁ BORUCIŃSKI — DAMA Z WACHLARZEM (temp.)

# OBRAZ SIEMIRADZKIEGO W BIBLJOTECE UNIWERSYTECKIEJ W WARSZAWIE

Z przedostatnią partją odzyskanych z Rosji zbiorów Warszawskiego Uniwersytetu w październiku roku 1926 wrócił do Warszawy olejny obraz Henryka Siemiradzkiego, przedstawiający »Apoteozę Kopernika«. Wielkie to płótno mistrza (wys. 3 m., szer. 2 m.), wywiezione w r. 1915 z swego macierzystego miejsca, z Bibljoteki, przystroiło teraz świeżo jej ściany, powiększając zarazem mocnym efektem pierwiastek artystyczny zbiorów w działach rękopisów i grafiki, zawierających liczne muzealnej miary zabytki miniatorstwa, rysunku i rytownictwa.

Wprawdzie obraz ten oglądała niegdyś Warszawa na specjalnej wystawie, a reprodukcję jego zamieścił wówczas »Tygodnik Illustrowany« i krakowski »Świat«, potem zaś widywali go czytelnicy Bibljoteki, — ale szczegóły jego powstania są dotychczas prawie zupełnie nieznane. Podajemy je tutaj przedewszystkiem ze względu na wybitną wartość tego dzieła sztuki, powtóre zaś i dlatego, że jest ono osobliwą pamiątką niedawnej przeszłości: »Apoteoza Kopernika«, rodząc się w rzymskiej pracowni mistrza, zaklęła w sobie w pewnym stopniu stosunki polityczne w kraju pod zaborem rosyjskim.

Aby w Warszawie mógł zawisnąć w rządowym gmachu naukowym obraz, mający za treść Kopernika, trzeba było wprzód wyjednać pozwolenie władz, miejscowego kuratora okręgu i Ministerstwa Oświaty w Petersburgu. I niewiadomo, czy pomyślne doprowadzenie tej sprawy do skutku byłoby możliwem wśród tych instancyj urzędowych, do których należał jeszcze i rektor Uniwersytetu, gdyby intencja upiększenia obrazem ścian uniwersyteckich wyszła z głowy

HENRYK SIEMIRADZKI SZKIC OŁÓWKOWY DO OBRAZU „APOTEOZA KOPERNIKA" (1890)
(Wł. Uniwersytetu Warszawskiego).

polskiej. Ale, jak świadczył potem łaciński napis na ramie, ofiarodawczynią obrazu była »pierworodna córka byłego namiestnika Królestwa Polskiego, Barbara z ks. Gorczakowów Pankratjewowa« [1]. Ona zamówiła ‹kosztem podobno 20.000 franków› to dzieło u »profesora« Siemiradzkiego ‹Siemiradzkiemu przysługiwał tytuł profesora petersburskiej Akademji Sztuk Pięknych od r. 1877›, sama poddając mu temat. Ona zapowiedziała w podaniu do kuratora Apuchtina swój dar, załączając szkic rysunkowy artysty, który władze potem, po załatwieniu formalności, zwróciły Uniwersytetowi, aby można było porównać, czy obraz nie odbiegł od projektu. Dama ta, związana nietylko tym jednym węzłem z Warszawą, zmarła w r. 1901 ‹we Florencji›. Pochowano ją na warszawskim cmentarzu prawosławnym.

Kopernik należał w XIX wieku w Warszawie do tematów usankcjonowanych zarówno politycznie jak i artystycznie. Wieńczono ‹w dosłownem znaczeniu› jego posąg przed pałacem

[1] In memoriam Michaelis Gortshakoff Serenissimi Imperatoris Alexandri II in Regno Poloniae locum tenentis Universitati Varsoviensi dat dedicat filia primogenita A. D. MDCCCXCII.

HENRYK SIEMIRADZKI APOTEOZA KOPERNIKA (ol., 1891)
(Wł. Uniwersytetu Warszawskiego).

Staszica podczas jubileuszowej rocznicy urodzin astronoma w r. 1873, a chwili tej zawdzięcza powstanie swe sporo utworów na ten ikonograficzny temat. Wyszukiwano i wystawiano jego podobizny, dawne i nowe. W sali portretowej ratusza warszawskiego znalazło się po pamiętnych uroczystościach popiersie marmurowe, dłuta Jana Kryńskiego, młodego wówczas rzeź-

biarza, które miastu ofiarował rosyjski namiestnik Królestwa Polskiego, Berg, o czem głosi napis pod rzeźbą, tem znamienny, że nie polski wprawdzie, ale ustępliwie i nie rosyjski, lecz — łaciński [1].

Odczuwa się więc pewien związek pomiędzy płótnem Bibljoteki Uniwersyteckiej a faktami niewoli narodowej i życia Warszawy. Zauważa się, że w wyborze zasadniczego motywu, podsuniętego z tematem artyście, oraz w wyszukaniu sobie przez niego drogi wyjścia z zadania zaważył precedens swoistego kultu kopernikowskiego w Warszawie i że gotowa formuła tegoż łatwo przemówiła do wyobraźni Siemiradzkiego, jako artystycznie dawna, prosta i wdzięczna.

»Apoteoza Kopernika« przedstawia rzeźbione popiersie astronoma — mniej więcej takie jak Kryńskiego, pod którem na środku widowni siedzi tronująca muza dziejopisarstwa Klio, obok niej stoi druga, Astronomja. Podczas gdy skrzydlaty genjusz Sławy zawiesza Kopernikowi na szyi wieniec z nieśmiertelników, jakby łańcuch oddawany dostojnikowi, dziewczyna wiejska, klęcząc, składa w ręce piszącej w księdze dziejów Historji kwiaty polne — symbol miłości rodaków. Umieszczona na najbliższym planie w skośnym szeregu z muzami, zbiera w sobie ta postać dziewczyny akcent zarówno treściowy jak i kompozycyjny. Popiersie Kopernika wystawione jest na marmurowym trzonie kolumny pod drzewem laurowem, postacie grupują się na tle kolumnowych arkad i roztaczającego się za niemi błękitu nieba tudzież krajobrazu o neutralnej treści. Z bogactwa zdobniczego arkad, lekko łukiem zatoczonych, wystrzelają ku górze z balustradowego uwieńczenia posążki Prometeusza i Ikara, jako dodatkowe alegoryczne dopowiedzenie. Dając każdej z olimpijskich postaci odpowiednie atrybuty, z umyślną jeszcze licencją przybrał artysta środkową kobietę w płaszcz uzmysławiający symbolicznie dzieje starożytne i średniowieczne. Z jednego kółka misternego brokatowego deseniu odzywa się przytłumiona aluzja do Polski: »Sarmatia« ‹herb — napis›.

Jak widać z tego schematu treści, hołd odbiera Kopernik nie od nauki, nie od stanu uczonych, ale niby od narodu, upostaciowanego jednakże przez wyobrazicielkę jednego stanu. Pod Thorvaldsenowskim bronzem na Nowym świecie czytamy: »Kopernikowi« — »Rodacy« — »Grata Patria«. Pojęcie to jeszcze szerokie. Polska Siemiradzkiego, uosobiona dziewoją w granatowym gorsecie i czerwono-bronzowej spódnicy, z pod częstochowskich okolic — to tylko lud Królestwa Polskiego. Rzecz prosta, że współczesna notatka o tem dziele w »Warszawskim Dniewniku« wśród zalet obrazu wyróżniła wdzięk dziewczyny »priwislinskawo tipa«. O tyle tylko wolno było wypowiedzieć się Siemiradzkiemu — Polakowi, ze względu na przeznaczenie dzieła: przyjąć miał je cesarski Uniwersytet Warszawski, a w szczególności jego Bibljoteka, której nową siedzibę zamyślano właśnie wznieść na dziedzińcu Pałacu Kazimierzowskiego. Przygotowania, czynione w tym kierunku, były właśnie pobudką wystąpienia Pankratjewowej.

Wspomniany wyżej rysunkowy szkic obrazu nosi datę »Roma 1890«. W ciągu więc tego i następnego roku pracował Siemiradzki nad dziełem. »Apoteoza« wypadła nieco odmiennie od przedstawionego projektu; przedewszystkiem zamiast dwóch dziewcząt wiejskich wprowadził malarz jedną, następnie dokonał kilku pomniejszych zmian i uzupełnień ‹por. reprodukcję›. Gdy obraz przybył do Warszawy jesienią roku 1891, właścicielka w roku następnym zgodziła się na wystawienie go w sali magistratu na dochód Zachęty Sztuk Pięknych ‹powiększenie funduszu budowy gmachu Towarzystwa›. Po zbudowaniu gmachu Bibljoteki Uniwersyteckiej w r. 1894 został jej przeznaczony [2].

[1] Nicolaus Copernicus. Urbi Varsoviae dono tulit Comes de Berg vices gerens in Regno Poloniae. Na rzeźbie w tyle: *„fec. Kryński — 1873 r."*

[2] Dzieląc los przedmiotów, wywiezionych z Uniwersytetu Warszawskiego w r. 1915 do Rostowa nad Donem, przeleżał obraz tamże przez szereg lat w pace, zwinięty na wałek. Wedle relacji naocznego świadka Dra E. Erdmana wisiała »Apoteoza Kopernika« po rewolucji bolszewickiej w miejskiem muzeum w Rostowie.

Dyrekcja Bibljoteki Uniwersyteckiej, oprawiła zwrócony obraz w nowe ramy, gdyż dawne uległy zniszczeniu i po odnowieniu go przez malarza Jana Rutkowskiego, umieściła na pierwotnem miejscu.

»Apoteoza Kopernika« jest utworem dekoracyjnym. Piękna w linjach, o żywych barwach, jasno naświetlona grupa, wysuwa się w obrazie jako główny cel artystyczny. Święci tu tryumf umiejętna dyspozycja figur na płótnie i w przestrzennym zespole. W tym celu zestrajając kształty i barwy, Siemiradzki mniejszy kładzie nacisk na związek psychologiczny postaci, a już zgoła uchyla się od nadawania im odpowiedniego wyrazu, którym, jak wiadomo, słabo władał. Nie bez racji znalazły się aż dwa gubione od tyłogłowia profile kobiece. Więc na rzecz zewnętrznej strony postaci, tła architektonicznego, łudząco oddanych marmurów, krajobrazu i umiłowanej atmosfery południa, dla piękna grupy i przepychu materjalnego scenerji, zmalał bohater sceny, kompozycja przesunęła się ku żywemu obrazowi, pełnemu umiaru i malowniczości, a zneutralizowanemu ideowo.

Wyprzedzając cokolwiek chronologicznie głośne kurtyny miejskich teatrów krakowskiego i lwowskiego, »Apoteoza« nasza tworzy z temi okazami monumentalnego malarstwa olejnego nieco odrębną grupę dzieł, charakteryzującą ostatni okres twórczości Siemiradzkiego. Niepospolicie malowane, jest to wielkie płótno jednym z coraz odtąd rzadszych przykładów żywych obrazów, dobrze znanych w historji malarstwa XIX w., żeby tylko przypomnieć »Apoteozę Homera« Ingres'a z analogicznym motywem wieńczenia. Koncepcją należy tedy do przeszłości, odległej już działającemu dziś pokoleniu artystów, tak jak w historję zasunęła się sława rozmarzonego w świecie Hellady i Romy nowelisty, malarza Włoch i »jednego z pierwszych plenerzystów poza Francją« — sława nie podtrzymywana od lat 25, od chwili zgonu.

ZYGMUNT BATOWSKI

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

CZĘSTOCHOWA.

= W sali Sejmiku (starostwo) otworzono wystawę obrazów warszawskich malarzy, która się cieszy znacznem powodzeniem. Biorą w niej udział: Apolonjusz Kędzierski, Br. Kowalewski, R. Wąsowicz, J. Olszewski, St. Przesłański, E. Lindeman, Cz. Nowocień, Wł. Skoczylas, K. Stabrowski, J. Kotowski, Cz. Wasilewski, K. Lasocki, St. Bagieński, W. Nowina-Przybylski, St. Zawadzki, W. Grauzowa i F. Sunderland (20, przeważnie akwarel, widoków Starej Warszawy). Wystawa zamkniętą została 25 maja.

KRAKÓW

= Po zwinięciu (w końcu marca b. r.) wystawy grafiki jugosłowiańskiej na Wystawie Niezależnych urządził wystawę swych prac (z górą 20) E. Krcha. Wystawa ta trwała do 25 kwietnia.

= Trzecia wystawa Niezależnych. W salach Tow. Rolniczego przy placu Szczepańskim, została otwarta trzecia Wystawa Niezależnych artystów, zorganizowana pod hasłem bojkotu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Wystawa obejmuje dzieła 98 artystów w łącznej liczbie 346 obrazów, rysunków i rzeźb. Udział w niej biorą: Augustynowiczówna Wł., Axentowicz T., Berezowska J., Brauner W., Chlebus J., Czerwenka E., Daniel I. K., Delman, Dunikowski Ks., Dworska E., Dzwonkowski Al., Fedkowicz J., Filipkiewicz M., Fromowicz-Nassau Marja, Gałęzowska J., Gibiński St., Gotlib H., Grott T., Gutowska W., Haneman M., Hiroń A., Hofman W., Honiek Z., Hrynkowski J., Jabłoński M., Jarocki Wł., Karczowa de Laveaux E., Karpiński A., Karszniewicz J., Kamocki St., Klimowski St., Komorowska A., Korpal T., Kopystyński St., Kowalski L., Kowarski Sz., Krcha E., Król Z., Krzetuska H., Książek J., Lorja H., Małachowski Jaxa, Markiewicz L., Markowicz A., Mehoffer J., Messer A. H., Mien Kl., Müller Sz., Niedzielska M., Oleś A., Olpiński W., Olszewski B., Orszulski R., Paciora St., Pelczarski B., Pieńkowski I., Pinkasówna L., Plutzer A., Poraj-Chlebowski, Pronaszko Z., Regenbogen E., Rejta Stefa, Rembertowski Fr., Rykała J., Rubczak I., Seifman Getterowa, Seredyński L., Stachiewicz P., Stapiński Wł., Strojnowski L., Szwarc St., Terlecki A., Tetmajerówna, Tracz St., Unierzyski J., Uziembło H., Wallis Cz., Weissowa Aneri, Weiss W., Winiarz Jerzy, Wodzinowski W., Wrzesiński J., Wyganowski B., Wyrwiński W., Zagórowski A., Zielińska M., Żarnecki St., Żurawski St., Pautsch F., Wróblewski.

W dniu otwarcia przewinęło się przez sale wystawowe, efektownie przybrane, paręset osób. Wystawa wzbudziła ogromne zainteresowanie i jest doskonałem podkreśleniem martwoty, która panuje w naprzeciw tej wystawy położonym »pałacu« Tow. przyjaciół Sztuk pięknych, którego sale od pięciu miesięcy t. j. od wybuchu bojkotu, nie widziały obrazów.

= Bojkot artystyczny T-wa przyjaciół sztuk pięknych. W Illustr. Kurjerze Codziennym (nr. 131 z 14 maja b. r.) zamieszczone zostało bardzo rzeczowe sprawozdanie z przebiegu zatargu artystów z dyrekcją Tow. Sztuk pięknych, o złamaniu umowy tejże Dyrekcji z artystami, o bezprawnem zwołaniu walnego zgromadzenia i o wyborach nowej dyrekcji, przeprowadzonych wbrew statutom T-wa, tudzież o wystosowaniu przez artystów pisma do p. wojewody krakowskiego z prośbą, aby zechciał — jako obrońca porządku publicznego — wglądnąć w sprawy T-wa przyj. Sztuk pięknych i usunąć anarchję, która je opanowała (patrz *Sztuki Piękne* str. 215 i dalej). To rzeczowe i bardzo oględnie napisane sprawozdanie zirytowało tę

nową, bezprawnie wybraną Dyrekcję. Oto redakcja *Ill. Kurjera codziennego* otrzymała następujące pismo, które zamieściła w nr. 133 (z 16 maja):

Szanowna Redakcjo!

Proszę o sprostowanie błędnej wiadomości, podanej w Nr. 131 »Kurjera Ilustrowanego« z d. 14 maja b. r. Nieprawdą jest, jakoby Towarzystwo nie zgodziło się na wprowadzenie do Dyrekcji 5 członków,

Z. CZERMAŃSKI KARYKATURA P. ST. KRZYWOSZEWSKIEGO (akwarela)
(Z wyst. w Tow. Zachęty Szt. Pięknych w Warszawie).

proponowanych przez bojkotujących Towarzystwo artystów, owszem, podaną sobie listę »en bloc« zobowiązali się członkowie Dyrekcji przyjąć bez zmian i przedłożyć ją rocznemu Walnemu Zgromadzeniu, które w przeciągu kilku dni zarząd miał zwołać. Przeciw kooptowaniu nowych członków, którego domagali się bojkotujący artyści, oświadczyło się 6 członków zarządu, przeciwko 3, uważając, że kooptacja byłaby wbrew statutowi. Na to imieniem bojkotujących Towarzystwo artystów, dr. Z. Ehrenpreiss oświadczył, że bojkotujący artyści na wybór przez roczne Walne Zgromadzenie się nie zgodzą, a żądają wyboru jedynie tylko przez kooptację.

»Wobec tego nie pozostało Towarzystwu nic innego, jak tylko skompletować zarząd na zwyczajnem rocznem Walnem Zgromadzeniu. Innych zboczeń od prawdy, od których się roi w komunikacie, prostować nie będę. Uważam zresztą, że spraw takich w kulturalnych towarzystwach nie powinno się załatwiać drogą agitacji ani też ingerencją władz, ale drogą wzajemnych układów i ustępstw«.

»Feliks Kopera, prezes Towarzystwa Sztuk Pięknych, Wiesław Zarzycki, wiceprezes Tow. Szt. Piękn.«.

Zamieszczając powyższe pismo Dyrekcji T-wa, dodaje Red. *Ilustr. Kurjera Codziennego* od siebie następujące uwagi:

»Otrzymawszy to pismo prezesa dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych, które jako sprostowanie oddaliśmy do druku, zwróciliśmy się jednocześnie do komitetu, wybranego przez ogół artystów krakowskich, od którego zaczerpnęliśmy informacje, zamieszczone przez nas we wczorajszym numerze, z prośbą o dalsze *wyjaśnienia*. W odpowiedzi otrzymaliśmy wyjaśnienia ustne, poparte dowodami, wszystkich szczegółów podanych poprzednio, a nadto następujący *oryginał listu p. prezesa i dyrektora dra Kopery* do prof. Wł. Jarockiego, którego odpis poniżej zamieszczamy:

17 marca, 1927 r.

»Wielce Szanowny Panie Profesorze!

Z upoważnienia Dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych mam zaszczyt zawiadomić WSzanownego Pana Profesora, że *Dyrekcja na posiedzeniu w dniu dzisiejszym uchwaliła oddać do dyspozycji* Związku Artystów Plastyków, Towarzystwa artystów polskich »Sztuka« i Towarzystwa »Jednoróg« *pięć miejsc w Zarządzie Towarzystwa*. Ponieważ według § 23 statutu Tow. Sztuk Pięknych w Zarządzie może zasiadać tylko pięciu artystów, a obecnie wakują tylko trzy miejsca, przeto te trzy miejsca mogą zająć artyści, na inne dwa miejsca w grupie przyjaciół sztuki mogą WPanowie podać swoich kandydatów z grona nieartystów.

*Prosimy zatem o przedstawienie nam nazwisk proponowanych przez Wnych Panów kandydatów, poczem po skompletowaniu Dyrekcji sprawa zmiany statutu i wyboru członków zwyczajnych z grona artystów plastyków będzie wzięta w ten sposób pod wspólną rozwagę".*

»Podpisano: Z prawdziwem poważaniem *Feliks Kopera*".

»Wobec tego, że zawarta w tym liście wyraźna *zgoda dyrekcji Tow. Sztuk Pięknych i jej prezesa na kooptację 5 członków*, wskazanych przez artystów, kategorycznie obala twierdzenie sprostowania tegoż pana prezesa, które drukujemy powyżej — prostowania dalszych szczegółów tego sprostowania nie uważamy za wskazane«.

Tak więc pierwszy występ nowo wybranej nieprawnie Dyrekcji rozpoczął się od nieprawdy, która w spokojny ale bardzo dosadny sposób została napiętnowaną przez Redakcję *Ill. Kurjera Codziennego*.

Oba powyższe pisma umyślnie przytoczyliśmy w całości, aby czytelnikom naszym dosadnie pokazać krętactwa i obłudę, któremi Dyrekcja T-wa stara się obronić, nie zdając sobie sprawy, że ludziom, którzy uzurpowali sobie prawo do reprezentowania zasłużonego niegdyś T-wa nie wolno mijać się z prawdą. Bowiem pan prezes F. Kopera pisząc to sprostowanie z 16 maja b. r., w którem stwierdza, że »nieprawdą jest, jakoby T-wo nie zgodziło się na wprowadzenie do Dyrekcji 5 członków, proponowanych przez bojkotujących T-wo artystów, owszem, podaną sobie listę *en bloc* zobowiązali się członkowie Dyrekcji *przyjąć bez zmian i przedłożyć ją rocznemu Walnemu Zgromadzeniu*" — wiedział dobrze, że w powyżej przez nas (i przez Red. *Ill. Kurjera Codziennego*) zacytowanem piśmie swojem z d. 17 marca [a więc z przed dwóch miesięcy!] zawiadomił prof. Wł. Jarockiego, jako członka Komitetu

bojkotowego, że »Dyrekcja na posiedzeniu dzisiejszym [t. j. 17 marca!! Przyp. Red.]) *uchwaliła oddać do dyspozycji*" artystów bojkotujących „*pięć miejsc w Zarządzie T-wa*" i że w temże piśmie prosi »o przedstawienie nam nazwisk proponowanych przez Wnych Panów kandydatów, poczem *po skompletowaniu Dyrekcji* sprawa zmiany statutu i wyboru członków zwyczajnych z grona artystów plastyków będzie *wzięta w ten sposób pod wspólną rozwagę*".

Wyraźnie więc stwierdza w tym liście p. prezes F. Kopera, że Dyrekcja *uchwaliła* na posiedzeniu z 17 marca *skompletować* bezzwłocznie Dyrekcję (zdekompletowaną), naturalnie drogą kooptacji, a potem dopiero sprawy inne będą wzięte pod »wspólną rozwagę«.

Co więcej, pan prezes Kopera, podczas układów z komitetem bojkotującym, a więc przed posiedzeniem Dyrekcji T-wa z 17 marca, został wyraźnie zawiadomiony (w drodze ustnej) przez tenże komitet o tem, że jako główny *warunek* zaniechania bojkotu stawiają żądanie skompletowania Dyrekcji przez *kooptację* delegowanych przez komitet bojkotowy, co umożliwiłoby artystom przeprowadzenie szeregu zmian w zarządzie T-wa przed W. Zgromadzeniem, zmian, które wprowadziłyby nowe życie do T-wa, a które miałyby być aprobowane dopiero na Walnem Zgromadzeniu. Te wytyczne żądania artystów zostały jasno przedstawione panu prezesowi Koperze.

W dotychczasowych naszych sprawozdaniach z przebiegu tej walki artystów z Dyrekcją staraliśmy się unikać jakiegokolwiek tonu osobistego, nie wymienialiśmy nazwiska żadnego z członków Dyrekcji (p. Waśkowskiego nie uważamy i nie uważaliśmy za członka Dyrekcji). Niestety, list p. F. Kopery i p. W. Zarzyckiego do redakcji *Ill. Kurjera Codziennego* zmusza nas do stanowczego stwierdzenia, że zdaniem naszem obaj ci panowie dostatecznie się skompromitowali jako reprezentanci T-wa, ogłaszając mijające się z prawdą sprostowanie, niegodne towarzystw kulturalnych, i że ustąpiwszy co rychlej ze swoich stanowisk w Dyrekcji zrobią niewątpliwą przysługę powadze T-wa.

A teraz mała uwaga:

O co walczy Dyrekcja T-wa? Otóż pokazało się, że p. sekretarz T-wa A. Waśkowski, który swojem niedbalstwem i nieukwalifikowaniem doprowadził T-wo do ruiny, zawarł przed laty (zdaje się) dziewięciu kontrakt, mocą którego T-o Przyj. Sztuk Pięknych zobowiązało się zatrzymać p. Waśkowskiego na posadzie sekretarza T-wa aż do r. 1947, pod rygorem wypłacenia mu odszkodowania w wysokości 30.000 zł. Prócz tego T-wo zabezpieczało mu jako emeryturę po r. 1947 tę samą kwotę 30.000 zł., na zabezpieczenie której T-wo wpłacało.

Kontrakt ten z p. Waśkowskim-sekretarzem podpisali ponoś p. Kopera i p. Waśkowski-członek dyrekcji T-wa (!), a jak był on tajemniczy, dowodzi fakt, że nie został przedłożony W. Zgromadzeniu do zaaprobowania, mimo, że w tak wysoki sposób obciążał T-wo.

Jak już pisaliśmy w poprzednim numerze *Sztuk Pięknych* (str. 316), komitet bojkotowy, widząc w obec złej woli okazywanej przez Dyrekcję T-wa niemożliwość ugodowego załatwienia tej walki, zwrócił się do pana wojewody krakowskiego z pismem, w którem go prosi o zajęcie się tą sprawą. Obecnie więc z polecenia pana wojewody Darowskiego, który od objęcia swego obecnego stanowiska zajmuje się bardzo życzliwie i gorąco wszelkiemi objawami życia artystycznego w naszem mieście, badają w Dyrekcji Policji pilnie wszystkie agendy T-wa Sztuk Pięknych, badają księgi kasowe, protokółów i t. d., przesłuchują całe szeregi świadków, wśród których są najpoważniejsi nasi artyści. Postępowanie to już jest na ukończeniu, jaki będzie przypuszczalny wynik tej interwencji naszych władz wojewódzkich, nie możemy i nie chcemy zdradzać z wiadomych powodów, możemy tylko zapewnić naszych czytelników, że słuszne żądania artystów będą uwzględnione i to w najbliższym czasie.

= Restauracja kościoła Marjackiego już rozpoczęta. Od kilku dni rozpoczęto pracę

Z. CZERMAŃSKI KARYKATURA KADENA - BANDROWSKIEGO (akwarela)
(Z wyst. w Tow. Zachęty Szt. Pięknych w Warszawie).

około ustawiania rusztowań przy niższej wieży Marjackiej. Jak się dowiadujemy, komitet odbudowy przystępuje w najbliższym czasie do zupełnego jej odnowienia. Jak dalece restauracja tej wieży jest nieodzowną, świadczy kosztorys jej odbudowy architekta Hendla (znajdujący się w archiwum paraf.) z przed 24 lat. P. Hendel pisze wtedy między innemi, że »wieży nie można pozostawić nadal w tym stanie, w jakim się znajduje. Rozmaite mniejsze zniszczenia, wyrządzone zębem czasu, które obecnie małym stosunkowo kosztem dadzą się naprawić, pozostawione same sobie, mogą doprowadzić do takiego stanu, który tylko wielkim nakładem kosztów i pracy dałby się usunąć«. Ten »mały stosunkowo koszt« wynosił przed 24 laty 50.000 koron austr. — a od tego czasu nie zrobiono nic. Wieża pozostawiona bez opieki — zwłaszcza w czasach wojennych — przed-

stawia dzisiaj — jak to przewidywał p. Hendel obraz ruiny i naprawdę tylko wytrwałością, dużym nakładem pracy i ofiarności społecznej można ją będzie przyprowadzić do stanu normalnego.

= Z dawnych rewolucyj artystycznych w Krakowie. Pod tym tytułem zamieszcza *Ill. Kurjer Codzienny* następujące interesujące wspomnienie:

Z. CZERMAŃSKI KARYKATURA A. HR. SKRZYŃSKIEGO (akw.)
(Z wyst. w Tow. Zachęty Szt. Pięknych w Warszawie).

»Niedawno rozpoczęta i wciąż jeszcze trwająca *rewolucja artystyczna w Krakowie*, przypomniała niektórym cokolwiek starszym Krakowianom, że nie jest to bynajmniej pierwsza tego rodzaju w Krakowie burza — w szklance wody. Kraków, choć »senny i ospały«, niejednokrotnie przeżywał już w dziedzinie estetycznej różne *walki i przewroty*, pamięć o których powoli się zaciera i wypływa tylko przy jakiejś wyjątkowej sposobności — coraz rzadziej.

»Jedno z takich wspomnień odnowiło się właśnie niedawno w »Związku artystów plastyków« na Placu św. Ducha w czasie jednej z narad nad tem, aby na tym placu wybudować wreszcie wielki »Dom sztuki«, zaprojektowany już dawno, na którego budowę artyści, po daremnem kołataniu do miasta i społeczeństwa, zbierają teraz fundusze, ofiarowując każdy swoje prace. W czasie gawędy wspomniano dzieje z przed lat 30.

»Był to okres, kiedy Kraków zabierał się do »wielkiego dzieła«. Miano budować na Placu św. Ducha obecnie stojący tam *gmach teatru*, według planów ś. p. art. Zawiejskiego, które radcom miejskim, olśnionym modą wiedeńską także i w dziedzinie artystycznej, wydawały się w marzeniach cudem architektury.

»Aby ten teatr postawić, trzeba było miejsca. Aby uzyskać to miejsce, postanowiono w krótkiej drodze *zburzyć stare mury* i budynki, wówczas się znajdujące na obecnym Placu św. Ducha. Sfery artystyczne, wówczas jeszcze niezbyt liczne i mało dopuszczane do głosu, nawet przy rozstrzyganiu kwestyj estetycznych, burzyły się.

»Szczególnie *piorunował Matejko*, słusznie podnosząc, że magistrat i rada, zamiast tworzyć nowe place w mieście na miejscach wolnych, *burzą dla pozyskania miejsca cenne zabytki*. Przeciwstawiał się on stanowczo zamierzonemu *zburzeniu starych budynków i murów z XV i XVI wieku*, wśród nich kościółka św. Ducha. W prawdzie był on obudowany w około i nie wyglądał zbyt efektownie, ale *Matejko stworzył cały plan usunięcia zbytecznych ruder*, odsłonięcia kościoła św. Ducha, restauracji starych, godnych zachowania gmachów, przywrócenia im pierwotnego pięknego wyglądu i *stworzenia w ten sposób muzeum*, do którego na początek ofiarował swoje zbiory i obiecywał dać kilka swoich dzieł.

»Projekty te odrzucono — *„burzymurki" były górą*. Po stronie Matejki była garstka ludzi kulturalnych, historyków i artystów, zresztą miał on pewien mir, dzięki swojej sławie — organizował więc protest. Wobec tego magistrat postanowił złamać ten protest i zwalczyć opozycję »zdradą i podstępem«.

»Wysłani w nocy ludzie magistraccy zburzyli to, co miało być zburzone, tworząc *„fakt dokonany"*. Co więcej — z polecenia panujących wówczas na ratuszu krakowskim czynników, również w nocy wysłany z ludźmi ekonom miejski, nazwiskiem Kułakowski, zabrał się do *wybijania dziury w sklepieniu kościoła św. Krzyża* i rozszerzania jej następnie, aby dowieść, że i ten niepotrzebny gmach należy zburzyć, aby otworzyć jak najszerszą perspektywę na mający się zbudować gmach nowego teatru. Na szczęście skończyło się tylko na zamiarach, *kościół św. Krzyża pozostał*.

»Gdy po owej historycznej nocy stał się wiadomy fakt dokonanego zburzenia, Matejko zawrzał oburzeniem. W porywie tego oburzenia *Matejko odesłał do prezydjum miasta dyplom honorowego obywatelstwa miasta Krakowa* i berło »króla malarzy«, ofiarowane mu przez miasto. Nie zmieniło to oczywiście w niczem dalszego biegu rzeczy, w wyniku którego stanął nasz wspaniały teatr...

»Plac św. Ducha »oczyścił się«. Po kościele św. Ducha pozostało tylko wspomnienie w nazwie. Ze starych murów i budynków poszpitalnych (od których ulica Szpitalna nosi nazwę) został tylko jeden budynek — dzisiejszy »Dom artystów«, własnym ich kosztem i staraniem odnowiony i odrestaurowany, przyczem wydobyto na jaw stare, piękne belkowanie sufitu na pierwszem piętrze.

»Nawiasem mówiąc, na parterze tego domu i w piwnicy, są równie piękne, choć innej konstrukcji, stare sklepienia — jednem słowem cały ten dom jest *pięknym zabytkiem dawnego budownictwa*, który powinien być w całości obrócony na cele artystyczne. Warto też przypomnieć, że właśnie w tym budynku był za dawnych czasów oddział szpitala, przeznaczonego dla warjatów, może dlatego dano w nim obecnie schronienie — artystom...«

= Rewindykacja dzieł sztuki. W wyniku rokowań o zwrot zabytków sztuki, prowadzonych w Berlinie przez dr. Prądzyńskiego, zwrócił nam rząd niemiecki trzy zabytki historyczne, które znajdowały się dotąd w muzeach berlińskich, a mianowicie: t. zw. szablę Stefana Batorego, sztandar z czasów Stanisława Augusta i portret Stefana Czarnieckiego. Dwa pierwsze przedmioty znajdowały się w berlińskich muzeach »Zeughaus«, a portret Czarnieckiego w zamku cesarskim w Berlinie. Rząd niemiecki starał się nadać temu aktowi specjalne znaczenie jako dowód ugodowych stosunków z Polską i zaznaczył w dokumencie oddania, że czyni to, pragnąc nawiązać dobre stosunki między obu państwami. Dzienniki polskie, podając tę wiadomość, zawiadomiły Czytelników, jakoby szabla ta była szablą Stefana Batorego. Jest to wiadomość nieścisła, gdyż nie mamy żadnego dowodu, że szabla ta należała do króla. Jest ona z serji t. zw. Batorówek, to jest posiada portret Stefana Batorego. Serja ta jest dość liczna i nie jest rzadkością.

W muzeach polskich posiadamy szereg egzemplarzy tego typu. W berlińskim *Zeughaus*'ie znajdowały się dwa egzemplarze, z których jednego autentyczność jest dość podejrzana, ma on mianowicie napis »Stefanus« zamiast »Stephanus«. Sztandar z czasów Stanisława Augusta również nie przedstawia większej wartości. Cennym natomiast jest portret (w całej postaci) Stefana Czarnieckiego.

Ciesząc się ze zwrotu choćby i tych trzech zabytków, jesteśmy z całem uznaniem dla pracy w tym kierunku przedstawicielstwa polskiego, które ma ciężkie zadanie do pokonania. Nie możemy jednak zataić faktu, że widzimy w tem dowód, jak twardo bronią się Niemcy przed rewindykacją naszych, zabranych przez nich, zabytków. Berliński Zeughaus jest znanym ze swego bogactwa w zabytki polskie, posiada m. i. dwie ogromne szafy oszklone z mundurami wojska polskiego z lat 1818—1832, głównie kawalerji i artylerji ze wszystkimi szczegółami umundurowania (Nr. inw. 4245—4358), dużo broni siecznej, wśród nich szablę hetmana Stanisława Żółkiewskiego (Nr. inw. 589), kolczugi (między niemi jedną z herbem miasta Poznania) i najcenniejszą rzecz: armatkę renesansową, której napis opiewa, że odlał ją Oswald Baldtner w Krakowie w r. 1561.

Niezapomnijmy również, że bibljoteki berlińskie zawierają mnóstwo rękopisów illuminowanych, zabranych z klasztorów Wielkopolski i że najcenniejsza dla nas artystycznie rzecz, tak zwana Madonna Raczyńskich Boticellego, została zatrzymana w Berlinie na znak gościnności (!) użyczonej swego czasu galerji Raczyńskich w Berlinie. W zamian posłano kopję do Poznania. I kiedy te trzy okruchy otrzymujemy z takim trudem i nakładem kosztów, równocześnie nie jesteśmy w stanie zapobiec wywozowi cenniejszych z tego działu zabytków z Polski za granicę (tu wspomnieć wystarczy dokonaną w ostatnich czasach sprzedaż za granicę bezcennej tarczy Franciszka I ze zbrojowni Moszyńskich). Wszystko to budzi smutne refleksje.

= Wystawa teki autolitografij prof. L. Wyczółkowskiego została otwartą w sali t. zw. Prałatówki przy kościele N. P. Marji. Dochód z wystawy przeznaczony jest na restaurację kościoła marjackiego.

Wiecznie młoda i żywotna natura artystyczna Leona Wyczółkowskiego znalazła w kościele marjackim nowe źródło wzruszeń, którego owocem jest teka autolitografij poświęconych kościołowi w siedmiosetletnią rocznicę istnienia tego »Domu złotego«, jak głosi motto użyte na okładce teki, zaczerpnięte z polichromji Matejkowskiej. Tej dacie 1226—1926 poświęcił też swoje słowa tekstu dr. Stanisław Tomkowicz w litografowanym autografie, otwierającym pierwsze karty teki. Niezrównana pod względem artystycznym świątynia pozwoliła wydobyć z siebie bogactwo motywów mistrzowi grafiki tej miary, co Leon Wyczółkowski. Czarne marmury barokowych ołtarzy z daleką perspektywą Stwoszowego arcydzieła, sam ołtarz wielki, to znowu fragmenty nawy i presbiterjum pełne niezwykłych efektów świetlnych, wreszcie zewnętrzna sylweta kościoła, obielonego zimą, to znowu szarzejącego mrokiem letniego wieczoru, wszystko to stało się tematem autolitografij częściowo jednobarwnych, czarnych lub w tonie brunatnawym, częściowo wielobarwnych. Kolorowe plansze niektóre wystawione po za teką posiadają jakąś impresjonistyczną subtelność półtonów, któremi wypowiedziana jest mistrzowsko drżąca atmosfera wnętrza, w czarnych znowu wystarczają czasami delikatne różnice kresek, aby wydobyć bezmiar perspektyw tego wnętrza. We wszystkich tych litografjach przejawia się majster panujący nad niesłychanie bogatą skalą środków, znający wszystkie tajemnice techniki, jakim jest Leon Wyczółkowski.

= Z Polskiej Akademji Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Pol. Akademji Um. odbytem dnia 7 kwietnia 1927 dr. Stanisława Sawicka przedstawiła komunikat o znajdujących się w Archiwum Głównem w Warszawie dwu tomach rachunków Bonerowskich dotąd niepublikowanych. Tomy te zawierają mnóstwo wiadomości o stosunkach kulturalnych na dworze Zygmunta Starego, zwłaszcza materjały, dotyczące budowy kaplicy Zygmuntowskiej i zamku Wawelskiego, oraz artystów pracujących na dworze królewskim. Do tych ostatnich należą notatki dotyczące nadwornego malarza Hansa Dürera z r. 1527 oraz wiadomości o śmierci Dürera w biedzie i niedostatku, trawionego długą chorobą, zanotowane pod r. 1534.

Następnie dr. Sawicka przedstawiła referat p. t. Polski modlitewnik iluminowany z XVI wieku w zbiorach Bawarskiego Muzeum Narodowego w Monachjum. Jest to jeden z grupy czterech znanych dziś modlitewników, będących dziełem szkoły mogilskiej minjatorów. Znajdują się one wszystkie poza granicami Polski, (w Londynie, Oxfordzie, Monachjum i Medjolanie). Charakter minjatur jest niejednolity, co wskazuje, że modlitewnik jest dziełem kilku artystów, których charakteryzuje bardzo rozwinięta dekoracyjność, strona ornamentalna znacznie wyższa od figuralnej. Wpływy widoczne są zarówno szkoły niemieckiej, Dürera, Altdorfera, jak i szkoły flamandzkiej, zwłaszcza w bordiurach, oraz wyraźny wpływ renesansu włoskiego zaczerpnięty prawdopodobnie z grotesek kaplicy Zygmutowskiej. Inicjały S. C. i S. C. P. umieszczone w kilku miejscach czytać należy prawdopodobnie Stanislaus Claratumbensis, którego osoba jest stwierdzona archiwalnie, inicjały te zresztą nie są umieszczone bynajmniej na najlepszych minjaturach. Wszystko to dowodzi, że mamy tu do czynienia nie z dziełem jednej indywidualności artystycznej (pracującej choćby ze współudziałem uczniów) Stanisława z Mogiły, jak dotychczas przyjmowano, ale z kolektywną pracą całej szkoły mogilskiej.

Na posiedzeniu dnia 21 kwietnia dr. Stanisław Gąsiorowski przedłożył pracę p. t. Tkaniny z Egiptu w zbiorach polskich. Tkaniny te w liczbie 150 znajdują się w Muzeach: ks. Czartoryskich, Narodowem, Uniwersyteckiem, Przemysłowem w Krakowie, Narodowem w Warszawie, Przemysłowem we Lwowie i w zbiorach w Gołuchowie. Wszystkie te tkaniny są panneaux umieszczanemi na tunikach, w których grzebano zmarłych i pochodzą z trzech epok: grecko-rzymskiej (III—V w. po Chr.), przejściowej i symbolów chrześcijańskich (V—VI w.) i koptyjskiej (VI—VIII w.). Artystycznie mniej cenne z małymi wyjątkami, ciekawe są ikonograficznie i kompozycyjnie.

Na posiedzeniu dnia 28 kwietnia p. Tadeusz Mań-

kowski przedstawił pracę p. t. August Moszyński architekt XVIII wieku. Na podstawie materjałów Bibljoteki XX. Czartoryskich w Krakowie i odzyskanych niedawno zbiorów z Rosji Gabinetu rycin Stanisława Augusta oparł referent swą pracę, oświetlającą mało znaną działalność Augusta Moszyńskiego, którego nazwisko przybywa jako nowe do niewielu nazwisk polskich architektów XVIII w.

W pierwszym okresie działalności swej projektuje Moszyński głównie plany kościoła Dominikanów w Tarnopolu, której to budowli rzut poziomy został w całości zachowany według planów Moszyńskiego, zmieniony jedynie projekt fasady. Drugiem dziełem Moszyńskiego jest kościół w Mikulińcach z r. 1752 projektowany na wzór »Katholische Hofkirche« w Dreźnie.

W następnym okresie klasycyzmu działalność Moszyńskiego wynika z jego związków przyjacielskich z królem Stanisławem Augustem. Zamianowany przez Stanisława Augusta dyrektorem budowli królewskich rozwija działalność, która jednak wydatnych owoców nie przyniosła, tak że twórczość jego architektoniczna łączy się jedynie z barokowemi zabytkami w Tarnopolu i Mikulińcach.

## LUBLIN

= Wystawa drzeworytów Łucjana Kobierskiego otwartą była przez kilkanaście dni w salach tutejszego Muzeum i cieszyła się dużem powodzeniem. Katalog wystawy, wytłoczony w drukarni *Głosu Lubelskiego*, zawierał krótki wstęp i reprodukcje kilku drzeworytów, a w spisie wystawionych prac uwzględniono wymiar eksponatów i technikę wykonania.

= Jak donosi korespondent lubelskiego wydania dziennika *ABC* z 20 maja b. r., odbyła się z inicjatywy p. Wojewody Remiszowskiego i pod jego przewodnictwem w dniu 17 b. m. w lokalu Lub. Urzędu Wojew. konferencja, poświęcona sprawie podniesienia stanu przemysłu ludowego na terenie Województwa Lubelskiego.

Po wyczerpującym referacie p. Teleżyńskiego, który scharakteryzował zaniedbany stan przemysłu ludowego na terenie Województwa Lubelskiego i możliwość daleko idącego rozwoju tej gałęzi wytwórczości, wywiązała się długotrwała dyskusja.

Niezmiernie cennych i fachowych wskazówek co do samej organizacji przemysłu ludowego i form pracy udzielili pp. Czesław Młodzianowski i Schoennert, wybitni znawcy spraw drobnego przemysłu.

W wyniku konferencji postanowiono powołać do życia w najbliższym czasie w Lublinie Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, przyczem pozostaje narazie kwestja otwarta, czy towarzystwo to ma powstać samoistnie, czy też jako filja Towarzystwa Warszawskiego.

Postanowiono zorganizować w Lublinie Bazar Przemysłu Ludowego, instytucję o charakterze handlowym a zarazem i społecznym, co może spopularyzować i udoskonalić tę gałęź naszego przemysłu.

## LWÓW

= Wystawa wiosenna Tow. Sztuk Pięknych otwarta — jak już wspominaliśmy w numerze majowym *Sztuk Pięknych* (str. 318) — w t. zw. pałacu Sztuki na placu powystawowym, ma poziom o wiele niższy niż wystawy poprzednie. Niewątpliwie, że powodem tego jest to, że t. zw. Pałac Sztuki został oddany przez Zarząd Targów wchodnich na miesiąc czerwiec związkom sportowym na urządzenie wystawy sportowej; dzięki temu Tow. Sztuk Pięknych nie mogło urządzić wystawy o pewnym programie szerszym, powieszono poprostu, co było pod ręką.

= W Tow. Sztuk Pięknych otwarta została wystawa cyklu autolitografij kolorowych Leona Wyczółkowskiego, »Dom złoty«, mistrzowskich — jak zawsze — w technice, w której ten żywiołowy, zawsze młody artysta złożył hołd wspaniały kościołowi Marjackiemu w Krakowie, w 700-letnią rocznicę jego założenia.

Równocześnie wystawiła p. Janina Reichertówna szereg prac rzeźbiarskich, świadczących chlubnie o jej talencie.

Poza tem biorą udział w wystawie tej: Antoni Bartkowski, Iwan Trusz, tudzież architekt Józef Awin (projekty architektoniczne).

= W Domu Sztuki (pl. Marjacki) wystawa fotografji artystycznej, w której biorą udział pp. Bułhak, Mikolasz, Szporek, Rudolf i Zofja Huberowie, Switkowski, Bieniawski, Flach, Hetper, Kuczyński, Lenkiewicz, Mierzecka, Plutler, Rode, Neumann i inni.

## ŁÓDŹ

= W miejskiej Galerji Sztuki otwartą została wystawa zbiorowa z Warszawy, obejmująca prace około 100 artystów zmarłych i żyjących, między nimi: Ajdukiewicz, Axentowicz, Augustynowicz, Cieślewski, Ejsmond, Fałat, Gierymski, Chełmoński, Wł. Hofman, W. Kossak, Malczewski, Noakowski, Stachiewicz, Siemiradzki, Wyczółkowski, Wodzinowski, Ziomek, Żukowski i inni.

= Zjazd architektów. W sobotę i niedzielę odbywał się w Łodzi IV zjazd delegatów architektów Rzeczypospolitej. Obradowano między innemi nad projektem powołania do życia izb architektów, stosunkiem architektów do państwa, sprawozdaniem z ostatnich kongresów międzynarodowych, konkursem na gmach Ligi narodów. Architekt Lech Niemojewski omówił sprawę instytutu budownictwa, którego utworzenie posiadać będzie doniosłe znaczenie dla rozbudowy kraju. Architekt Lande (Łódź) wygłosił odczyt o wskrzeszeniu działalności instytucji kredytu długoterminowego w związku z rozbudową miast i miasteczek w Polsce. Przyjęciem szeregu rezolucyj i wysładniem depesz do prezydenta Mościckiego, marszałka Piłsudskiego i do min. robót publ. Moraczewskiego — Zjazd zakończył swe prace. Następny zjazd odbędzie się we Lwowie.

## NOWY SĄCZ

= Ruchliwy komitet odbudowy Zamku w Nowym Sączu urządził w maju b. r. wystawę prac miejscowych malarzy w 5-ciu dużych, prowizorycznie odrestaurowanych salach zamkowych. Sale te, dyskretnie pomalowane i dobrze oświetlone, nadają się bardzo dobrze na wystawy; o ile wiadomo, żadne z mniejszych miasteczek w Małopolsce nie może się podobnym lokalem wystawowym pochlubić.

Na czoło wystawiających wybija się Romuald Reguła, (b. uczeń prof. Mehoffera). Jest to przedewszystkiem dobry kolorysta, pełen dobrego smaku i odczucia malarskiego. Nie wpadając w jaskrawą krzykliwość, działają jego martwe natury, krajobrazy i kompozycje figuralne żywą, silnie nasyconą barwą. W kilku portretach widać jeszcze pewne skrępowanie w upozowaniu modelów, które siedzą nieco sztywne i oficjalne. Jednakże takie obrazy, jak »W ogrodzie«, »Kuty« (krajobraz), »Portret zbiorowy« są niewątpliwie dziełami utalentowanego artysty.

Portrety Bolesława Barbackiego są sumiennie rysowane, widać na nich duży wysiłek i gorliwe studjum mistrzów XVII wieku. Są one jednak dzisiaj anachronizmem, przenoszą widza w epokę matejkowską pracownianego światła i brązowego sosu.

Zupełnem nieporozumieniem muszę nazwać tak zwane obrazy Stasiaka (syna), które nie wychodzą poza bardzo problematyczne amatorstwo.

Obok wymienionych wystawiają: Broszkiewicz krajobrazy, Zaremba projekty tkanin dekoracyjnych, illu-

stracje do bajek grafikę, Wojtyga rysunki architektoniczne.

POZNAŃ

= Pierwsza zbiorowa wystawa grupy »Ogniwo« została otwarta w Salonie Wielkopolskiego związku Plastyków. Jest to jedno z tych stowarzyszeń, które tak licznie powstają teraz w naszym kraju, a które poza jakiemiś sympatjami osobistemi członków danej grupy nie mają głębszych powodów do bytowania. Należą do grupy »Ogniwo«: A. Batycki, J. Henke, St. Jarocki, K. Jasnoch, J. Mazurkiewicz, Wilk Osecki, K. Zyberk-Plater i A. Serbeński.

Pierwszy ten popis wypadł dość słabo i nie wywarł większego wrażenia.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otworzono w jednej z sal wystawę prac Anny Bilińskiej (ur. 1857, zm. 1892). Uczennica Gersona, studjowała potem w Paryżu, i tam głównie przebywała. To też najlepsze jej dzieła znajdują się w prywatnych zbiorach we Francji. Tem bardziej więc zaciekawia ta niewielka wystawa retrospektywna tej bardzo swego czasu wziętej portreciski, bowiem potretowi poświęciła się artystka przedewszystkiem. (Jedną z najlepszych jej prac, portret własny, posiada krakowskie Muzeum Narodowe).

= Wystawa sztuki węgierskiej została uroczyście otwartą 21 maja w salach Muzeum Wielkopolskiego. Na uroczystość tę przybyli: radca poselstwa węgierskiego w Warszawie, p. Bobrik, gen. komisarz wystawy p. Bela Déry z Budapesztu i prof. Diveky z Warszawy. W westibulu przybranym herbem państwowym Węgier, zebrali się przedstawiciele naszych władz rządowych i miejskich, do których przemówił pierwszy dr. Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego.

Imieniem rządu węgierskiego i poselstwa węgierskiego w Warszawie odpowiedział w języku francuskim radca legacyjny Bobrik, dziękując zebranym za przybycie i prosząc p. wojewodę Bnińskiego o otwarcie wystawy.

Jest to ta sama wystawa, którą oglądała Warszawa w marcu w salach Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Publiczność poznańska, która dotąd nie miała sposobności zetknąć się ze sztuką węgierską, oglądała wystawę z wielkiem zaciekawieniem i sympatją.

TORUŃ

= Fundacja Fałata w Toruniu. Juljan Fałat, zasłużony dyrektor krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, mieszkający od szeregu lat stale w Bystrej na Śląsku Cieszyńskim, przebywał przez rok 1919 i 1920 stale w Toruniu. Podczas swego tu pobytu zajmował się gorąco pracą oświatową na Pomorzu i założył w Toruniu konfraternię artystyczno-literacką, mieszczącą się do dziś w ratuszu Torunia, w której zespolił się tamtejszy świat literacki i artystyczny. Nadto zorganizował Tow. Muzyczne.

Po zakończeniu europejskiej wojny, przywieziono do Torunia około 1,000 dzieci, pochodzących z Rosji, pozbawionych wszelkiej opieki. Dyrektor Juljan Fałat zajął się losem nieszczęśliwych dzieci i zorganizował w Toruniu Tow. opieki nad dziećmi. W tymże czasie nabył tamże przy pl. Teatralnym, 3-piętrową realność, którą po śmierci swego syna ś. p. Łucjana ofiarował Tow. opieki nad dziećmi i utworzył fundację im. ś. p. Łucjana Fałata. Kuratorem tej fundacji jest od r. 1923 magitrat m. Torunia, względnie każdoczesny burmistrz miasta. W realności tej umieszczono część bezdomnych dzieci, urządzono salę jadalną, rozrywkowe, słowem skoncentrowano opiekę nad nieszczęśliwemi dziećmi, która trwa nieprzerwanie po dzień dzisiejszy.

W początku maja b. r, przesłał ściślejszy komitet T-wa opieki nad dziećmi dyrektorowi Fałatowi dyplom honorowy w uznaniu jego zasług.

WARSZAWA

= W zamku Pod blachą umieszczona jest bibljoteka sztuki przy Dyrekcji Zbiorów Państwowych, która została obecnie uprzystępniona dla publiczności. Bibljoteka zawiera działy: sztuki plastyczne, muzyka i teatr. Korzystać można tylko z księgozbioru, gdyż dział nutowy jeszcze nie jest uporządkowany. Z końcem b. r. przeniesiona zostanie ta bibljoteka do odnawianego obecnie w Zamku Królewskim lokalu dawnej bibljoteki króla Stanisława Augusta.

= Komitet wystaw okrężnych zawiązany został przy T-wie artystycznem (ul. Trębacka 10). Skład Zarządu jest następujący. Przewodniczący: A. Kędzierski, zastępca: H. Szczygliński, członkowie: K. Stabrowski, T. Marczewski, J. Ryszkiewicz, M. Boruciński, St. Czajkowski, St. Rzecki, Z. Stankiewiczówna, W. Gruberski, T. Popielska, sekretarz: B. Dymowski.

Celem wystaw okrężnych jest propagowanie sztuki na odległych krańcach kraju oraz urobienie rynku zbytu na tym terenie. Organizacja ta ma poparcie Departamentu Sztuki oraz władz, wskutek tego wszelka pomoc możliwa jest zapewniona.

Pierwsza wystawa wyrusza z początkiem czerwca, ma obejść następujące miasta: Wilno, Grodno, Pińsk, Białystok, Równo, Łuck, Włodzimierz Wołyński, Chełm i Kowel. Komitet zamierza urządzać losowania wśród zwiedzających.

Wszelkich wyjaśnień w sprawach nadsyłania obrazów na wystawy i t. d. udziela: Administracja Wystaw okrężnych, Warszawa, Krakowskie przedmieście 17, nr. 52.

= Wystawa »Rzeźba polska« w salach Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Dn. 17 maja Sąd Konkursowy w osobach pp. J. Biernackiego, T. Breyera, T. Bylewskiego, K. Gorskiego, Z. Otto i W. S. Turczyńskiego, oraz delegatów ofiarodawców pp. dyrektora J. Skotnickiego, delegata prezesa Rady Ministrów, ławnika St. Plenkiewicza delegata magistratu m. st. Warszawy i wydawcy *Kurjera Warszawskiego* F. Mrozowskiego, delegata wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego*, przyznał będące w rozporządzeniu Komitetu nagrody następującym artystom:

Najwyższą nagrodę — dyplomy honorowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych pp. Ksaweremu Dunikowskiemu i Piusowi Welońskiemu za całokształt ich działaln. artystycznej. Nagrodę prezesa Rady Ministrów zł. 1.000 — p. Antoniemu Miszewskiemu za rzeźbę p. t. »Głowa kobiety«; I nagrodę m. st. Warszawy zł. 1.000 — p. Aleksandrowi Żurakowskiemu za rzeźbę p. t. »Monument«; II nagrodę m. st. Warszawy zł. 500 — p. Władysławowi Wasiewiczowi za rzeźbę p. t. »Portret p. S. V.«; nagrodę wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego* zł. 500 — p. Janowi Raszce za rzeźbę p. t. »Perkun« i nagrodę T-wa Zachęty Sztuk Pięknych zł. 500 — p. Abrahamowi Ostrzedze za rzeźbę p. t. »Prorok«.

Zdanie nasze o poziomie wystawy »Rzeźba polska« wypowiedzieliśmy w sprawozdaniu, umieszczonem na str. 319 *Sztuk Pięknych*. Nie tylko nie jest ona obrazem rozwoju współczesnej naszej rzeźby, ale nawet przynosi krzywdę polskiej sztuce. Takiej wystawy, urągającej współczesnej rzeźbie, nie wolno w stolicy pokazywać i nie wolno na nią zapraszać zwłaszcza przedstawicieli zagranicznych, którzy — nie znając stosunków — wyrobią sobie (niesłusznie) najfatalniejszą opinję. Brak na wystawie Wittiga, Ostrowskiego, Kuny, Laszczki, Szczepkowskiego i t. d. Dunikowski jest reprezentowany przez bronz z przed dwudziestu lat, portret K. Kamińskiego (zresztą bardzo dobry) i przez odlew gipsowy portretu S. Solskiego. W drugiej sali, wśród masy innych rzeźb, wstawiono — ni z tego ni z owego — dwie głowy, należące do nowszego okresu twórczości tego znakomitego artysty (nie wymieniono go nawet

w katalogu!) Wystawione jednak prace zupełnie nie dają pojęcia o twórczości X. Dunikowskiego. Wogóle wybór prac i sposób ich pomieszczenia w dwu salach, oddzielonych od siebie klatką schodową, dowodzi, że Komitet wystawowy Zachęty nie wiele się troszczył o wygląd wystawy i że rzeźbę polską zlekceważył tak, jak ją lekceważą — niestety — i szersze warstwy naszego społeczeństwa. Jest to tembardziej uderzające, że niedawno, bo w styczniu r. b., w Salach Zachęty na wystawie Tow. art. pol. »Sztuka« oglądaliśmy z górą dwadzieścia rzeźb X. Dunikowskiego i dwie Szczepkowskiego, które przez umiejętne rozmieszczenie nadały Wystawie tej charakter wysoce artystyczny a swoim poziomem o całe niebo przewyższały obecną »Konkursową wystawę Rzeźby«.

= Z okazji kongresu międzynarodowego medycyny wojskowej w Warszawie, komitet Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych na życzenie min. spr. wojskowych, urządza w czerwcu r. b. wystawę batalistyczną. Wystawa ta zawierać będzie wszystko, co w sztuce polskiej na tle wojen i życia wojskowego zostało stworzone. W związku z tem, Tow. Zachęty zwraca się z prośbą do osób prywatnych, które posiadają dzieła wybitniejszych autorów, n. p.: Suchodolskiego, Sypniewskiego, Wolskiego, Juljusza Kossaka, Henryka Pilatiego, Wojciecha Kossaka i in., treści batalistycznej, o użyczenie ich na wystawę.

Zdanie nasze o t. zw. programowych wystawach, urządzanych kilkakrotnie w salach Tow. Zachęty, wypowiedzieliśmy zupełnie jasno przy spobności omawiania wystawy n. p. »Zima w Polsce« urządzonej przez Zachętę w lecie 1926 r. Obecnie, oczekując na otwarcie wystawy batalistycznej, nie możemy się powstrzymać jeszcze raz od uwagi, że narzucenie wystawie charakteru zewnętrznego, nie pochodzącego z jakichkolwiek przesłanek artystycznych, przedstawia od razu wielkie niebezpieczeństwo dla poziomu wystawy.

Zobaczymy.

= Doroczne Walne Zebranie w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Dnia 24-go b. m., o godz. 6-ej popoł., odbyło się Doroczne Walne Zgromadzenie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Zebranie zagaił Prezes Komitetu p. Stanisław Brzeziński i zaprosił na przewodniczącego zebrania mecenasa Stanisława Szadurskiego, który objąwszy przewodnictwo, zaprosił na sekretarza inż. Jana Pągowskiego, a na asesorów pp. Michała Borucińskiego, Zygmunta Kaczyńskiego, Ryszarda Kaszubę, Bronisława Kowalewskiego, Kazimierza Lasockiego, Karola Polkowskiego i Wacława Polkowskiego.

Zgodnie z porządkiem dziennym p. Prezes Brzeziński odczytał sprawozdanie z działalności Towarzystwa, skarbnik p. Karol Kowerski sprawozdanie finansowe, a członek komisji rewizyjnej p. Wacław Kremky protokół komisji rewizyjnej. Wszystkie sprawozdania zostały jednomyśnie przyjęte przez Walne Zgromadzenie.

Sędzia W. D. Paszkowski, jako prezes komisji statutowej, zreferował wnioski dotyczące zmian w statucie, które przez zebranie całkowicie przyjęte i zatwierdzone zostały.

Przystąpiono do wyborów na miejsce ustępujących z kolei członków komitetu oraz do komisji rewizyjnej, Z trzech list dwie uzgodniono. Wspóla lista kandydatów proponowanych przez Komitet i lista Miłośników Sztuki Narodowej odniosła zwycięstwo, kandydaci jej zostali wybrani większością około 270 głosów w przeciwstawieniu do trzeciej listy, która osiągnęła około 55 głosów. W ten sposób weszli do komitetu: artyści pp. Adam Grabowski, Stefan Popowski, Wiktor Stępski i Konstanty Wróblewski, zastępcy pp. Tadeusz Nartowski, Franciszek Roth i Bronisław Wiśniewski, oraz miłośnicy pp. sen. Bolesław Koskowski, sędzia W. D. Paszkowski i zastępcy pp. adwokat Włodzimierz Borzęcki, dyrektor Karol Kowerski i dr. Witold Wehr. Do komisji rewizyjnej weszli dyrektor Władysław Heinrich, kupiec Wacław Kremky i przemysłowiec Mieczysław Niklewicz, na zastępców pp. kupiec Wacław Brun i art. malarz Piotr Krasnodębski.

Sprawozdanie z całorocznej działalności zarządu T-wa Zachęty i wybory odbyły się »w jednomyślnej i wyjątkowej harmonji« — jak to skontatowano w sprawozdaniach niektórych warszawskich dzienników. Zdumiewa nas, że ani grupa artystów, solidaryzujących się z działalnością obecną zarządu Zachęty ani »miłośnicy« nie uznali za potrzebne poświęcić choćby skromną część zebrania na rozważenie, czy niezadowolenie i rozgoryczenie, mniej lub więcej ostre, ale niewątpliiwie istniejące, jest uzasadnione czy nie i czy nie byłoby pożądane i dla rozwoju tego zasłużonego niegdyś T-wa i dla sprawy szerzenia kultury artystycznej a także dla sprawy reprezentowania wobec obcych powagi naszej sztuki — zastanowić się nad sposobami usunięcia tego niezadowolenia.

Te kwestje nikogo nie obchodziły. Wszyscy byli »w harmonji«, zadowoleni.

Był jednak dyssonans. Oto pod koniec tego zebrania znany artysta rzeźbiarz, Stanisław Ostrowski, prosił przewodniczącego o udzielenie mu głosu celem postawienia wniosku. Gdy przewodniczący, p. St. Szadurski, oznajmił mu, że, zgodnie z regulaminem T-wa, wnioski muszą być zgłoszone Dyrekcji T-wa na 10 dni przed W. Zgromadzeniem, oświadczył p. Ostrowski, że wniosek jego dotyczy aktualnej sprawy sprowadzenia zwłok Juljusza Słowackiego. Otrzymawszy głos, St. Ostrowski proponował urządzenie wystawy dzieł sztuki, związanych z osobą Juljusza Słowackiego i jego dziełami, poczem przypomniał zgromadzonym o konieczności uczczenia pamięci pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej, Gabrjela Narutowicza, którego krew zbryzgała mury Zachęty — przez zakupienie i umieszczenie w gmachu Zachęty Jego portretu czy biustu.

Na te słowa przewodniczący, p. mecenas Szadurski, przerwał mu, oświadczając, że udzielił głosu jedynie w sprawie sprowadzenia zwłok Juljusza Słowackiego, gdy zaś p. Ostrowski mimo to dalej przemawiać zaczął, wybuchł wśród zgromadzonych olbrzymi hałas, zaczęły padać w stronę St. Ostrowskiego najrozmaitsze epitety, ubliżające i powadze zgromadzenia i sprawie przez mówcę poruszonej.

Wobec tego St. Ostrowski i grupa artystów, nie solidaryzująca się z Zachętą, opuściła salę, poczem dalszy ciąg »zebrania« odbył się już »bez przeszkód« — t. j. według ułożonego z góry przez komitet Zachęty planu.

Całe to zajście było nazajutrz komentowane przez dzienniki stosownie do ich zabarwienia politycznego. Ponieważ zaś *Sztuki Piękne* nie zajmują się polityką i z przykrością widzą, jak chorobliwe rozpolitykowanie się przeszkadza wszelkiej prawie pracy kulturalnej, musimy z ubolewaniem podkreślić, że pan przewodniczący W. Zgromadzenia nie potrafił to zajście zlikwidować w sposób kompromisowy, a łatwy. St. Ostrowski zbyt jest znanym artystą, by hałasem i wyzwiskami odpierać jego — choćby nieusprawiedliwione — wnioski, a z drugiej strony należy pamiętać, że ś. p. Gabrjel Narutowicz był pierwszym prezydentem, najdostojniejszą w Polsce osobą i że został zdradziecko zamordowany. Jest to fakt nie ulegający wątpliwości — i groza jego powinna była skłonić zgromadzonych do spokojnego potraktowania wniosku p. Ostrowskiego i do rzeczowego uzasadnienia, dlaczego jest on — zdaniem Zgromadzonych — nie do przyjęcia.

= E. Wittig zaskarżył Dyrekcję Tow. Zachęty Szt. Pięk. o odszkodowanie w wysokości 3.000 zł. za nie-

doręczenie mu poleconego listu, który Zachęta przed trzema laty w zastępstwie jego odebrała i do ostatnich czasów u siebie przytrzymywała. Był to list wysłany pod adresem Zachęty do E. Wittiga i zapytujący go, czy – wobec tego, że Komitet budowy uchwalił poruczyć mu wykonanie pomnika arcybiskupa ś. p. Bilczewskiego w lwowskiej katedrze — wykona ten pomnik. Ponieważ Zachęta, który ten list w imieniu E. Wittiga odebrała, nie doręczyła adresatowi, p. Wittig nic nie wiedział do ostatnich czasów o tej propozycji wykonania pomnika, dzięki czemu lwowski komitet, nie doczekawszy się odpowiedzi na swoje zapytanie, oddał komu innemu wykonanie pomnika.

Dodajemy, że p. Wittig — w razie wygrania skargi — postanowił przeznaczyć tę kwotę 3.000 zł. na cele pomocy artystom.

= Pomnik lotników, dzieło Edwarda Wittiga, — w glinie już gotowy. Dnia 19 maja odbyło się w pracowni artysty posiedzenie Komitetu, który z uznaniem zaakceptował monumentalne dzieło artysty.

Odlanie dzieła tego w gipsie a następnie w bronzie nastąpi prawdopodobnie jeszcze w roku bieżącym. Cokół pomnika ma być wykonany z krajowego kamienia, figura odlana będzie w kraju. Ustawienie pomnika na placu Unji Lubelskiej odbędzie się zapewne w jesieni roku przyszłego.

= Oprócz pomnika lotników, Edward Wittig wykończył temi dniami nowe dzieło, przeznaczone do parku Trauguta. Jest to monument mniejszych rozmiarów, a przedstawia umierającego wojownika, wielkości naturalnej w postawie półleżącej, z mieczem w dłoni. Pomnik ten stanie niebawem jako cenna pamiątka ku czci poległych peowiaków.

= Sztuka polska w zbiorach państwowych. Otwarta pod tym tytułem wystawa w pięknej kamienicy Baryczków na Starem Mieście nie wzbudziła zbytniego zainteresowania się naszej publiczności. A szkoda. Mimo bowiem, że ciemnawe sale nie nadają się do wystaw, jest ona bardzo interesującą i świadczy, że już obecnie zbiory państwowe, po odrzuceniu niepotrzebnych zakupów, poczynionych zwłaszcza w pierwszych latach istnienia państwa naszego, mają dzieła bardzo poważne i stanowią cenną kolekcję.

= Dzienniki donoszą, że magistrat m. Warszawy otrzymał na międzynarodowej wystawie ogrodniczej w Paryżu najwyższą nagrodę, t. j. wielki złoty medal za plany parków, istniejących i projektowanych w Warszawie. Jeśli wiadomość ta jest prawdziwą, trudno o lepszą ironję. Wiadomo bowiem, że Warszawa jest najbiedniejszą ze wszystkich europejskich miast co do ogrodów publicznych, a także wiadomo nam, że ogrody, które miasto posiada, nie cieszą się opieką magistratu, który n. p. w zeszłym roku wyciął część pięknego ogrodu, by ustawić wierzbę z bronzu przy pomniku *Szopena* W. Szymanowskiego lub teraz zniszczył dużą część ogrodu za Łazienkami, by zbudować na nim plac dla konkursów hipicznych!

Słuszne uwagi z tego powodu zamieściła warszawska *Myśl Narodowa* (Nr. 19 z 15 czerwca 1927 r.):

»Skończyły się międzynarodowe konkursy hippiczne w Warszawie. Urządzono je nie na terenie Sielc, czy Siekierek, lecz w Łazienkach.

»W prasie zasmucono się, że publiczność podeptała trawniki i połamała krzewy. W istocie smutny był widok tego zniszczenia, ale raczej odetchnąć należy, że skończyło się smutniejsze o wiele widowisko. Stary park jest cennością, jakiej zdobyć nie można żadną sztuką i za żadne pieniądze. Ani lasek Buloński w Paryżu, ani Hyde Park czy Kensington Garden w Londynie nie mają tak pięknych starych drzew, jak Łazienki. Scinać je to w zasadzie to samo, co zrównać z ziemią pałac, ta istnieje tylko różnica, że pałac można odbudować taki sam cegła w cegłę, a stare drzewo raz ścięte, stracone jest niepowrotnie. Że gospodarze, zamiast zazdrośnie strzec skarbu narodowego, zdecydowali się go uszkodzić, to jest symbol czasu — bardzo niepokojący i bolesny.

»Jeśli wśród cudzoziemców, przyglądających się zawodom, byli ludzie kulturalni, to co sobie musieli pomyśleć o narodzie, który wszedł w posiadanie dóbr dziedzicznych, a tak niemi gospodaruje. Kawalerja polska zrobiła swoje: pobiła współzawodników, zdobyła Puhar Narodów. Lecz jak sobie wyobrazić psychikę organizatorów konkursu? Jak demoralizująco zawody oddziaływać musiały na publiczność! Poprawić mogą takie konkursy rasę koni, lecz znieprawić muszą niezawodnie rasę ludzi«.

= Bankiet na cześć Edw. Wittiga odbył się w dniu 5 maja, z inicjatywy klubu Społeczno-Politycznego. Przemówienia wygłosili: prof. W. Kamieniecki, dyr. J. Skotnicki, dr. M. Treter i mec. Cz. Poznański. Artysta w odpowiedzi wygłosił następujący dyskurs o sztuce:

»Wspominając odległe czasy, gdzie się kryją skromne początki mego zawodu rzeźbiarskiego, czasy ubogie i trudne, prawdziwie onieśmielony się czuję, widząc do jakiego wyróżnienia życie daleką poprowadziło drogą.

Sztuka polska, która, podobnie św. Krzysztofowi, wyłącznie prawie na swoich ramionach przeniosła brzemię godności narodowej na szczęśliwy brzeg ocalenia, sztuka u nas, jak wiemy wszyscy, nie przeżywa obecnie szczęśliwej ery. Zastrzegam się z góry, że nie mówię tu ani o jednostkach, ani o instytucjach. Zło główne leży w psychice nowej Polski, która nie rozumie, że w sztuce, pojętej jako składowy problemat życia narodowego, chodzi nie o ozdobę i rozrywkę, ale o ten motor, wytwarzający stale zaczyn życia, bez którego źródło twórczości wogóle musi maleć i zamierać.

Romantyczny gest słynnego »nie czas żałować róż, gdy płoną lasy« nie oddał nam dobrej usługi.

Artysta niechcący dał w rękę broń ludziom głuchym na sztukę.

Lasy nie płoną, miejsca na nowe życie orze się głęboko, ale, z wyjątkiem tej krótkiej chwili, gdy sztuka była tematem rozważań w roku 1918, wtedy gdy stworzono min. sztuki, w całokształcie państwowych zagadnień nie było miejsca na sztukę, na sztukę traktowaną jako ważny problemat, który trzeba rozwiązać, choćby kosztem wielokrotnego doń powracania. Bywa co najwyżej miejsce na artystę, ale to bynajmniej nie jest to samo.

W naszem anonimowem, przedwojennem życiu, jednostki zastępowały nieistniejące instytucje państwowe. Tak było i ze sztuką, która stała na artystach.

Urodzeni i wyrośli w pętach, chętnie obracaliśmy oczy ku szerokiemu widnokręgowi, po którym wolno toczyło się ogromne słońce sztuki; obecne jednak społeczeństwo, umęczone trudem wojny i cudem niepodległości, obdarowane nim często ponad zasługi, unika wszelkiego wysiłku, o ile tylko nie jest on konieczny. Ponadto olśnieni jesteśmy nowością naszej sytuacji państwowej, tłoczymy się, często zbędnie, koło biur i urzędów, oblegając ów aparat państwowo-twórczy z ciekawością przechodniów, zaglądających do trybów rotacyjnej maszyny.

Ludzie nowej Polski wyciągają ręce do błyskotek i sztuka stała się dla nich raczej pretekstem do zabawy i ozdobą obchodów.

Trzeba zrozumienia, które godność twórcy, to jest jego wymagania od samego siebie, stawia na najwyższem miejscu zrozumienia, że to właśnie, co czyni dzieło kompletnem, wynosi je po za czas i modę.

Wiele dał mi do myślenia instytut francuski, którego organizację teraz bliżej poznałem, i gdzie po bratersku

zasiadają i obcują ze sobą przedstawiciele wszelkiej dziedziny duchowej.

W Polsce, między dołem, który jest podstawą i gdzie się kwieci sztuka ludu, a szczytem, gdzie, jak race wystrzelają jednostki, jest prawdziwa przepaść. W przepaści tej tonie miasto i inteligencja. Ona to czasem nasuwa smutną myśl, że naród nasz nie odczuwa potrzeby sztuki i nie jest w stanie dać dobrych, trwałych podstaw pod regularną linję kulturalną.

Z kawałka kamienia, który jest bezkształtną i niezorganizowaną bryłą, wnikliwy duch ludzki tworzy dzieło. Na początku nieśmiało mówi on imię tego, co ma powstać, a potem, pracowicie, cierpliwie, odważnie szuka on sprawiedliwych rytmów, budowy, zgody i wielkiej linji, wolnej od tymczasowości. Jeżeli wysiłek jego jest owocny, dochodzi on od bezdusznego kamienia do tego, co nazywamy kompozycją, a wtedy duch nazwany na początku imieniem, sam wstępuje w dzieło.

Tego porównania, które jest dla mnie najdostępniejsze, używam, by wyrazić wiarę, że gdy ludzie rządzący i kierujący, którzy są tem w tworzeniu swego narodu, czem artysta w budowaniu swego dzieła, zechcą pociągnąć za sobą kamienny ciężar ogromnej, obojętnej dziś artystycznie masy, pod ich szczęśliwą ręką ocknie się prawdziwa historja sztuki polskiej.

Składam wyrazy gorącego podziękowania klubowi społeczno-politycznemu za zgotowane mi przyjęcie. Dziękuję też bardzo wszystkim, którzy swą obecnością i słowami zechcieli wyrazić mi swoje uznanie. Wydaje mi się, że dobrze rozumiem intencję panów, gdy powiem, iż przyjęcie w poczet członków instytutu Francji jest sukcesem nietylko osobistym, lecz bardziej jeszcze narodowym i że zaszczyt dzisiejszego zebrania mnie tylko w drobnej części się należy«.

= Manja pomnikowa. Mec. Adolf Suligowski w artykule p. t. »Dziedziczna choroba polska« (*Dzień Polski* Nr. 88) pisze:

»Niedawno na łamach *Gazety Warszawskiej Poranne*j p. Nowaczyński zamieścił pełen sarkazmu artykuł przeciwko stawianiu pomników, bo wobec głodu mieszkaniowego teraz domy budować należy, a nie wznosić pomniki.

Gdyby do tego zestawienia ograniczył się p. Nowaczyński, nie byłoby powodu do polemiki, ale, niestety, wybitny feljetonista poszedł dalej i wyszydza samą myśl stawiania pomników.

Nad swoimi wywodami kładzie on nagłówek: *Mania monumentalis*, czyli manja pomnikowa, jak gdyby podnoszone w Polsce projekty pomników dla uczczenia znakomitych Polaków lub wielkich wydarzeń dziejowych były jakimś chorobliwym objawem.

Wszystkie wystawy projektów, jakie miały miejsce czy w Warszawie, czy w Wilnie, czy gdzieindziej, wedle zdania p. Nowaczyńskiego, nic nie są warte, monumentalistów nie mamy i po co myśleć o zawalaniu placów pomnikami. Gniewa to feljetonistę, że pomimo głodu mieszkaniowego projekty pomników rodzą się u nas »jak grzyby w barszczu«.

Uważam p. Nowaczyńskiego za zdolnego pisarza, cenię jego talent i właśnie dlatego zaprotestować muszę przeciwko takiemu stawianiu kwestji.

W myśli stawianiu pomników tkwi idea patrjotyczna. Pomniki przypominają wielkie czyny, o których poza obrębem ludzi wykształconych szerokie warstwy u nas niewiele, albo nic zgoła nie wiedzą. Pomniki łączą teraźniejszość z przeszłością i budzą poszanowanie dla zasług, dla poświęcenia, dla wysiłków na rzecz Ojczyzny. Jeżeli w społeczeństwie, któremu podczas stuletniej niewoli trudno było, a pod zaborem rosyjskm zgoła niepodobna było stawiać pomników, podnoszone są teraz takie zamierzenia, to nie krytyka za to, ale raczej pochwała się należy.

Nie bez słuszności zarzucano dawnemu polskiemu szlacheckiemu społeczeństwu chorobliwy indywidualizm i brak poszanowania dla zasług, jakie poprzednicy położyli. Była to choroba. Nie doceniało to społeczeństwo tego, co inni wcześniej zdziałali. Za dowód służyć może to, że za czasów dawnej Rzeczypospolitej nie stawiano wcale pomników.

Nie postawiono pomnika ani jednemu wielkiemu królowi, ani Chrobremu, ani Kazimierzowi Wielkiemu, ani Jagielle, ani Sobieskiemu. Nie postawiono też pomnika ani jednemu wielkiemu mężowi, ani Żółkiewskiemu, ani Zamoyskiemu, ani Kochanowskiemu, ani nawet największemu uczonemu, jakiego świat posiadał, Kopernikowi.

Gdyby nie Staszic, nie mielibyśmy może dotąd w stolicy pomnika Kopernika, a przecież ten pomnik ochronił nas od przywłaszczenia sobie Kopernika przez Niemców. Wielu Polaków w dawniejszych wiekach kształciło się w uniwersytetach włoskich, znali oni Rzym, widzieli dawne pomniki rzymskie, a jednak nie zdołali dać upustu tej cnocie w swojej ojczyźnie.

I dopiero po rozbiorach odczuto potrzebę oddawania czci wielkim ludziom, dopiero po rozbiorach zaczęliśmy otrząsać się z tej dawnej polskiej choroby.

W pomysłach obecnych, dotyczących pomników, ujawnia się wyjście z tej choroby.

Wyszydzać tego się nie godzi. I dziwić się trzeba, że pisarz tej miary, co Nowaczyński, mógł coś podobnego napisać, jak również dziwić się trzeba, że poważny organ, jakim jest *Gazeta Warszawska Poranna*, dał miejsce tej niezdrowej krytyce.

Prawda, znajdujemy się i żyjemy w epoce głodu mieszkaniowego. Z tego przecież nie wynika, aby można wyszydzać tak zaniedbaną w Polsce ideę stawiania pomników«.

= Towarzystwo polskich artystów plastyków »Rewja« zostało założone w Warszawie i zatwierdzone przez władze dnia 7 maja b. r. O ile wiemy, duszą tej nowej organizacji jest p. H. Grombecki, a członkami-założycielami pp.: Z. Badowski, T. Barzykowski, J. Biernacki, T. Breyer, E. Bartłomiejczyk, W. Borowski, J. Bułhak, E. Butrymowicz, T. Bylewski, M. Boruciński, J. Czajkowski, St. Czajkowski, Z. Eichler, L. Gardowski, H. Grombecki, W. Husarski, K. S. Jakimowicz, K. Jankowski, Z. Jasiński, W. Jastrzębowski, A. Jawornicki, Z. Kamiński, A. Kędzierski, M. Kotarbiński, Miecz. Kotarbiński, P. Krasnodębski, M. Lalewicz, B. Lenart, I. Łopieński, Z. Marcinkowski, K. Młodzianowski, St. Noakowski, T. Noskowski, E. Okuń, St. Ostrowski, B. Pniewski, St. Popowski, A. Półtawski, T. Pruszkowski, Cz. Przybylski, W. Radwan, St. Rzecki, Fr. Siedlecki, St. Sienicki, W. Skoczylas, K. Stabrowski, J. Stefanowicz, K. Strzemiński, J. Szczepkowski, R. Świerczyński, K. Tichy, E. Trojanowski, P. Wędziagolski, E. Wittig, T. Ziomek.

Stowarzyszenie zostało — jak objaśnia komunikat jego, rozesłany artystom — założone celem zjednoczenia polskich plastyków a zadaniem organizacji tej jest urządzanie wielkich perjodycznych wystaw architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki, przemysłu art. i fotografji.

Wszelkiej inicjatywie, dążącej do obudzenia i ożywienia naszego ruchu artystycznego, możemy jak najszczerzej przyklasnąć i życzyć powodzenia. Nie możemy się jednak powstrzymać od uwagi, że w ostatnich czasach zakłada się niewątpliwie zadużo rozmaitych stowarzyszeń artystycznych. które nie mając danych do życia, wkrótce zamierają. Byłoby rzeczywiście bolesne, gdyby szlachetne usiłowania cichego optymisty, jakim jest p. H. Grombecki, nie były uwieńczone poważnym skutkiem. A niestety — nasze obawy są bardzo poważne.

Nowo założone T-wa, aby mieć warunek życia,

musi mieć jakieś hasło bojowe, i to pozytywne, a nie negatywne. Apostolizm, jakiego podejmuje się T-wo »Rewja«, chce zjednoczyć naszych »plastyków« (okropne słowo »plastyk«, a może jeszcze okropniejsze »Rewja«, przypominające jakieś rewje wojsk na placu saskim, ale nic nie mające wspólnego ze sztuką). Zdaje się nam, że to jak marzenie ściętej głowy, i do tego marzenie niepotrzebne, bo w sztuce cudowna harmonja »wszystkich stanów« jest dowodem zamierania instynktu twórczego, dowodem marazmu. Do reprezentatywnych wystaw, godnych stolicy państwa, o co niewątpliwie chodzi założycielom Rewji, i które to dążenia jak najenergiczniej należałoby poprzeć, dochodzi się nie drogą dobrotliwego zjednoczenia, ale właśnie drogą selekcii. Tymczasem wśród założycieli »Rewji« — mającej niewątpliwie być antytezą a raczej wyręką, uzupełnieniem T-wa Zachęty i jej »Salonów«, — widzimy artystów z grupy sympatyków Zachęty i jej warszawskich przeciwników, czyli »Rewja« reprezentuje obecnie stan Zachęty z przed trzech lat, t. j. z przed wybuchu bojkotu warszawskiego. Ponieważ zaś stan ówczesny był zły i wywołał bojkot i separację wszystkich poważniejszych artystów od Zachęty, należy wnioskować, że i obecnie zastosowana przy organizacji »Rewji« metoda jest fałszywa. Poza tem może niewłaściwem jest, że organizatorzy stowarzyszenia, które ma za cel zjednoczyć artystów całej Polski, nie uznali za pożyteczne zaprosić artystów poza warszawskich i wysłuchać ich rad, które może bardzoby się przydały. Wśród wykazu członków założycieli widzimy wyłącznie warszawskich artystów. Czyżby »prowincja«, n. p. choćby Kraków, nie miał w tej sprawie nic do powiedzenia?

Rozważania te — nie wspominając już o innych wątpliwościach — osłabiają bardzo naszą wiarę w celowość założenia »Rewji«, której jednak życzymy najpiękniejszego rozwoju i z góry oświadczamy, że cieszyć się będziemy, gdy przyszłość okaże, że nasz pessymizm jest nieuzasadniony.

Tow. »Rewja«, chcąc urządzać perjodyczne wystawy reprezentacyjne, coś w rodzaju paryskich *Salonów*, musi mieć odpowiedni lokal, nie może naturalnie korzystać z sal Zachęty, musi postarać się bezwłocznie o gmach wystawowy, nowy. I będzie ogromną zasługą »Rewji«, jeśli zdoła taki gmach wybudować.

Brak dużego pałacu wystawowego w stolicy naszego państwa uniemożliwia urządzanie u nas wystaw zagranicznych i podtrzymuje to bezkonkurencyjne stanowisko Zachęty, głuchej na wszelkie perswazje i ataki.

= Wystawa Tow. »Rytm« została otwartą w początkach maja w Salonie Cz. Garlińskiego. Biorą w niej udział: W. Borowski, T. Niesiołowski, J. Pokrzywnicka, T. Pruszkowski, St. Rzecki, W. Skoczylas, W. Wąsowicz i E. Wittig.

Ilościowo dość skromna, bo zawierająca tylko 33 eksponatów i to po największej części drobnych., jest nie mniej bardzo interesującą wystawą, która swoim poziomem artystycznym ratuje beznadziejną sytuację, która panuje w niedaleko od niej położonym gmachu Zachęty. Sprawozdanie z niej damy w następnym numerze *Sztuk Pięknych*.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### PARYŻ

= *L'Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques* zorganizowała ostatnio szereg wystaw zagranicznych. W Rzymie wystawiono 300 odlewów gipsowych i fotografij charakterystycznych francuskich zabytków. W Kopenhadze, w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych otworzono wystawę francuskiej ceramiki i szkła. Ta sama wystawa będzie przewieziona do Stockholmu. W Helsingforsie wystawiono w kwietniu 115 obrazów współczesnych artystów francuskich Wystawę tę przewieziono następnie do Oslo.

= *Le Salon des Tuilleries* założony został — jak wiadomo — jako protest przeciw oficjalności obu Salonów wiosennych, *Salon des Artistes français* i *Salon nationale*, dzisiaj jednak niczem się od nich nie różni, jak nie różni się zresztą i od *Salon des Indépendants* i *Salon d'automne*. Jest to ten sam zbiór olbrzymi dzieł sztuki, dosłownych lub mniej więcej w przenośni, zawierający około 2.500 eksponatów, wystawa, w której reprezentowane są zarówno »wielkie maszyny« Emila Bernard jak i niedobitków-kubistów. W ten sposób jest on do pewnego stopnia przekrojem dzisiejszej sztuki francuskiej; zastrzeżenie »do pewnego stopnia« jest konieczne, bo z jednej strony nie zawiera dzieł artystów francuskich takich jak Bonnard, Roussel, Dufresne, Segonzac, Roussingault, Luc-Albert, Moreau, Picasso, Laurencin i t. d., z drugiej strony zawiera dość duży procent cudzoziemców, zostających mniej lub więcej, ale raczej więcej pod fascynującym wpływem sztuki francuskiej.

»Dzieł przełomowych, prawdziwych nowości nie widać«, tak wyraża się jeden z polskich krytyków, pisząc sprawozdanie o tym Salonie do jednego z warszawskich tygodników. Jest to charakterystyczna uwaga, dowodząca, jak t. zw. krytycy nudzą się oglądając dzieła sztuki, jak nie umieją się wżywać w dzieła współczesne, które z jednej strony nie należąc do kategorji dzieł sztuki dostatecznie już zszufladkowanych, opisanych i ponumerowanych przez »znawców«, przedstawiają pewien kłopot a nawet niebezpieczeństwo kompromitacji dla krytyka, z drugiej zaś strony nie będąc jakimś niezwykłym wyskokiem ekstrawagancji oszałamiającej, nie przedstawiają wdzięcznego materjału dla korespondentów, płatnych od wiersza i starających umocnić swą pozycję przez nadesłanie korespondencji zawierającej jakąś sensancję, bez względu czy senzacja ta ze stanowiska plastyki, najszerzej ujętego, jest uzasadnioną, ma sens.

Naturalnie obecny Salon tuilleryjski, dając przekrojowy obraz współczesnej sztuki francuskiej jest, mimo braku owych »dzieł przełomowych«, wystawą interesującą, bo zgromadził choćby kilka dziesiątków dzieł artystów dużej miary, bo w każdym razie dowodzi po raz nie wiem który o niezwykle wysokim poziomie artystycznej kultury wiecznie młodej Francji. A więc ze starszych malarzy wystawiają bardzo interesujące prace A. Besnard, J. E. Blanche, Maurice Denis, Devallières. Dalej wystawiają Flandrin, Maillol, Othon Friesz, Matisse (Les jardins de l'Emir), André Lhote, Yves Alix, Waroquier, Utrillo, Marval, Laprade i t. d. Przedewszystkiem jednak zwraca uwagę Bourdelle, który wystawił wspaniały fragment (odlany w bronzie), zatytułowany *Monument de l'epopée polonaise*. Jest to część pomnika A. Mickiewicza, który ten wielki rzeźbiarz i równie wielki i czcigodny przyjaciel Polski ma postawić już w najbliższym czasie na jednym z placów Paryża (vide *Sztuki Piękne* str. 322). Pomnik ten jest doskonałym przykładem, jak można ożywić najbardziej »oficjalne« dzieła sztuki.

Polacy wystawiają w dużej ilości. Są z wielką umiejętnością malowane pejzaże i martwe natury prof. J. Pankiewicza, O. Boznańskiej, dalej wystawiają M. Mutermilchowa, Z. Sawicka, Z. Piramowiczówna, Kucembianka, N. Alexandrowiczówna, Kwiatkowska, J. Wielhorski, Peske, M. Kisling, Kramsztyk, L. Gottlieb, Makowski, S. Mondszajn, W. d'Erceville, Zawadowski, Kanelba, Czyżewski, Hecht, Zamoyski, J. Bohdanowiczówna, M. Szwarc, Zielińska i t. d.

Naturalnie w krótkiem sprawozdaniu trudno dać zadowalniający obraz całej wystawy, może więc lepiej będzie scharakteryzować ogólny jego charakter. Otóż uderza (jak zresztą we wszystkich Salonach paryskich

tegorocznych) mały procent przedstawicieli kierunków, które w ostatnich latach tyle narobiły hałasu i które przeminąwszy — to im przyznać należy — zostawiły niewątpliwie dodatni wpływ w kierunku odświeżenia zmartwiałego w banalności malarstwa impresjonistycznego. Znika popisywanie się pseudo-nieudolnością, tandetnego pseudo-prymitywizmu ludzi, którzy usiłowali robić w tym wielkim środowisku »karjerę artystyczną« przez wygodne negowanie wiedzy artystycznej, bo jej nie posiadali, ginie pseudo powaga mędrkowań estetycznych niedołęgów i nieuków, którzy swoją kapliczkową »sztukę« ochraniali od bezpośredniości naturalistycznej, głosząc wszelki kontakt z naturą za grzech przeciw Duchowi świętemu co najmniej.

Dzisiejsza sztuka zaczyna coraz bardziej zbliżać się do rzeczywistości, opierać się na modelu, stawać się prostszą i szczerszą, przestaje się interesować doktrynami spekulatywnemi i programami estetycznymi, za to zaczyna odczuwać radość malarza czy rzeźbiarza, mogącego swoje wruszenia, wywołane wrażeniami zewnętrzemi, wyrażać w materjale, nie zapominając naturalnie o zdobyczach, które wniosła do sztuki rozhukana fala przewrotów lat ostatnich.

PITTSBURG

= Międzynarodowa wystawa malarstwa. Dwudziesta szósta Wystawa Międzynarodowa Współczesnego Malarstwa olejnego będzie otwarta dnia 13-go października 1927 r. w Instytucie Carnegie w Pittsburgu.

Prace artystów, zaproszonych przez Instytut do wzięcia udziału w wystawie, zostaną przywiezione do Ameryki i odesłane z powrotem na koszt Instytutu.

Delegat Instytutu Carnegie na Europę bawił w Polsce i zaprosił do wzięcia udziału w tegorocznej wystawie artystów malarzy: Alfonsa Karpińskiego, Ludomira Slendzińskiego i Wojciecha Weissa.

STOKHOLM

= Wystawa sztuki polskiej w Stokholmie. Wobec zainteresowania, jakie obudziła helsingforska wystawa polska w sferach artystycznych Szwecji, zwłaszcza na podstawie licznych pochlebnych i obficie ilustrowanych głosów prasy, pos. Wysocki wspólnie z Towarzystwem szerzenia sztuki polskiej wśród obcych spowodowali, że wystawę tę przeniesiono do Stokholmu, gdzie została otwartą dnia 8-go czerwca, w trzech salach Akademji Sztuk Pięknych, a więc w najpiękniejszym lokalu wystawowym stolicy Szwecji.

Termin powyższy jest nader korzystny, zwłaszcza wobec kilku zjazdów, m. in. międzynarodowego kongresu izb handlowych.

Zorganizował się miejscowy komitet wystawy, a jedno z pism zamierza wydać osobny dodatek ilustrowany, poświęcony sztuce polskiej. Komisarzem wystawy mianowano dr. M. Tretera, dyrektora Towarzystwa szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, który wygłosił w Stokholmie odczyt o polskiem malarstwie.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *„Dílo", miesięcznik poświęcony sztuce,* wydawany w Pradze czeskiej przez Stowarzyszenie »Jednota Umělců výtvarných« poświęcił Nr. 6-ty (marzec) roku 1926/27 sztuce polskiej. Numer ten zawiera 8 stronic tekstu pióra Szczęsnego Rutkowskiego, ozdobiony zaś jest dwoma reprodukcjami z drzeworytów W. Wąsowicza i W. Skoczylasa, umieszczonemi w tekscie, i 8 osobnemi planszami, z których jedna jest trójbarwna (W. Hofmana *Madonna)* i 7 wykonanych w rotograwjurze (A. Grottger: *Znak* (cykl Litwa); J. Malczewski: *Smierć wygnanki;* St. Wyspiański: *Macierzyństwo;* W. Hofman: *Wiara;* J. Pieńkowski: *Portret;* W. Jarocki: *Dziewczęta z Poronina;* L. Sleńdziński: *Portret pani W.;* X. Dunikowski: *Portret).*

Niestety numer ten Dila należy zaliczyć do naszych bardzo nieudanych występów zagranicznych. Przedewszystkiem zdumiewa nas tak szalony skrót w podaniu reprodukcyj z polskiej sztuki. W ośmiu planszach dać pokaz sztuki polskiej od *Grottgera* do Sleńdzińskiego, jest to skok równie śmiały jak nieuzasadniony, a przedewszystkiem niepoważny i przynoszący szkodę powadze naszej twórczości. Tem bardziej, że te plansze są błędnie i niedostatecznie sygnowane. Malczewski figuruje pod reprodukcją swego obrazu »Smierć wygnanki« jako Jacek Walczewski, Wyspiański na planszy »Macierzyństwo« jako Wyspiansi, tak samo figurują oni w spisie na końcu tekstu p. Rutkowskiego, gdzie prócz tego Wąsowicz przemieniony jest na Vesowia (sic!), a nawet autor tekstu, p. Rutkowski otrzymał imię Szezesny! Jak na 16-sto stronicowy numer »Dila« — wystarczająca ilość kardynalnych błędów, świadczących o tem, że numer był redagowany niedbale i że dobrego wrażenia zrobić nie może. Poza tem jesteśmy zdania, że przy reprodukcjach z obrazów czy rzeźb — zwłaszcza w pismach fachowych, jakiem jest *Dílo* — powinna być zawsze zaznaczona data wykonania reprodukowanego dzieła i technika, w jakiej zostało ono wykonane. W tym »polskim« numerze *Dila* tem bardziej zaś powinny być zaznaczone te dwie uwagi, gdyż numer ten przeznaczony dla publiczności czeskiej, nie znającej (poza może Matejką i to z nazwiska tylko) naszego malarstwa. Co do tekstu—także mamy bardzo poważne zastrzeżenia. Umieszczone w tekscie reprodukcje z drzeworytów Wąsowicza i Skoczylasa są wogóle nie podpisane(!), w spisie umieszczonym na końcu tekstu figurują jako rysunki, w tekscie zaś mówi p. Rutkowski o W. Skoczylasie jako o malarzu i dekoratorze(!?), nie wspominając wogóle o jego grafice, choć reprodukcję z niej umieszcza. O grafice pisząc, mówi: »Mamy kilku dobrych specjalistów-grafików: Z. Kamińskiego, E. Bartłomiejczyka, formistę J. Zarubę, rytmistę (!?) T. Gronowskiego«. Nie wspomina zaś n. p. o Jabłońskim czy Redlichu, o Pankiewiczu, Wyczółkowskim, Weissie, czy Skoczylasie i t. d. Jako karykaturzystę wymienia jedynie K. Grussa, nie wspominając o Kazimierzu Sichulskim, którego W. Husarski w swojej interesującej bardzo monografji p. t. Karykatura w Polsce (Monografje artystyczne, pod red. M. Tretera, Wyd. Gebethnera i Wolffa, tom VIII) słusznie nazywa świetnym karykaturzystą o europejskim poziomie.

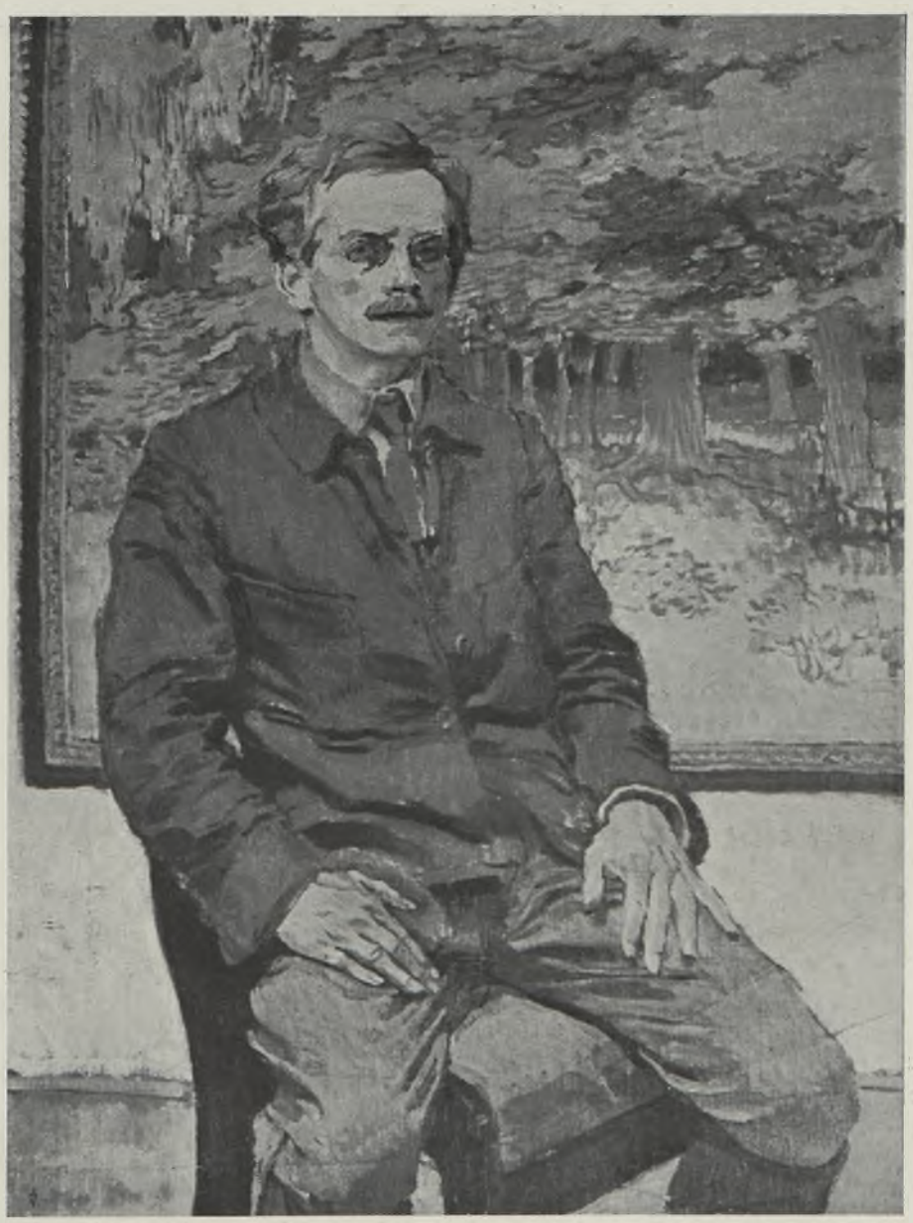
Te braki, choćby tak pobieżnie wykazane, świadczą więc, że numer ten *Dila* nie tylko nie może nas zadowolić, ale musi wzbudzić żal, że wogóle został wydany.

## SPROSTOWANIE

W N-rze 7 (z 15 kwietnia) str. 249 wkradła się — nie z winy redakcji *Sztuk Pięknych* — przykra pomyłka. Reprodukowany tam obraz »pejzaż« jako p. Wacława Wąsowicza, jest obrazem p. B. Jamontta. Redakcja *Sztuk Pięknych,* prostując tę omyłkę, najserdeczniej przeprasza i autora obrazu, p. B. Jamontta, i p. W. Wąsowicza.

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


JÓZEF MEHOFFER. „ŚWIĘTY SAKRAMENT"
(fragment środkowy witrażu, wykonanego w katedrze fryburskiej, akwar. 1899).



JÓZEF MEHOFFER PORTRET WŁASNY (ol., 1909)

# JÓZEF MEHOFFER[1]

ŻYCIORYS Masaccia rozpoczyna Vasari ogólną uwagą, że »natura, gdy wydaje na świat człowieka w pewnej dziedzinie bardzo wybitnego«, zazwyczaj nie stwarza go samego ale dodaje mu innych, aby »wspierali się wzajemnie drogą współzawodnictwa« i w ten sposób podniecali potomnych w pracy i w dążeniu do sławy.

[1] Literatura: Jan Zakrzewski w »Tygodniku Illustrowanym« z r. 1898, str. 189 — »Sztuka Polska«, wyd. Altenberga, Lwów, artykuły prof. Stanisława Estreichera (zesz. III z r. 1903) i K. M. Górskiego (zesz. V z 1904). — Dr Emanuel Świeykowski: Pam. T-wa Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie, Kraków 1905,

W tych naiwnych słowach wypowiedział stary Aretyńczyk rzeczywistą, przebiegiem dziejów sztuki stwierdzoną prawdę. Genjusze i wielkie talenty nie pojawiają się nigdy samotnie, jak niebotyczne wieżyce zbudowane na pustyni, ale wyrastają razem z innymi z wspólnego gruntu, w którym wezbrały urodzajne siły ogólnego spotężnienia życia artystycznego w pewnym kraju i w pewnej epoce. Jest to, obok reguły przeżywania się i zamierania jednych kierunków w sztuce a powstawania nowych, w skrajnej opozycji do poprzednich, jedna z nielicznych prawidłowości, jakie w historji sztuki ‹nietylko plastycznej› stwierdzić się dają. Tak było — aby ograniczyć się do przykładów najbardziej znanych — we Włoszech XV i XVI w., w Hiszpanji, Holandji i Flandrji XVII w., w Francji drugiej połowy XIX w. Na tem właśnie polega zjawisko rozkwitu sztuki, które u nas powtórzyło się dotąd dwukrotnie. Raz w trzeciej ćwierci w. XIX, kiedy równocześnie jaśniały na firmamencie naszej sztuki gwiazdy Matejki, Grottgera i Rodakowskiego — a później Chełmońskiego, drugi raz na przełomie XIX i XX w., kiedy równocześnie stały się głośne, zewnętrznie nawet z sobą złączone, bo skupione w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych i w Tow. »Sztuka«, nazwiska wielkich twórców »Młodej Polski« artystycznej: Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego, Malczewskiego, Mehoffera, Fałata, Boznańskiej, Laszczki, Axentowicza, tej świetnej falangi, która swe przedłużenie znalazła w młodszej generacji, wyrosłej już pod jej skrzydłami, w Pautschu, Sichulskim, Jarockim, Kamockim, Filipkiewiczu, Dunikowskim i innych.

Wśród tej znakomitej plejady inicjatorów współczesnej sztuki polskiej dwaj tylko artyści poszli zdecydowanie w kierunku malarstwa dekoracyjnego w wielkim stylu: Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer, obaj uczniowie Matejki.

Zdawałoby się pozornie, że niema żadnego pokrewieństwa między ich absolutną dekoracyjnością a historyzmem Matejki. Bliższa analiza wykazuje jednak nici niewątpliwego związku. Jest on raczej duchowy u Wyspiańskiego, więcej formalny u Mehoffera. Wizjonerstwo, zasadniczy tragizm koncepcji Wyspiańskiego, i jego zahipnotyzowanie się przeszłością narodową łączy się tak samo z Matejką, jak zbliża do niego Mehoffera nietylko pewna analogja pomiędzy jego aniołami ze sklepienia z skarbca katedralnego na Wawelu a matejkowskimi aniołami z Kościoła Marjackiego, analogja dość nieuchwytna, bo tylko w temacie, najogólniej pojętym pomyśle i jakby w rasie tych skrzydlatych stworzeń tkwiąca, ale przedewszystkiem zwyczaj wydobywania wyraźnego kształtu z kompozycji skomplikowanej i barokowo zagmatwanej, oraz zamiłowanie do barw nasyconych, gorących, olśniewających.

Co więcej, Matejki polichromja Kościoła Marjackiego z lat 1889—1890, przy której obaj artyści pomagali mistrzowi, pracując pod okiem jego i kierownika restauracji, arch. Stryjeńskiego, była dla nich niewątpliwie pierwszym impulsem, pierwszem silnem popchnięciem ich na drogę sztuki dekoracyjnej. [1] Wtedy bowiem zjawiła się oczom ich wyobraźni wizja, która magnetyczny wpływ wywrzeć musi na każdego malarza, mającego wrodzone skłonności dekoracyjne: kuszący nieskończonemi możliwościami obraz wnętrza świątyni, której ściany pokrywają malowidła objęte jednolitą myślą kompozycyjną, której mroki rozpraszają witraże, jaśniejące czarowną magją kolorowych, w doskonałą harmonję spływających świateł.

str. 431. — William Ritter: Etudes d'Art étranger, Paris, 1906, rozdział p. t. Joseph Mehoffer, str. 124—181. — William Ritter: Artisti contemporanei: Jozef Mehoffer, Emporium, Gennaio 1910. — Marcin Samlicki: Józef Mehoffer, Kraków, 1912, stron 19. — Dr. J. Berthier: Les vitraux de Mehoffer à Fribourg, Lausanne, 1918. — Wacław Husarski: Malarstwo nowoczesne, Warszawa, 1925, str. 127. — Eligjusz Niewiadomski: Malarstwo Polskie XIX i XX wieku, Warszawa, 1926, str. 293—302. — Józef Mehoffer: Uwagi o sztuce, Kraków, 1903. — Tenże: Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj, »Sztuki Piękne«, Rocz. I z 1924, zesz. I, str. 1—34. — Tenże: Sprawozdanie z podróży do Włoch i Francji, Kraków, 1926.

[1] Współpraca Mehoffera z Wyspiańskim przy restauracji i malowaniu Kościoła Marjackiego była niewielka, ponieważ artysta w jesieni r. 1889 wyjechał na rok na studja do Wiednia. Mehoffer był więc tam zajęty tylko w lecie 1889. Po powrocie do Krakowa, w zimie 1890/91 wykonał swoje pierwsze kompozycje witrażowe, a mianowicie projekty pojedynczych kwater w oknach presbiterjum i nawy. Okna te są zaszklone biało i mają tylko wsta-

JÓZEF MEHOFFER

NOTRE DAME DES VICTOIRES (karton do witrażu wykonanego w katedrze we Fryburgu (akwar., 1897).

Owocem wspólnych marzeń obu młodych artystów o wielkiej sztuce dekoracyjnej była pierwsza ich większa — również wspólna — próba opanowania techniki i stylu witrażu. Jest nią wykonany w Paryżu w 1891 karton witrażu nad chórem muzycznym Kościoła Marjackiego z drzewem Jessego i z scenami ze Starego i Nowego Testamentu, utrzymany jeszcze w stylu późnogotyckim z XIV w. Jedną połowę okna, podzielonego wedle osi pionowej, zaprojektował Wyspiański, drugą Mehoffer. Starając się upodobnić do typu średniowiecznych przeźroczy okiennych, obaj późniejsi znakomici twórcy nowożytnego witrażu polskiego nie zdołali jeszcze w tem dziele rozwinąć swych indywidualnych uzdolnień i właściwości.

Także dalsze wykształcenie artystyczne Wyspiańskiego i Mehoffera wspólnemi szło drogami. Mehoffer, urodzony, w tym samym co Wyspiański, r. 1869, po ukończeniu studjów w Krakowie udaje się w marcu 1891 do Paryża, gdzie wstępuje do *Ecole des Beaux Arts*, jako uczeń znakomitego portrecisty Leona Bonnat'a [1]. Te studja oficjalne dały mu niewątpliwie jedną rzecz niesłychanie cenną: precyzję linji rysunkowej, którą Mehoffer opanował tak, że mało kto może mu pod tym względem dorównać. Więcej jednak znacznie nauczyły go skarby sztuki, nagromadzone w Paryżu i tętniąca bezustannym wysiłkiem i szukaniem nowych torów

wione niektóre kolorowe kwatery, przedstawiające herby i postacie świętych. Robił je również Wyspiański. Wtedy też wykonali obaj młodzi artyści i wystawili w Krakowie, w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, szkice projektów na okno nad chórem muzycznym w Kościele Marjackim i na dwa inne jeszcze okna, o czem dość obszernie pisał wówczas w »Czasie« Konstanty Górski. Definitywny karton do witrażu w owem oknie nad chórem muzycznym, wspólne dzieło obu artystów, powstał dopiero w Paryżu w 1891 r.

(Te i następne szczegóły biograficzne, oraz chronologję dzieł zawdzięczam łaskawej uprzejmości samego artysty, któremu za to na tem miejscu składam serdeczne podziękowanie.)

[1] Józef Mehoffer urodził się w Ropczycach d. 19 marca 1869 z ojca Wilhelma, radcy Sądu Krajowego i matki Aldony z Polikowskich. Kształcił się w Krakowie w gimnazjum św. Anny, poczem przez dwa lata studjował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych, a równocześnie uczęszczał na Uniwersytet, gdzie słuchał wykładów na Wydziale filozoficznym i prawniczym. Z Wyspiańskim łączyła go przyjaźń z lat dziecinnych, która zacieśniła się jeszcze bardziej podczas kolegowania w szkołach. W czasach studjów akademickich utrzymywał również bliższe stosunki z ówczesnym profesorem Szkoły Sztuk Pięknych i dyrektorem Muzeum Narodowego, Władysławem Łuszczkiewiczem, z którym stykał się podczas swych częstych odwiedzin w Muzeum Narodowem i na wycieczkach po kraju, połączonych z badaniem pomników rodzimej architektury i innych zabytków przeszłości. Przy sposobności prac w Kościele Marjackim wszedł również w bliższy kontakt osobisty z Matejką, a nadto z prof. Marjanem Sokołowskim z racji studjów uniwersyteckich i z architektem Tadeuszem Stryjeńskim z okazji restauracji Kościoła Marjackiego. — Po rocznym pobycie w Wiedniu w 1889/90 artysta wyjechał do Paryża na dalsze studja malarskie, które uprawiał częściowo w t. zw. *Académie Colarossi*, częściowo w *Ecole Nationale des Beaux-Arts*, jako uczeń Leona Bonnata. Później pracował już w Paryżu samodzielnie. Pobyt jego w tem mieście trwał do roku 1896 z przerwą w r. 1894, w którym na czas pewien powrócił do kraju. W r. 1897 Juljan Fałat, jako Dyrektor Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, powołał Mehoffera na stanowisko profesora tej uczelni, które artysta do obecnej chwili zajmuje.

Prócz wspomnianych w tekście najwcześniejszych prac dekoracyjnych Mehoffera, jak witraż lwowski i kartony do dekoracji sal Rudolfinum (znajdujące się dziś częściowo u rodziny artysty, częściowo u znajomych jego), wymieniam jeszcze następujące: Projekt konkursowy na kurtynę nowego Teatru w Krakowie z 1891 (projekt Mehoffera i osobno wykonany projekt Wyspiańskiego znajdują się dziś u prof. Tadeusza Estreichera w Krakowie); projekt na haftowaną chorągiew z postacią Św. Kazimierza dla Zakładu hafciarskiego p. E. Pydynkowskiej w Krakowie (1891); projekt na okno kaplicy zamkowej XX Radziwiłłów w Balicach z Matką Boską, Św. Dominikiem i Św. Hieronimem, z r. 1891 (szczegół środkowy, Matka Boska, w posiadaniu posła Rusinka w Warszawie); projekt z r. 1892 dekoracji triforjów marjackich na temat Matki Boskiej Królowej Polski, unoszącej się na tle ołtarza procesyjnego; przed nią klęczą fundatorowie kościoła, po bokach Święci polscy; lewą stronę obrazu zajmuje procesyjnie zbliżająca się Polska współczesna na tle wiosennego pejzażu. (Karton ten znajduje się prawdopodobnie w posiadaniu probostwa N. P. Marji w Krakowie); jedno *panneau* z Matką Boską wykonał artysta oddzielnie dla hr. Edwarda Raczyńskiego do Rogalina); wreszcie projekt konkursowy z r. 1894 (Kraków) na dekorację kościoła Franciszkanów w Krakowie. Do konkursu stanął wtedy Mehoffer i Wyspiański, każdy z swoim projektem. Konkursu jednak żaden z nich nie wziął. Nagroda przypadła Mikulskiemu, drugorzędnemu malarzowi dekoracyjnemu z Wiednia, który też rozpoczął robotę. Okazało się jednak, że artystycznie nie dorósł do zadania. Przyszło więc do układu z nim, na mocy którego Mikulski pozostał przedsiębiorcą i wykonawcą technicznym, Wyspiański zaś za wynagrodzeniem zaprojektował dekorację.



JÓZEF MEHOFFER KARTON WITRAŻOWY DLA KATEDRY W FRYBURGU.
(męczennicy: św. Sebastjan, Maurycy, Katarzyna, Barbara, 1898).

atmosfera artystyczna tej metropolji nowoczesnego malarstwa. Uczniowi Matejki impresjonizm, który swe najświetniejsze czyny i zdobycze miał już poza sobą, otworzył oczy na barwę i światło, przyszłego mistrza sztuki dekoracyjnej pociągały monumentalne freski Puvis de Chavannes'a.

Przedewszystkiem jednak nieprzebraną kopalnią studjów, prowadzonych z całą skrupulatnością i ścisłością uczonego badacza, stały się dla Mehoffera nieocenione zabytki sztuki dekoracyjnej, któremi przepełnione są muzea paryskie, a zwłaszcza stare francuskie kościoły. W dostojnych katedrach Francji poznał on dopiero i zrozumiał do głębi czar witrażów. Podglądał ich tajemnice w Paryżu, Rouen, Amiens i Strassburgu, badał, rysował i notował tak długo, dopóki nie pojął w całej pełni, na czem polega styl witrażu, pozostający w nierozerwalnym związku z jego specjalną techniką.

Na ten sam czas mniej więcej przypada czteroletni pobyt w Paryżu Wyspiańskiego. Mieszkali wspólnie z Mehofferem w dzielnicy łacińskiej, tuż za kościołem *Saint Germain des Prés* przy wąziutkiej uliczce *rue de l'Echaudé*, razem wchłaniali te nowe prądy w sztuce, które w miejsce naturalizmu impresjonistycznego stawiały wartości dekoracyjne, syntetyczne i symboliczne, razem entuzjazmowali się dla gotyku, dla Puvis de Chavannes'a i marzyli o sławie. Jak wspólnie opracowali projekt witrażu dla Kościoła Marjackiego, tak też podzielili się w r. 1891 pracą przy wykonaniu kartonów do dekoracji sal »Rudolfinum« w Pradze, obejmujących cykl obrazów z historji kulturalnej i polityczej Czech. Niestety nagrody konkursowej nie otrzymali. Zawód ten miał Mehofferowi wkrótce sowicie wynagrodzić Fryburg. Przeciwnie Wyspiański doznał w 1894 rozczarowania jeszcze bardziej bolesnego, bo mu nie przyjęto jego wspaniałych, całą głębią jego duszy już tchnących kartonów do witraży w katedrze lwowskiej: »Polonji« i »Ślubów Jana Kazimierza«. Uznano je za zbyt »modernistyczne«. Lepiej poszło we Lwowie Mehofferowi, którego mniej rażący tradycyjne pojęcie o sztuce karton witrażowy z 1893 ‹Paryż› z Kazimierzem Wielkim, jako fundatorem katedry lwowskiej i z postacią biskupa ‹pierwotnie architekta› nad modelem kościoła — aprobowano i wykonano.

Wśród tych studjów paryskich w zetknięciu z wielką sztuką epok minionych talenty obu artystów zmężniały i dojrzały. Zarazem zarysowały się ich odmienne indywidualności twórcze. Na gruncie wspólnych tradycyj matejkowskich, wspólnego przeżywania gotyku i wchłaniania tych samych prądów sztuki współczesnej wyrosły dwa wspaniałe, ale najzupełniej różne kwiaty wielkiego malarstwa dekoracyjnego. Aby uświadomić sobie biegunowe przeciwieństwo stylu Wyspiańskiego i Mehoffera, wystarczy zestawić odrzucone przez zarząd Katedry wawelskiej kartony witrażowe pierwszego, »Kazimierza Wielkiego«, »Św. Stanisława« i »Henryka Pobożnego« z którymkolwiek z witraży fryburskich drugiego.

U Wyspiańskiego uderza przedewszystkiem i narzuca się widzowi z niesłychaną siłą sugestywną integralność wizji malarskiej. Oko jednem spojrzeniem ogarnia całość, a duch odrazu zostaje wciągnięty przemocą w magiczny krąg wizjonerskiego, tragicznego nastroju. Ta potęga psychiczna, działanie tragizmu na najwyższy ton napiętego, zjawiskowość postaci nie z tej ziemi rodem, hipnotyzują widza i otaczają go oszołamiającym wirem dantejskiej wyobraźni twórcy. Poeta, tragik góruje tu nad malarzem. Trzy wstrząsające upiory, które z okien katedry wawelskiej miały walić młotem w uśpione sumienie narodu, Św. Salomea, Św. Franciszek, somnambuliczny pochód mniszek z kościoła Franciszkanów, kosmicznie wielkie, ucieleśnione, całe tylko duchem będące «Stań się« z tego samego kościoła i »Polonia« z kartonu lwowskiego — to są w pierwszym rzędzie twory fantazji rasowego dramaturga, rodzeni bracia i siostry widmowych zjaw z »Wesela« i »Wyzwolenia«, z »Bolesława Śmiałego« i z »Akropolis«. Dopiero ochłonąwszy z pierwszego wrażenia widz zdolny jest zdać sobie sprawę, jak przedziwnie forma malarska dostrojona została do nabrzmiałej niesłychaną siłą duchową treści. Wszystkie akcesorja i upiększenia, wszystko, co nieistotne i niekonieczne, zostało bezwzględnym gestem twórcy odrzucone. Linje, kontur, sylweta, zespoły barw, cała forma została wprzągnięta w służbę wizji duchowej i emocjonalnego nastroju. Forma — mimo swej oryginalności i świetności — nie za-


JÓZEF MEHOFFER — RYSUNEK REKLAMOWY

trzymuje na sobie uwagi artysty dłużej, niż tego wymaga ekspresja psychiczna. Forma nie jest tu celem dla siebie, ale środkiem do celu, który wyraża się zawsze w myśli tragicznej, przepojonej uczuciem, pełnem najgłębszego cierpienia. Nad sztuką Wyspiańskiego unosi się zawsze nieodstępne widmo śmierci. Jak Konrada w zakończeniu »Wyzwolenia«, ścigają go dwie straszliwe Erynje: śmiertelna mara Ojczyzny złożonej do grobu, i z poczucia nieuleczalnej choroby wrodzona wizja nieuniknionej przedwczesnej śmierci. Dzieł tak tragicznych jak witraże Wyspiańskiego niewiele zna sztuka świata: »Złożenie do grobu« Botticellego z okresu wpły-

JÓZEF MEHOFFER ŚW. TOMASZ Z AKWINU (rys. węglem, 1903)
(Wł. O. I. Berthier, Fryburg)

wów religijnego fanatyzmu Savonaroli, Michał Anioł w epoce »Sądu Ostatecznego« — oto analogje, które przychodzą na myśl, gdy się je ogląda.

Sztuka Mehoffera — to świat zupełnie inny. Skrajnemu pesymizmowi Wyspiańskiego przeciwstawia się u niego zasadniczy optymizm artystycznego na świat poglądu. Niema u niego gwałtownego cierpienia, rozpaczy, tragicznego szarpania się w więzach nieubłaganej konieczności. Co więcej, nie ma naogół namiętności, afektu, patosu. Jego pogoda jest równowagą uczucia, opanowanego przez intelekt, który zawsze stoi czujnie na straży żywiołu emocjalnego i nie pozwala mu rozprysnąć się i wybujać ponad miarę. Radość życia, *gioia del vivere*, która jest niewątpliwie tłem uczuciowem życia Mehoffera jako artysty, nie potęguje się nigdy u niego do stanu dionizyjskiego szału czy apollińskiej ekstazy. Wyraża się w bujnej, ale zawsze równej i spokojnej pełni estetycznego wyżywania się. Nie jest to jednak przerafinowany, neurasteniczny, *morbidezzą* przesiąknięty estetyzm d'Annunzia. U Mehoffera wypływa on z poczucia zdrowia fizycznego i duchowego, z uświadomionej harmonji pomiędzy umysłem, uczuciem i wolą, z zadowolenia, które jest dominantą w stosunku artysty do siebie samego i do świata

JÓZEF MEHOFFER MICHAŁ ANIOŁ, karton do malowania Skarbca w Katedrze wawelskiej (akwarela, 1901)

zewnętrznego. Tkwi w tem spora doza filozoficznego spokoju, racjonalistyczny stoicyzm, który swą siłę, mądrość i ciszę ducha czerpie nie z metafizycznych założeń, ale z życzliwego i pobłażliwego odnoszenia się do całokształtu spraw życiowych, widzianych jak gdyby przez pryzmat maksym Marka Aureljusza. Sztuka Mehoffera, która formalnie, z powodu zamiłowania do bogactwa skomplikowanych kształtów i barw, jest raczej barokowa, ma w psychice swej renesansową harmonję i równowagę. Niewątpliwie na ten stan duchowy złożyły się także pierwiastki rasowe i narodowe: polska krzepkość, trzeźwość, chrobrość i odporność wobec życia wniosły tu także swój wkład bardzo wyraźny. Został on jednak zmodyfikowany i w specjalny sposób urobiony przez wysoką europejską kulturę umysłową artysty, która mu daje doświadczenie, wytrawność i objektywizm filozoficznego obserwatora.

To wszystko sprawia, że równa, spokojna, mądra sztuka Mehoffera nie zna zarówno akcentów tragizmu jak ekstatycznych wybuchów szczęścia, że daleka jest wogóle od wszelkiej egzaltacji i od przerostu subjektywizmu uczuciowego. Artysta ten bierze świat takim, jakim jest. Nie uważa go ani za coś najgorszego, ani za coś najlepszego, ale za coś koniecznego, z czego wycisnąć należy jak największą sumę zadowolenia i piękna. Tak, właśnie piękna. Bo i w tem zbliża się Mehoffer do renesansowego ideału sztuki, że nie charakterystyczność, nie głębia wewnętrzna, nie ekspresja psychiczna, ale piękno jest jego artystycznym celem. Duchowo należy on do tej samej rodziny, co Ghirlandajo, Rafael, Poussin, Ingres... Ród Michała Anioła, Rembrandta, Rodina, Wyspiańskiego, plemię mistyków, metafizyków i wizjonerów nie jest jego

JÓZEF MEHOFFER RYSUNEK WĘGLEM

JÓZEF MEHOFFER HELCIA TATARÓWNA Z ZAKOPANEGO (ol., 1904)

plemieniem. Oczywiście byłoby rzeczą zbędną dodawać, że piękno Mehoffera nie ma nic wspólnego, z formalnego punktu widzenia, z pięknem renesansowem czy — jak je nazywa Wölfflin — klasycznem, ani z żadnem innem wogóle. Sztuka jego jest dlatego właśnie naprawdę wielka, że tworzy świat zupełnie w sobie zamknięty, odrębny, do żadnego innego niepodobny. Piękno, które fascynującą, świetlistą i soczystą gamą barw i świetnemi arabeskami linij dekoracyjnych bije z jego witraży, to jest swoiste, wyłącznie mehofferowskie piękno.

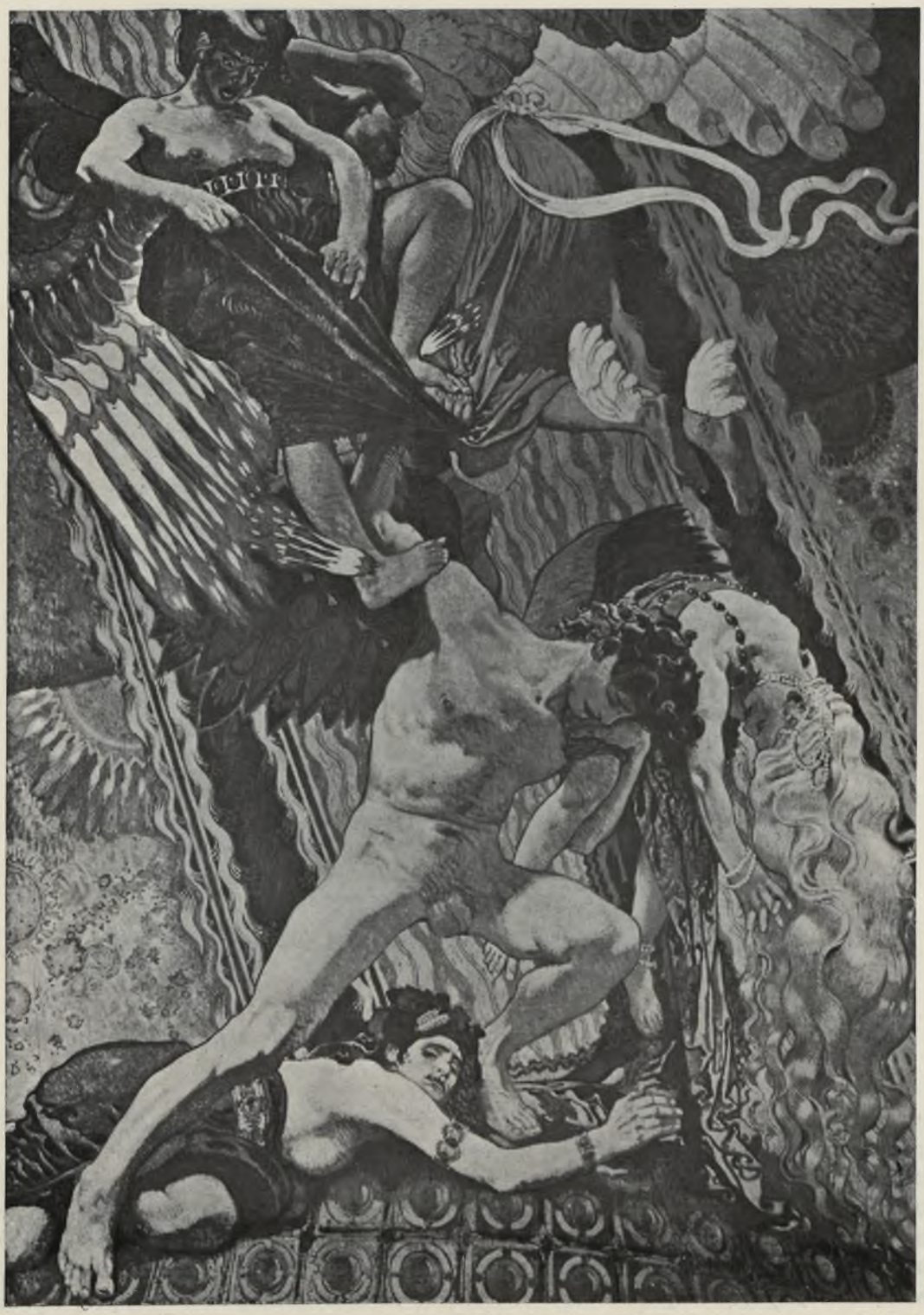
Niezmiernie charakterystyczna jest dla artystycznego i życiowego *credo* Mehoffera jego koncepcja śmierci. Nie jest ona w jego pojęciu tym demonem, który u Wyspiańskiego rzuca posępny i tragiczny cień na wszystkie uczucia, myśli i czyny człowieka, ale koniecznym elementem w ewolucyjnym pochodzie życia, niezbędnym warunkiem trwania, nieuniknioną prze-

słanką narodzin nowych form istnienia. Pewność śmierci nie może paraliżować artysty w jego działaniu, nie może mrokami cierpienia przysłaniać jasnych horyzontów jego duchowego wzroku. Jego zadaniem jest tworzyć dzieła sztuki, których nieśmiertelność odbiera śmierci — w poczuciu artysty — jej grozę, czyni ją bezsilną i na straszny pobrzęk jej kosy odpowiada radosnym uśmiechem niezniszczalnego życia.

Oto jak tę tezę opowiada swoim językiem Mehoffer w przepięknej kompozycji witrażowej *Vita somnium breve* (wykonanej w r. 1901 dla Zakładu witrażowego Tuch i Ekielski, później S. G. Żeleński), którą, jako widocznie szczególnie miłą artyście, oglądałem w jego mieszkaniu. Na marach leżą nagie zwłoki młodej, ślicznej dziewczyny. Ciało jej przykrywa częściowo powódź kwiecia, płaszcz jej wspaniałych jasno blond włosów i czarne powiewne kiry. U nóg wieńce i dwie świece w lichtarzach. Grozę śmierci potęguje jeszcze ohydny kościotrup, który głowę, wspartą na piszczelu ręki przybliża do cudnej głowy zmarłej i wpatruje się w nią pustemi oczodołami. Posępne wrażenie tej makabrycznej sceny rozprasza jednak zupełnie bujna radość życia, którą widzimy u góry. Na tle głębokiej zieleni pejzażu przysiadły trzy strojne damy, zatopione w ożywionej i wesołej rozmowie. To personifikacje Rzeźby, Poezji i Malarstwa. Mehoffer, przekreślając całą poprzednią tradycję, która dla tego rodzaju alegorycznych przedstawień ustaliła kanon nagich posągowych postaci greckich, odział te trzy kobiety w wykwintne suknie współczesne, jakby chciał podkreślić, że idzie mu o żywą sztukę, a nie o martwe zabytki. Pierwsza z tych pań, szatynka, z małym djademem na szczycie głowy, z szczupłą, sensytywną, niesłychanie żywą twarzą, odziana w suknię czarną wpadającą w tony ciemnozielone — jedna z tych mehofferowskich czerni, któremi słusznie zachwyca się William Ritter, podnosząc ich kolorystyczne walory — trzyma na lewej dłoni posążek, a drugą kładzie na ręce swej sąsiadki, Poezji, wyniosłej i świadomej swej piękności brunetki z poważną, romańską koroną na głowie. Jej suknia, mieniąca się jasnym fjoletem i różem, odbija nadzwyczaj udatnym kontrastem kolorystycznym od jasno-zielonego stroju towarzyszki, kokieteryjnie i ciekawie w świat patrzącej blondynki, która w ręce trzyma paletę i pędzle, a na głowie ma fantastyczny czarny kapelusz. Gronostaje, otulające postać »Rzeźby« i płaszcz żółty i jasno-bronzowy, spływający z ramion »Malarstwa» zamykają grupę w całość zwartą, a pełną swobody. Poza nią stoi Genjusz Sztuki, młodzieniec o złoto-rdzawych, płomykowatych włosach, z olbrzymiemi skrzydłami, które — jak zawsze u Mehoffera — odbiegając jak najbardziej od szablonu skrzydeł ptasich, są niedającym się ująć w słowa baśniowym poematem fantastycznych kształtów i gorących, przedziwnie sharmonizowanych kolorów. Jego łagodnie melancholijna twarz pozostaje w zgodzie z napisem: *Vita somnium breve*, umieszczonym na wąskiej żółtej wstędze, którą ten piękny symbol natchnienia trzyma w rozpostartych rękach. Lecz tonem uczuciowym, opanowującym całość kompozycji, jest radosna niezniszczalność życia, które, znajdując swój skondensowany wyraz w sztuce, mocniejsze jest niż śmierć. Jest to wypowiedziane nie tylko alegoryczno-emocjonalnymi czynnikami kompozycji, ale także, i przedewszystkiem, kolorytem, którego orgjastyczna, tęga, jasna, zdrowa i pełna bujnego temperamentu żywość jest najwspanialszym hymnem na cześć wiecznego życia w pogodzie i słoneczności.

Podobnie pogodną koncepcję śmierci znajdziemy również w skomponowanych przez Mehoffera witrażach do kaplicy cmentarnej w Opawie.

Mehoffer przedstawia najczystszy typ artysty-plastyka. Jego wyobraźnia twórcza jest w możliwie najwyższym stopniu oczyszczona z tego wszystkiego, co nazywamy pierwiastkami literackimi w sztuce. Znacznie bardziej, niż nawet u tych naturalistów, którzy walkę z literaturą wypisywali jako hasło na swym sztandarze. Bo oni, mając do czynienia z postacią ludzką, szli jednak i iść musieli w kierunku wyrazu, charakteru, a więc dawali to, co mogło znaleźć swój zupełnie kongenjalny równoważnik w literaturze, u jakiegoś n. p. Zoli. Natomiast Mehoffer, jako malarz czystej krwi dekoracyjny, całą ekspresję psychiczną, a więc ową dziedzinę *par excellence* literacką, przytłumia i usuwa na plan dalszy, bo ją przysłania upajającem bo-



JÓZEF MEHOFFER

POSKROMIENIE ŻYWIOŁÓW (obraz dekoracyjny w sali posiedzeń Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, ol., 1906)

JÓZEF MEHOFFER STUDJUM DO WITRAŻU FRYBURSKIEGO „ŚW. JERZY"
(fragment: księżniczka strzeżona przez smoka, rys. węglem, 1909)

gactwem elementów wyłącznie formalnych, nieprzebraną różnorodnością wypieszczonych z wirtuozowską precyzją linij dekoracyjnych, jak ogień ruchliwych, jak woda płynnych, układających się w najfantastyczniejsze arabeski i żywiołowo bujną, symfonijną orkiestrację soczystych, lśniących, wewnętrznym ogniem rozpłomienionych kolorów, które w witrażach grają pełną gamą przepysznego zbioru klejnotów: ametystów, rubinów, szafirów, szmaragdów, turkusów, topazów i jasno-zielonawych brylantów. Muzyczne raczej, a nie literackie, jest pierwsze wrażenie, jakie wywiera kolorystyczna magja witrażów Mehoffera. Ta muzyka linij i barw tak porywa i oszałamia widza, że narazie nie zdaje sobie wcale sprawy z ikonograficznej treści, a nawet nie ma ochoty jej szukać. Dopiero po jakimś czasie oko wśród splątanych jak ljany gąszczów linij i buchających żarem, kalejdoskopowo nagromadzonych, orgjastycznych szkieł barwnych odkrywa zarysy postaci i całych wielkich kompozycyj figuralnych, których niespodziewane, taje-

JÓZEF MEHOFFER MEDUZA (ol., 1907)
(Wł. Jan Czernecki, Kraków).

mnicze wyłonienie się wywołuje wrażenie nagłej rewelacji. To jest także jeden z zupełnie swoistych czarów tych przeźroczy okiennych.

Bije z nich źródło pełnej polotu poezji i wielkiej siły uczuciowej, których charakter jest jednakże nie literacki, ale nawskróś plastyczny. Jest to poezja dekoracyjnie pojętego kształtu i barw zespolonych w harmonje dekoracyjne. To, co jest w sztuce tematem, ikonografją, czyli — jak to sam Mehoffer nazywa — anegdotą, ma dla niego znaczenie tylko pretekstu, pozwalającego mu rozwinąć walory wyłącznie malarskie i nie zabiera więcej miejsca, niż to jest konieczne, aby uczynić zadość religijnemu przeznaczeniu witraży i aby sztuka jego nie była sztuką bezprzedmiotową, jaką jest u ortodoksyjnych kubistów i konstruktywistów. Treść artystyczna — że użyję znów własnego terminu Mehoffera — usuwa w jego sztuce treść literacką w cień. Mehoffer wyśpiewuje całe niezrównane poematy, których główny urok nie polega jednak ani na narratorskiej, epickiej rozlewności, ani na psychologicznej subtelności, ani na liryzmie od-


JÓZEF MEHOFFER — Szkic do kartonu witrażowego dla katedry w Fryburgu (Św. Jerzy, św. Michał, św. Anna, św. Marja Magdalena, akw., 1909) (Wł. Muzeum kantonalne w Fryburgu).

JÓZEF MEHOFFER MAJOWE SŁOŃCE (ol., 1910)
(Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

czuć, czy też na dramatyczności koncepcji, na żadnym wogóle z tych elementów, które składają się na rodzinną atmosferę poezji słów i pojęć, tylko na nieprzebranem bogactwie wyobraźni malarsko-dekoracyjnej, na tej poezji kształtów i arabeskowych ornamentów linijnych, w które artysta układa skrzydła swych aniołów i szaty swych postaci, na tych świetlnych fontannach barw ametystowych, granatowych, szkarłatnych i czarno-zielonych i wielu, wielu innych, które łączą się u niego zawsze w mądrze rozważoną kompozycję kolorystyczną, o ścisłej, wprost tektonicznej konstrukcji, liczącej się niejako z ciężarem gatunkowym barw i z wypływającemi

JÓZEF MEHOFFER PORTRET ŻONY na tle żółtem (ol., 1910)
(Wł. pani Rutowska, Lwów).

stąd prawami statyki. ‹Por. dwa projekty witraży do kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu z tematem krzyża jako symbolu wiary chrześcijańskiej›. Ta mehofferska plastyczna poezja linearno-kolorystyczna ma — jak to wielokrotnie z naciskiem stwierdza William Ritter — wybitną fizjognomję indywidualną i równocześnie narodowo-rasową. Indywidualizm i pełnię bujnego temperamentu uznał Mehoffer w swej pełnej głębokich refleksyj rozprawie »Sztuka polska wczoraj i dzisiaj« za naczelne cechy narodowe naszego malarstwa. W ten sposób określił zarazem najlepiej siebie samego, swoją indywidualną odrębność i swój temperament polski, wyrażający się z taką żywotnością w bogactwie i splątaniu jego linji dekoracyjnej i w orgjazmie jego kolorystycznych harmonij, w których dźwięczy dziarski rytm oberków i mazurków, w których znalazł artystyczne przetworzenie impet kolorowy polskiego zdobnictwa ludowego.

Podporządkowując świadomie treść ikonograficzną bez porównania dla siebie ważniejszej treści artystycznej t. j. w tym wypadku formalnym wartościom dekoracyjnym, Mehoffer doskonale się czuje w świecie alegoryj i symbolów, które obiera chętnie jako tematy nie tylko w sztuce kościelnej ale także wówczas, kiedy tworzy zupełnie swobodnie kompozycje przez nikogo niezamówione. Jest to zrozumiałe i logiczne, gdyż tego rodzaju reprezentacje, nie zmuszając go do skupienia wysiłku na ekspresji psychicznej, pozwalają mu poświęcać się nieomal wyłącznie problemowi dekoracyjności. Zna przy tem Mehoffer doskonale symbolikę chrześcijańską, umie — niegorzej od jakiegoś Traini'ego czy innego artysty dominikańskiego *trecenta* — wczuwać się w alegoryczną dydaktykę kościoła katolickiego, hagjografję i ikonografję świętych, których ma przedstawić, studjuje z ścisłością naukowca i obraca się w tej dziedzinie z taką pewno-

ścią i swobodą, że nieraz, odstępując od tradycyjnej konwencji, wprowadza innowacje śmiałe, lecz zawsze wiernie w duchu religji utrzymane. (Nowa koncepcja Trójcy Św. w mozajce lwowskiej katedry ormjańskiej, symbol Eucharystji i podwójne przedstawienie tych samych świętych, żywych i zmarłych śmiercią męczeńską — w witrażach fryburskich). Z tego powodu nieraz od ludzi, szukających w dziełach sztuki przedewszystkiem treści, słyszy się zarzut, że sztuka Mehoffera jest zimna, cerebralna, wyrozumowana, uczona, niemal scholastyczna. Zarzut zgoła niesłuszny, bo najpierw treść symbolicznie i alegorycznie skomplikowana jest uwarunkowana kościelnem i dekoracyjnem przeznaczeniem witraży, a powtóre cała ich wielka siła uczuciowa tkwi nie w ikonograficznej, ale artystycznej treści, w arabeskach linij i w symfonji barw.

Witraże Mehoffera posiadają jeszcze jedną, pierwszorzędną zaletę, tę mianowicie, że wyraża się w nich świetnie czysty styl witrażowy, uwarunkowany specjalną techniką tych dzieł sztuki. Witraże doszły do rozkwitu w gotyku i były właściwem malarstwem tej epoki. Nie umiano wówczas wyrabiać dużych tafli szklanych, ani też szkła bez skaz technicznych. Z konieczności więc posługiwano się małemi kawałkami szkła rozmaicie zabarwionego, o nierównej

JÓZEF MEHOFFER MATKA BOSKA KARMIĄCA (ol., 1911)
(Wł. p. Winter, Kraków).

grubości, o szorstkiej powierzchni i z próżnemi otworami, zawierającemi powietrze, wewnątrz. Te tafelki szklane spajano ołowiem. Z tych elementów, z kształtu płytek szklanych odpowiednio przykrojonych, z ich barw, z iskrzenia się światła przechodzącego przez szkło nierówne i chropawe, wreszcie z ornamentacyjnie poprowadzonego biegu pręg ołowianych, zrodził się odrębny charakter i czar witrażu, który nie dopuszcza praktykowanego dawniej, w epokach upadku sztuki witrażowej, a nawet i później, po odrodzeniu jej w w. XX, malowania na szkle, ograniczając je do drobnych szczegółów twarzy i rąk, lecz wymaga układania przeźroczystych mozaik ze szkła, przy artystycznym wykorzystaniu dekoracyjnych wartości ołowianych obramień.

Pomimo zasadniczej różnorodności stylowej witrażów Mehoffera i Wyspiańskiego łączy je jednak pewna cecha wspólna. U obu artystów postacie ludzkie — wbrew tradycji gotyckiej — toną w całem morzu kwiatów. Kwiaty Wyspiańskiego, choć stylizowane, nie tracą swych botanicznych cech morfologicznych, nie przestają być irysami, słonecznikami, fjołkami czy różami. Kwiaty Mehoffera muszą dla względów dekoracyjnych poddać się stylizacji tak daleko posuniętej, że zatracają swe właściwości gatunkowe i stają się kwiatami *in abstracto*, czem zbliżają się do podobnie traktowanego ornamentu kwiatowego w witrażach gotyckich. ⟨Por. n. p. witraż z Św. Jerzym z pierwszej połowy XIII w. katedrze w Chartres⟩.

I jeszcze jeden drobny szczegół: motyw postaci unoszącej się w powietrzu z suknią jak gdyby wiatrem podwianą, motyw użyty przez Wyspiańskiego w górnej części kartonu witrażowego »Polonia«, powtarza się kilkakrotnie w różnych pracach dekoracyjnych Mehoffera.

Mehoffer należy do tej kategorji artystów, których talent szybko dojrzewa i w młodym wieku dochodzi do pełni rozwoju. Jako 25-letni młodzieniec, w r. 1894 otrzymuje już złoty medal na wystawie sztuki polskiej we Lwowie za portret swego kolegi paryskiego, dziś znakomitego rzeźbiarza, Konstantego Laszczki, na tle ubogiej pracowni, obok żelaznego piecyka i z odlewami rzeźb egipskich u nóg. W roku następnym odnosi sukces jeszcze większy. Z inicjatywy Św. Sakramentu ogłoszono w 1894 międzynarodowy konkurs artystyczny na projekt witrażu do starej gotyckiej Kolegjaty, dziś katedry Św. Mikołaja w Fryburgu. Mehoffer posłał swój karton, wykonany w Krakowie w 1894 i, bijąc 46-ciu konkurentów rozmaitej narodowości, otrzymał w 1895 pierwszą nagrodę i zlecenie wykonania witrażu[1]. Dominikanin, Dr J. Berthier, profesor Uniwersytetu w Fryburgu, który witrażom fryburskim Mehoffera poświęcił całą sporą broszurę i nie ma dla nich dość słów zachwytu, tak opisuje przebieg sądu konkursowego: *„L'unanimité ne se produisit pas de suite: mais M. Rahn, président du jury, posa ainsi la question après un échange de vues: »Voulons-nous récompenser le génie?« Poser la question en ces termes, c'était la résoudre. Il est clair qu'il convenait de récompenser le génie, et d'autre part, à première vue, nous n'avions devant nous qu'une seule oeuvre vraiment géniale: celle de Mehoffer. Les autres avaient été vues déjà, et plus d'un fois, dans des originaux trop servilement reproduits, quel que fût le mérite des originaux eux-mêmes."*

W ten sposób dokonał się wielki europejski czyn artystyczny Mehoffera. Rozpoczęła się

[1] Medal lwowski i nagroda konkursowa fryburska zainaugurowały świetną karjerę artystyczną Mehoffera, w toku której nie brakło mu licznych zaszczytnych dowodów uznania ze strony rodaków i obcych. W roku 1900 otrzymał artysta w Paryżu na Wystawie Powszechnej dwa złote medale, a mianowicie w oddziale austrjackim za obraz »Śpiewaczka« i w oddziale szwajcarskim za witraż fryburski ⟨S. S. Maurycy, Sebastjan, Katarzyna, Barbara⟩, w 1904 w S. Louis złoty medal za obraz »Dziwny Ogród«, w 1905 w Monachjum złoty medal mniejszy za ten sam obraz, w 1925 w Paryżu na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs – Grand Prix* za witraże do Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, wreszcie w Warszawie w 1925 pierwszą nagrodę za projekt na bilet stuzłotowy Banku Polskiego. Nadto dostał Mehoffer czterokrotnie nagrodę Akademji Umiejętności w Krakowie z fundacji Barczewskiego, a to za witraż fryburski *Notre Dame de la Victoire*, za witraż wawelski »Chrystus«, za portret żony z pegazem w tle i za pejzaż »Wiek Złoty«. W r. 1897 był członkiem grona założycieli Towarzystwa »Sztuka«, w tymże roku został członkiem Secesji wiedeńskiej, a później »Hagenbundu«, od r. 1913 jest członkiem *Société royal des Beaux Arts* w Brukseli, od 1921 *associé de la Société Nationale des Beaux Arts* w Paryżu, od r. 1924 członkiem czynnym Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie.

JÓZEF MEHOFFER

ŚW. TRÓJCA (karton do dekoracji kopuły lwowskiej katedry ormiańskiej, tempera, 1912)

olbrzymia praca, rozłożona na przeszło 30 lat twórczego życia. W r. 1895 namalował Mehoffer pierwszy karton fryburski, ostatni witraż znajduje się w robocie dopiero teraz, z końcem roku 1926! W tym czasie powstało ośm witraży 7-metrowych do podwójnych okien nawy i pięć jedenastometrowych do presbiterjum. Dzieło zaiste gigantyczne, przypominające rozmiarami chyba prace Michała Anioła, jak n.p. grobowiec Juljusza II, z tą różnicą, że dla genjalnego twórcy sufitu Sykstyny ów grobowiec — nigdy w pierwotnym, tytanicznym pomyśle niezrealizowany — stał się źródłem ciężkich zmartwień i prawdziwą tragedją, podczas gdy dla Mehoffera z witraży fryburskich płynie strumień prawdziwej radości i wielkiej sławy.

Na wolnej ziemi Szwajcarów, w samem centrum Europy — dzięki świetnemu talentowi naszego artysty — zajaśniał czarującemi blaskami najwspanialszych klejnotów dumny pomnik sztuki polskiej, który przez wieki świadczyć będzie chlubnie wobec obcych o zdolnościach twórczych naszej rasy i o naszej kulturze duchowej — pomnik tem cenniejszy, że w ojczyźnie własnej nie było niestety dane Mehofferowi stworzyć dzieła równie monumentalnego, bo sposobność, jaka się po temu nadawała, została zmarnowana wskutek przesądów estetycznych i ciągle jeszcze zbyt małego artystycznego uświadomienia ogółu. Ta klątwa naszej sztuki, te fatalne stosunki polskie, które od najdawniejszych czasów najzdolniejszych artystów wypędzały za granicę, zawisła także nad imponującemi mehofferowskiemi projektami dekoracyj, które miały ozdobić polskie katedry.

Witraże fryburskie przyniosły Mehofferowi zasłużoną ogromną sławę — i znów z żalem to swierdzić wypada — większą i wcześniejszą wśród obcych, niż w Polsce. Z tym samym entuzjazmem, co ks. prof. Berthier, odnosi się do witraży fryburskich i do całej sztuki Mehoffera utalentowany powieściopisarz i kompetentny krytyk artystyczny szwajcarski William Ritter, który ogłosił o nim obszerne studja w książce *Etudes d'Art étranger* i w miesięczniku włoskim *Emporium*. Opisując witraże w Fryburgu, robi Ritter między innemi takie wyznanie: „*Ces vitraux furent du reste et ils demeurent à chaque revoir l'une des plus profondes émotions d'art de ma vie. Je leur dois bien tout ce que j'ai de forces pour dire, tout ce que je puis avoir d'enthousiasme.*"

Jeszcze zaszczytniejszy dla Mehoffera, choć w zwięzłą formę ujęty, jest hołd, jaki jego witrażom oddał znawca tak wybitny, jak członek Akademji francuskiej René Bazin, który, opisawszy z wyrazami wielkiego uznania sławne witraże Burne-Jones'a w katedrze oxfordzkiej i w bazylice lyońskiej, tak zakończył swe studjum p. t. *Quelques vitraux modernes*, umieszczone w *Journal des Débats* z 29 grudnia 1908: »Lecz najpiękniejsze witraże są gdzieindziej, w Szwajcarji, w kościele Św. Mikołaja w Fryburgu. Tu nie mam już przed sobą malowidła. Zaledwie kilka szarych tonów dla zaznaczenia rysów twarzy lub palców u rąk. Wszystko inne jest przeźroczystą mozajką, zespołem drogich kamieni, ujętych w ołów. Koloryt jest nieporównany, a w kompozycji często nowe motywy. Kocham tę *Matkę Boską Zwycięską*, której podziękę składa klęczące Miasto fryburskie i stojący obok żołnierze; kocham *Pokłon Trzech Króli*, gdzie gwiazda z swemi promieniami zajmuje czwartą część witrażu i całą resztę okrywa swym blaskiem; kocham to *Zstąpienie z Krzyża*, na tle ciemnej zieleni, a nadewszystko *Wiarę adorującą Hostję*. Wiarę młodą, uwieńczoną różami, odzianą w szatę o wszystkich odcieniach barwy niebieskiej, dokoła której z kadzielnic, kołysanych przez ludzi, wznoszą się dymy szare, rdzawe, pomarańczowe, różowe, coraz więcej płomienne, im bardziej wchodzą w obręb glorji, bijącej od Hostji«.

»Z chwilą, kiedy pod posępnemi sklepieniami zabłysną te witraże, czuje się, że to nie piękno kompozycji wywołuje wzruszenie, ale że mamy tu objawienie żywej sławy, miłości i nadziei. Słyszę psalm barw, zanim zrozumiem znaczenie postaci; znajduję się w atmosferze przygotowanej, urozmaiconej, sugestywnej«.

»Nie znam artysty, który nazywa się Mehoffer. Mówiono mi, że jest Polakiem i dyrektorem *(sic)* Szkoły Sztuk Pięknych w Polsce. Lecz wiem, że musiałem ponownie oglądnąć jego dzieło

JÓZEF MEHOFFER

ZUCHWAŁY OGRODNIK (akwaforta, 1912)

i że za drugim i trzecim razem przejęło mię tą samą radością, tem samem wzruszeniem, tym samym entuzjazmem, tą samą potrzebą zawołania: brawo!, co za pierwszą wizytą«.

»Daje ono nową formułę: nie ma wszystkich tonów witraży średniowiecznych, ale dorównuje im blaskiem, a przewyższa kompozycją, jest na swój sposób suwerenna i przypomina mi słowa Piusa IX, wypowiedziane o muzyce świętej: »Pragnę, aby mój lud modlił się wśród Piękna«.

Byłoby trudem daremnym chcieć słowami opisać kolorystyczny i linearno-dekoracyjny czar witrażów Mehoffera: raczej dałoby się to wygrać. Opis ikonograficzny może dać zaledwie przybliżone wyobrażenie o bogactwie i oryginalności kompozytorskiej wyobraźni artysty i uświadomić ogrom dokonanego przez niego dzieła.

Pierwszy konkursowy witraż, wykonany według kartonu ponownie opracowanego w Paryżu w 1895/6 przedstawia *Świętych Piotra, Jana, Jakóba i Andrzeja*. Piotr uchwycony w najdramatycznjejszym momencie swego życia, kiedy trzykrotnie zaparłszy się Chrystusa, odchodzi, płacząc gorzko, z głową rękami zakrytą. Jego wielki, czarny płaszcz potęguje nastrój smutku. Kogut kończy zapowiedziane przez Zbawiciela pianie. W głębi łódź, symbolizująca kościół i sylweta kopuły rzymskiej Michała Anioła na tle skał. U dołu dwa wielkie klucze klucznika Królestwa niebieskiego, wśród stylizowanych motylów roślinnych. — Św. Jan Ewangelista, młody, ubrany w czerwoną tunikę i niebieski płaszcz, stojąc wśród bujnego lasu na wyspie Patmos, wskazuje ekstatycznym ruchem ku górze, gdzie ucieleśnia się jego wizja z Apokalipsy: Syn Człowieczy pośród siedmiu złotych kandelabrów z siedmiu gwiazdami w prawicy. Chrystus jest hieratyczny i dostojny, aniołowie, trzymający kandelabry, pełni wdzięku. U dołu orzeł Ewangelisty. — Św. Jakób Starszy o kanciatej postaci spracowanego rzemieślnika walczy zwycięsko z djabłami, który nasłał na niego czarownik judzki Hermogenes: z jego rozkazu anioł o wspaniałych, różnobarwnych skrzydłach spycha w otchłań piekielną czarta, przypominającego swym wyglądem wstrętnie opasłego murzyna. Inny podobny anioł u góry zmusza śmiesznego, pokracznego djablika do ukorzenia się przed Chrystusem z poprzedniego obrazu. — Wreszcie Św. Andrzej, który, wychodząc z więzienia, ma wizję przeznaczonego mu krzyża i wypowiada z entuzjazmem wypisane w dalszej części witrażu słowa: *O bona crux!* Całość przeźrocza dziennego ujęta jest w bogate obramienie o motywach roślinnych. W tym pierwszym swym witrażu fryburskim starał się Mehoffer jeszcze zachować formy ornamentacyjne późnego gotyku. W dalszych nie krępował już niczem swej swobody.

W r. 1898 powstaje wykonany według kartonu, opracowanego w Krakowie w 1897, jeden z najwspanialszych i kompozycyjnie najbogatszych witraży Mehoffera: *Matka Boska Zwycięska*, protektorka sławy wojennej Fryburga. Upamiętnił w nim artysta radosny w dziejach republiki moment bitwy pod Marat z r. 1476, w której górale szwajcarscy pobili na głowę sławną jazdę burgundzką Karola Śmiałego. Prawą połowę witrażu wypełniają motywy wojenne. U dołu grupa trzech wojowników, którzy wrócili z pola walki i drżą jeszcze od bitewnego żaru: poważny, siwobrody starzec wzniósł entuzjastycznym ruchem miecz ku Madonnie, jego młody towarzysz rozściela na ziemi zdobyte sztandary nieprzyjacielskie, młodzieniec po prawej przyciska do serca drzewca sztandarów szwajcarskich, które bujają w powietrzu, roztaczając nieprzebrane bogactwo motywów dekoracyjnych. Ponad nimi u góry Archanioł Michał z płomiennym mieczem. Kolorystyczny przepych tej partji witrażu uzupełniają pąki rozkwitłych róż i świetliste zjawisko komety, zwiastuna wojny. Całą górną część lewej strony witrażu zajmuje wspaniałe zjawisko Matki Boskiej Zwycięskiej. Układ Madonny, traktowanej z umysłu statuarnie i Dzieciątka o typie twarzy polskiego pacholęcia wiejskiego, przypomina słynne na całą Polskę cudowne obrazy Panny Marji. Nogi Królowej niebios spoczywają na róży mistycznej, otacza ją ułożony w kształt mandorli korowód aniołów, tych przedziwnych skrzydlatych postaci, których motyw nieraz jeszcze będzie ozdobą dekoracyjnych koncepcji Mehoffera. U dołu klęczy bogatym płaszczem otulona i tyłem do widza zwrócona postać Republiki Fryburskiej, która w prawej ręce trzyma kask, ozdobiony pawiemi piórami, a lewą wyciąga ku dwom sołtysom fryburskim,

JÓZEF MEHOFFER

PORTRET MARSZAŁKA J. PIŁSUDSKIEGO (ol., 1925)
(Własność autora).

JÓZEF MEHOFFER HYMEN (akwaforta, 1913)

polecając ich opiece Madonny. Całość kompozycji uzupełniają umieszczone w rozecie, wieńczącej szczyt okna, półfigury Wiary, Nadzieji, Miłości i Siły.

Następny witraż, wykonany w r. 1900, według kartonu pochodzącego z 1898, był na wystawie paryskiej r. 1900 w sekcji szwajcarskiej, gdzie otrzymał złoty medal sekcji i jedną z ogólnych nagród międzynarodowych. Przedstawia on *dwu Świętych i dwie Święte*, przyczem artysta wprowadza tę interesującą innowację ikonograficzną, że każda postać dana jest dwukrotnie: za życia i po śmierci. *Święty Sebastjan*, młody, długowłosy Rzymianin, złożywszy na ziemi swój kask, podniósł ręce ku piersiom ruchem, wskazującym, że zamierza rzucić swą niebieską tunikę, aby być umęczonym za wiarę. *Św. Maurycy*, o twarzy energicznej i fanatycznej zarazem, oddaje w tym samym celu swój miecz. Cudnie piękna *Św. Katarzyna* Aleksandryjska przyciska do piersi palmę męczeńską. *Św. Barbara*, z diademem perłowym na głowie, instynktownie zasłania się obu rękami przed ciosem brutalnej pięści, którą jej grozi własny, rozwścieczony ojciec. Wizja promienna kielicha z Hostją dodaje jej sił do wytrwania. W tle widać jedną z starych baszt krakowskich, którą artysta zastąpił więzienie, gdzie święta cierpiała za wiarę. Ponad świętymi, na pierwszym planie, czarne kruki śmierci, na dalszym białe postacie aniołów. U stóp każdego i każdej z świętych ich własne obnażone zwłoki, ułożone w pozycjach, pełnych rozmaitości, z atrybutami męczeństwa i z pochylonemi nad niemi twarzami miłosiernych chrześcijanek.

JÓZEF MEHOFFER PORTRET KOBIECY (ol.)

JÓZEF MEHOFFER PORTRET KOBIECY (rys. węgl.)

Wszystko to otoczone jest istną zamiecią kwiatów. Pod szczytowemi rozetami okiennemi cztery pary przemiłych modlących się chłopców i dziewcząt.

Do najcelniejszych przeźroczy okiennych Mehoffera w Fryburgu należy *witraż w kaplicy Św. Sakramentu*, wykonany według kartonu powstałego w Florencji w r. 1900. Cechuje go niepospolita bujność wyobraźni dekoracyjnej, syntetyczne traktowanie kompozycji i fascynujące bogactwo wytwornej kolorystyki. Po prawej stronie Chrystus, pojęty po rzeźbiarsku, który odjął ramiona od krzyża i podtrzymywany przez dwa anioły pochyla się z miłością ku dostojnej postaci Kościoła, podstawiającej drogocenny kielich, aby go napełnić krwią, płynącą z przebitego boku Zbawiciela. Cała ściana w tle pokryta wotami w kształcie nóg, rąk i serc. Po lewej stronie ołtarz z olbrzymią promienną monstrancją, ustawioną pomiędzy wysokiemi płonącemi świecami. Z gorącą modlitwą na ustach zbliża się ku niej Wiara: czysta dzieweczka polska, z rozpuszczonemi jasnemi włosami, z welonem i wianeczkiem margeritek na głowie. To — zgodnie z treścią XXI rozdziału Apokalipsy Św. Jana — narzeczona Baranka, który u dołu uwiązł wśród cierni. Obie połowy witrażów łączy monumentalnie skomponowana grupa wspaniałych, iście mehofferowskich skrzydlatych aniołów, z kadzielnicami w ręku, z których wydobywają się dekoracyjne kłęby błękitnego dymu, sięgające aż do stóp ołtarza.

Nie mniejsze zalety wielkiego stylu dekoracyjnego posiada witraż *Pokłon Trzech Króli*, zaprojektowany w 1904, wykonany w 1906. Kompozycja rozpada się na dwie części, górną i dolną. W górnej olbrzymie, za pomocą motywów dekoracyjnych zakreślone koło, w które umiejętnie wpisana jest scena »Adoracji Magów«. Wszystkie tradycyjne postacie mają indywidualne piętno wyobraźni malarskiej Mehoffera: Madonna przesubtelna, odziana ubogo, uradowany stary Józef z orłem i wołem, kapiący od złota i drogich kamieni trzej królowie, za nimi wspaniały anioł, który ich przywiódł. Górne półkole wypełnia z lewej strony olbrzymia, niezwykle ozdobna gwiazda, z prawej cudownie skrzydlaty anioł, trzymający wstęgę z napisem: »*Gloria in excelsis deo*«. Motyw szopki polskiej, któremu zawdzięcza swe pojawienie się gwiazda betlejemska, powraca w kompozycji dolnej. Ma ona treść groteskowo-djaboliczną. Siedzi tam Herod z szpetnym uśmiechem na twarzy, w której zadowolenie z popełnionej zbrodni miesza się z wyrazem strachu. Bo oto zbliżył się już do niego kościotrup Śmierci, która zęby swej bezmięsnej szczęki wbija w jego ramię. Na ziemi leży duża kosa i trupki pomordowanych dziatek. Po prawej stronie długobroda postać szatana, który opiera głowę na dłoni, a lewem ramieniem obejmuje olbrzymiego węża grzechu. Część ostrołukowa okien wypełniona kwiatami, utrzymanemi w stylu witraży francuskich XV wieku, z któremi witraże fryburskie wogóle najwięcej okazują powinowactwa, przewyższając je jednak pełnią i bogactwem form i harmonją kolorytu.

Dwa następne witraże poświęcone są gloryfikacji Świętych. W jednym z nich (karton z 1915) pełen energji i zapału Św. Szczepan, ekstatyczny Św. Wawrzyniec, pełen miłosierdzia dla ubogich Św. Marcin i słynny z dzieł dobroczynnych Św. Klaudjusz, biskup z Besançon z VII w., do którego garnie sie biedna sierotka. Każdemu Świętemu towarzyszy para aniołów, z głowami uwieńczonemi kwiatami. W górnej części okna stylizowane palmy, w dolnej dwie fontanny mistyczne i dwa płonące kandelabry, symbole Łaski i Miłości. W drugim witrażu (karton z 1909) zwracają przedewszystkiem uwagę dwie wspaniałe postacie świętych rycerzy. Św. Jerzy dziękuje Bogu za zwycięstwo odniesione nad smokiem, który trzymał na uwięzi książniczkę. O ramię jego opiera głowę przepiękny koń. Scena walki z smokiem przedstawiona w dolnej części witrażu. Św. Michał, spadając w pędzie z nieba z dwoma płomiennemi mieczami w dłoniach, strąca w otchłań pełną urody postać zbuntowanego Lucyfera, w którego obronie występuje para przez djabła opętanych zwierząt, pies i kot. Za archaniołem pyszna głowa białego konia. Dalsze pola witrażu zajmują dwie Święte: Sędziwa Św. Anna z postaciami jej wielkiego potomstwa, Marji i Chrystusa w tle. Pod nią u dołu mistyczna fontanna, w której piją niebieskie gołębie, symbol łask niebieskich, których źródłem jest Anna. Wreszcie Magdalena w stroju żałobnym, śpiesząca do grobu Chrystusa z puszką, napełnioną wonnemi olejkami. Jej dawny grzeszny żywot przypomina umieszczony poniżej wąż, który pełza wśród kwiatów. Wszystkie te postacie mają za tło falangi armji niebieskiej, której przewodzi archanioł Michał.

Trzy następne witraże (szkic ołówkowy z r. 1918) tworzą całość kompozycyjną, jako przedstawienie *Trójcy Św.* Należą one do szeregu 11-metrowych witraży presbiterjum. W pierwszym (karton 1919/20) *Chrystus Zmartwychwstały*, nagi, z chorągwią w ręku, otoczony popiersiami proroków; nad nim tron niebieski, strzeżony przez dwu aniołów, pod nim pusty grób, nad którym dwaj aniołowie trzymają hostję; u dołu symbole czteru ewangelistów. W drugim (karton z 1921/22) olbrzymia, niezwykle pomysłowa w swej dekoracyjnej stylizacji głowa *Boga Ojca*, odzianego — znów nader oryginalna inwencja — w płaszcz z głów serafinów, z napisem u dołu: *Je suis celui qui suis.* Pod tą potężną rozetą krzak gorejący, obok którego pasą się baranki Mojżesza. Na samym dole tablica dziesięciorga przykazań, głowa Mojżesza i arka przymierza. W trzecim witrażu (karton z 1924) ogromna, znów świetnie stylizowana gołębica *Ducha Św.* w otoczeniu płomiennych języków i głów kobiecych, symbolizujących

JÓZEF MEHOFFER SERCE CHRYSTUSA (akwarela, 1911)

Miłość, Mądrość, Siłę, Pokój i Radość. Poniżei nadzwyczaj subtelnie i indywidualnie pojęta scena Zwiastowania. U dołu mistyczna studnia z pijącemi z niej gołąbkami.

W następnym podwójnym witrażu presbiterjum (karton z r. 1925) wraca Mehoffer do motywu ikonograficznego, wprowadzonego już raz w Matce Boskiej Zwycięskiej, do apoteozy dawnej i współczesnej chwały Fryburga. W pierwszej części *Uniwersytet fryburski:* senat i profesorowie w togach przed balustradą, którą małe dziewczątka przystrajają kwitnącymi wazonkami. U góry Madonna, opiekunka Fryburga, w mandorli, na tle ołtarza, adorowana przez dwu aniołów i dwu klęczących na stopniach ołtarza członków rządu fryburskiego, odzianych w kostjumy historyczne. W drugiej połowie witrażu, który swą zasadą jednopostaciowości nawiązuje w kompozycji bardziej, niż inne, do średniowiecznych witraży gotyckich, zostali przedstawieni jako *Religioni patrum fideles* pobożni mężowie, którzy byli filarami wiary w Fryburgu: w środku »*pater patriae*« Schneuwly, u dołu i po bokach Werro, Canisius i Bonomio. W górnej kondygnacji w środku mężczyzna, przysięgający na Pismo Święte, symbol ortodoksji, po prawej postać Wiary, po lewej Apostazji.

Cykl witraży fryburskich uzupełnia w nawie witraż: *St. Nicolas de Flue*, twórca jedności szwajcarskiej, wykonany według kartonu z r. 1917. Obecnie (1926/27) pracuje artysta nad ostatnim kartonem dla Fryburga, według którego będzie zaszklone piąte jednastometrowe okno w presbiterjum. Tematem jego motywy z historji politycznej Fryburga.

Mehoffer opracował nadto dla Szwajcarji trzy mniejsze kartony witrażowe, a mianowicie »*Chrystusa Sądzącego*« (1902) dla jednego z kościołów protestanckich, *Św. Sabinę* (1908) dla zameczku Chenalleyres i *Młodość Sztuki* (1900) dla zakładu witrażowego Kirscha i Fleckera

w Fryburgu, który wykonał w szkle wszystkie kartony artysty, przeznaczone dla tego miasta. To ostatnie dzieło bardzo jest charakterystyczne dla zamiłowania Mehoffera do tematów symbolicznych. Przedstawia ono odrodzonego z popiołów, jaśniejącego młodością Feniksa o przepysznych skrzydłach, który wchłania wonie kadzideł, spalonych na jego cześć na ołtarzu przez młode kapłanki. W głębi świątynia Koryncka. Po bokach olbrzymie słoneczniki, u dołu salamandra żyjąca w płomieniach.

Katedra fryburska, cała ozdobiona płomiennemi witrażami Mehoffera, daje najbardziej jednolite i czyste wyobrażenie o świetności jego talentu dekoracyjnego, a te przeźrocza okienne są w swej całości najbardziej monumentalnem jego dziełem, jednem z tych, które nieczęsto spotyka się w historji sztuki.

Niekorzystna dla sztuki atmosfera w Polsce nie pozwoliła Mehefferowi stworzyć dla kraju dzieła równie olbrzymiego. Jego witraże w Polsce na mniejszą są zakrojone skalę, choć wiele z nich wartością swą nie ustępuje oknom fryburskim.

Do najważniejszych i największych rozmiarami należą witraże katedry na Wawelu. Są tam najpierw cztery siedmiometrowe witraże w nawie krzyżowej, a mianowicte *Chrystus wśród cierni* (karton z 1908), *Matka Boska Bolesna* (karton z 1910) i dwa przeźrocza w oknach bocznych tej nawy z tematem *Cierpienia* (karton z 1912). W porównaniu z Fryburgiem widać tu pewną znamienną zmianę stylu. Artysta wykonuje zwrot w kierunku spotęgowania integralnego wrażenia wizji malarskiej. W tym celu daje kompozycję syntetycznie uproszczoną, rezygnując z bogactwa szczegółów ornamentacyjnych i dzięki temu koncentruje cały wysiłek twórczy ku wywoływaniu nastroju. Tłem jego uczuciowem jest ton w sztuce Mehoffera dość rzadki: cierpienie. Odpowiednikiem jego formalnym stał się motyw użyty już raz z doskonałem powodzeniem w fryburskim witrażu kaplicy Św. Sakramentu: motyw cierni. Tutaj nabrały one w wszystkich czterech witrażach znaczenia pierwszorzędnego czynnika kompozycyjno-dekoracyjnego. Rozrosły się i spotężniały, oplotły zewsząd Chrystusa umęczonego i Matkę Boską Bolejącą, wdzierają się swemi kolcami w ciało genjusza cierpienia, którego podtrzymują aniołowie, podnosząc ku górze gałęzie kolącego krzewu. Według pierwotnego szkicu z r. 1904 witraże te miały wyglądać nieco inaczej. Zamiast drugiego witrażu *Cierpienia* był projektowany temat: *Mater Polonia fecunda prole nobili.*

Do stylu witraży fryburskich, do skomplikowanego bogactwa form dekoracyjnych i olśniewającego przepychu barw, ujętych w zespół zkonstruowany z tektoniczną ścisłością i prawidłowością, wrócił artysta w dwu witrażach do Kaplicy Św. Krzyża na Wawelu. Przedstawiają one w swych górnych częściach *Podniesienie* i *Św. Helenę, wręczającą Kościołowi odnalezione drzewo Św. Krzyża,* w partjach dalszych zaś rozwijają poetyczny pomysł *Drogi Krzyżowej ludzkości,* dając pochód królów, księżniczek, rycerzy i t. d., dźwigających swoje krzyże. Wspaniałe te witraże, zaprojektowane w szkicach jeszcze w 1904, zostały wreszcie po wielu perypetjach wykonane dopiero w r. 1925 według kartonów opracowanych w latach 1913/4, które — wbrew zapowiedziom kruków kraczących o rzekomej ich niezgodności z najnowszemi tendencjami w sztuce dekoracyjnej — otrzymały główną nagrodę na wystawie tej sztuki w Paryżu 1925 r. W wykonaniu tych przeźroczy w szkle brał artysta częściowo udział osobisty, malując własnoręcznie twarze i ręce.

Cykl witraży wawelskich uzupełnia *Matka Boska* w kaplicy Szafrańców (karton r. 1907) i *Św. Kazimierz* nad chórem muzycznym (1915). Karton witrażowy *Bł. Wincentego Kadłubka* (z r. 1904/5) nie został niestety wykonany. Przedstawia on Kadłubka piszącego Kronikę w eremie klasztornym; u góry na tle gałęzi drzewa postać zarazy z czarną chustą w ręce, w głębi okręt miotany burzą, u dołu Orzeł Biały i Gryf jako wrogie elementy, pogrążone w bratobójczej walce. Dalsza dekoracja witrażowa katedry została przerwana bez nadziei doprowadzenia do końca.

Prócz Krakowa szereg innych miejscowości w Polsce może się pochlubić posiadaniem wi-

JÓZEF MEHOFFER PORTRET MARJI HR. PUSŁOWSKIEJ (ol., 1913)
(Wł. Xawery hr. Pusłowski, Kraków)

traży Mehoffera. Trzy z nich ma kościół w Jutrosinie w Wielkopolsce: *Cud św. Elżbiety, Agnus Dei* i *Kościół* (1903). Z szczególną jasnością występuje tu właściwe Mehofferowi dążenie do formalnego piękna, przepych motywów zdobniczych i swojski urok adorujących Baranka Bożego i Symbol Kościoła pacholąt. Dla tego samego kościoła dostarczył artysta na zamówienie XX. Czartoryskich szkiców do czterech okien herbowych. Sześć witraży Mehoffera posiada również kaplica zamkowa w Baranowie. Zostały one wykonane na podstawie szkiców artysty (1903), opracowanych przez uczniów. Tematy ich są następujące: 1. Strącony Lucyfer; 2. Aniołowie; 3. Arch. Michał; 4. Róża mistyczna; 5. Św. Jadwiga; 6. Trzy cnoty. Prostotą kompozycyjną witraży wawelskich odznacza się witraż *Chrystus Zmartwychwstający* w kaplicy zamkowej w Gołuchowie (karton z 1906/7).

Poza granicami Polski sześciu witrażami Mehoffera ozdobiona jest kaplica grobowa rodziny Grauerów w Opawie (kartony z 1901). Są to cztery okna duże: *Pobożne niewiasty nad grobem Chrystusa, U wrót Raju* (dusza ludzka, wychodząca z ciała, przyjęta przez Wiarę, Nadzieję i Miłość), *Caritas* i *Śmierć Matki Boskiej* — a nadto dwie sopraporty: *Anioł Światła Wiekuistego* i *Anioł Sądu Ostatecznego.* Motyw zdobniczy bratków został tu konsekwentnie przeprowadzony. Na uwagę zasługują udatne innowacje ikonograficzne, jak

n. p. nowe, proste a bardzo wyraźne alegorje Wiary, Nadziei i Miłości i oryginalna, nawskróś przytem słowiańska i polska koncepcja Miłości Chrześcijańskiej.

Długi szereg witrażowych prac Mehoffera uzupełnia szkic do przeźrocza okiennego *Św. Cecylja* dla rodziny Orgelmeistrów w Wiedniu (1909).

Polichromja ścienna — oto druga obok witraży dziedzina urzeczywistniania się wielkiego talentu Mehoffera. Niestety w tym zakresie nie znalazł poza obrębem ojczyzny jakiegoś drugiego Fryburga, któryby mu pozwolił wypowiedzieć się w całej pełni. Musiał ograniczyć się do kraju, tu zaś z jednej strony notoryczne ubóstwo naszego społeczeństwa, z drugiej nieuctwo i prowincjonalizm poglądów zarządców naszych kościołów, a nadto przesadna aż do chorobliwości cześć dla starych murów stawały zbyt często na przeszkodzie realizacji jego imponujących projektów. Skutek jest taki, że zaledwie jedno niewielkie wnętrze ma kompletną dekorację mehofferowską: jest niem kaplica Szafrańców na Wawelu, »perła polichromji polskiej«. Ściany pozostały tam gładkie, tylko sklepienie otrzymało polichromję, która w dziejach zdobnictwa polskiego ma rewelacyjne a zarazem rewolucyjne znaczenie. Artysta bowiem zerwał z szablonami, z wszelką stylizacją romańską, gotycką, czy barokową, a wprowadził swobodnie swoje własne, oryginalne motywy, poczęte z ducha nowej sztuki i z nowych poglądów na istotę sztuki dekoracyjnej. Dziełem swojem dowiódł Mehoffer, że zrozumiał ją do głębi, że spostrzegł pomyłkę renesansu, który dekorację ścian traktował tak samo, jak olbrzymie płótno sztalugowe. Z pewnością w dziejach malarstwa niema nic genjalniejszego i głębszego, niż sufit sykstyński Michała Anioła. Lecz ze stanowiska wymagań nowoczesnej sztuki dekoracyjnej gigantyczne to malowidło zupełnie nie spełnia swego zadania, z tego prostego powodu, że nie można go nigdy objąć jednem spojrzeniem, a gdy się je ogląda szczegółowo przy pomocy luster i lornetek, widzi się tylko fragmenty. Dopiero w reprodukcjach, obserwowanych zblizka, występuje cała duchowa wielkość arcydzieła Buonarroti'ego. Ale to nie jest sztuka przestrzenna, jaką przedewszystkiem powinna być polichromja ścienna.

Wymaganiom tej sztuki czyni natomiast całkowicie zadość wykonana techniką kazeinową polichromja Mehoffera w kopule kaplicy Szafrańców, rezygnując z nastroju uczuciowego, z wyrazu i z działania potęgą idei, liczy się w pełnej mierze z możliwościami optycznemi widza, którego podbija wyłącznie walorami czysto dekoracyjnymi i pomysłowymi, samem działaniem świetnie przemyślanego i wyczutego zespołu barw i ornamentacyjnie ujętych kształtów i linij. Pochodzi ona z roku 1906. Utrzymując całość czteropolowego sklepienia w wspaniałym rdzawym tonie, pokrył je artysta znakomicie skonstruowaną łuską, na którą rzucił olbrzymi, imponujący pierścień z uzbrojonych rycerskich pacholąt anielskich, przyczem wyzyskał w ich postaciach niezmiernie dodatni w swym efekcie dekoracyjnym motyw powtarzania. Głowy tych aniołów malował artysta własnoręcznie.

To tylko jedno wnętrze w Katedrze wawelskiej miał Mehoffer możność ozdobić w całości. Dekoracja Skarbca Katedry, rozpoczęta w r. 1901, zaprojektowana jeszcze bogaciej i wspanialej, została przerwana wskutek pożałowania godnej interwencji hr. Karola Lanckorońskiego, który w głośnym swego czasu liście otwartym zaprotestował przeciw dokończeniu malowideł, wychodząc z tego najfałszywszego w świecie założenia, że dostojność architektury katedry i skarbca poniesie dotkliwy uszczerbek, gdy się je ozdobi polichromją, która swą świetnością i talentem swego twórcy będzie się w pierwszym rzędzie narzucała oczom widza. To zapatrywanie, wypływające z opacznie pojętej miłości sztuki i streszczające się w zasadzie niedopuszczania prawdziwych artystów do zabytków dawnej architektury, a natomiast protegowania miernot, pozbawionych zdolności, poddał Mehoffer spokojnej, ale druzgocącej nieomylnością swych argumentów krytyce w doskonałej broszurze z r. 1903 p. t. *„Uwagi o sztuce"*. Lecz przesąd estetyczny zwyciężył, komitet restauracyjny z kardynałem Puzyną na czele zerwał układ i Polska pozbawiona została dzieła sztuki, które nowego blasku przydałoby prastarej świątnicy wawelskiej.


JOZEF MEHOFER

PORTRET O. JOACHIMA BERTHIER
(prof. Uniw. w Fryburgu, akwaforta)

JÓZEF MEHOFER — ŚW. KAZIMIERZ KRÓLEWICZ szczegół kartonu witrażowego dla Katedry na Wawelu, akwarela, 1915

W obecnym, nieskończonym stanie polichromja skarbca jest tylko jakby ornamentowaną ramą do wielkiej kompozycji figuralnej. Pozostały tam trzy wielkie białe pola, z których największe, szerokości 9 m. miało pomieścić obraz dekoracyjny: Rycerstwo polskie, śpiewające przed bitwą pieśń »Bogarodzica«.

Lecz i to, co artysta zdołał wykonać, daje najchlubniejsze świadectwo wspaniałości jego malarskiej wizji dekoracyjnej i nieprzebranemu bogactwu jego wyobraźni. Niebieski ton przepięknego gotyckiego sklepienia służy jako doskonałe tło złoto-czarnym żebrom, które u nasady otrzymały bogaty ornament o motywach jagiellońskiej korony. U dołu fryz z kwiatów stylizowanych mieniących się seledynem, granatem i złotem. Artysta własnoręcznie malował techniką olejną popiersia młodocianych aniołów na sklepieniu, chłopaków i dziewcząt o twarzach przy ogólnej idealizacji silnie zawsze zindywidualizowanych, z nimbami i skrzydełkami, trzymających w rękach promienie gwiazdy, a dalej pełne sugestywnego wyrazu cierpienia postacie młodych i starych genjuszów w t. zw. koszach, plastycznie dekorowanych u wyrostu sklepień i wreszcie

dwie wielkie postacie Archanioła Pokoju i Archanioła Wojny, przygotowane, podobnie jak cztery grupy genjuszów (rys. węglem), za pomocą osobnych kartonów (1901).

W archaniołach tych artyzm Mehoffera osiągnął szczyt, do którego i później nieraz dochodził, ale którego nie przewyższył nigdy. Pierwszy, odziany w chłopską białą koszulę i przepasany szeroką szarfą, haftowaną w kwiaty, w butach z miękkiemi, wyłożonemi cholewami, o twarzy dziewczęco subtelnej i słodkiej, podaje zwaśnionym ludziom ruchem niezmiernie delikatnym gałązkę wierzbiny jako symbol pokoju. Drugi w sandałach, włożonych na obnażone nogi, w różnobarwnym kaftanie z deseniem kwiatowym, spiętym podhalańskim gazdowskim pasem, z rogiem bawolim u boku, z płomiennym mieczem w prawicy — kroczy energicznie naprzód, lecz w jego pięknej młodzieńczej twarzy maluje się wyraz udręki i łatami narzuconego przymusu, podkreślony wymownym ruchem lewej ręki, wierzchem dłoni przytkniętej do czoła. Głowy obu archaniołów mają w tle duże złote, mieniące się tarcze nimbów, a u ramion wyrastają im olbrzymie skrzydła, tak przewspaniałe, jak to tylko Mehoffer umie zrobić.

Nieszczęsne wystąpienie hr. Lanckorońskiego miało ten dalszy fatalny dla sztuki polskiej wynik, że nie doszła do skutku także zaprojektowana przez artystę w 1901 nadwyraz wartościowa polichromja katedry płockiej. O tej smutnej sprawie tak — najzupełniej trafnie — pisze E. Niewiadomski: »Dzieje projektów polichromji prastarej katedry płockiej są jednym o pomstę do Boga wołającym skandalem. Przepiękny projekt Mehoffera, który mógł był z niej zrobić cudowny, drogi każdemu sercu polskiemu zabytek, został zmarnowany wskutek tego, że w Polsce na stanowiska odpowiedzialne powołuje się ludzi bez kultury artystycznej, którzy uznają jedynie sztukę banalną i płaską na miarę ich własnych dusz. Dlatego wbrew konkursowi i umowom — polichromję tej katedry powierzono nieznanemu, ale protegowanemu przez infułatów płockich malarzynie, który ją shańbił malowidłem niewypowiedzianej banalności, nieudolnem i bezstylowem«.

JÓZEF MEHOFER PORTRET DZIEWCZYNKI (ol. 1916)
(Właśc. Dr. Pisarski, Kraków)

JÓZEF MEHOFER — Z SERJI RYSUNKÓW PORTRETOWYCH ŻONY (rys. węglem, 1917)

Jedynym szczegółem tej polichronji, który stał się dla ogółu dostępny, jest olbrzymi, czterometrowy anioł ze sklepienia, niesłychanie subtelny i wytworny w rysunku i w wyrazie rozmodlenia a potężny w kolorycie, utrzymanym w rozmaitych odcieniach czerwieni, przeplatanych złotem i podkreślanych smugami szafiru. Karton z tym aniołem wykonał artysta w 1903, a spopularyzowały go pocztówki, wydane przez księgarnię J. Czerneckiego w Wieliczce.

W wielkim stylu pomyślaną dekorację miała również otrzymać katedra ormiańska we Lwowie. Szkice polichromji wygotował Mehoffer w 1907 r. Niestety i tu rzecz cała skończyła się tylko na mozajce w kopule i jej pendentywach. Głównym jej motywem jest *Trójca św.*, wykonana według olbrzymiego płótna artysty ⟨4 m. średnicy⟩ z r. 1912. Jest to warjant kom=

pozycji z r. 1900, malowanej w kształcie ronda techniką freskową na murze. Artysta, wogóle interesujący się żywo rozmaitemi rodzajami technik malarskich, oddawał się w tej epoce gruntownym studjum nad malarstwem ściennem. Z tego czasu pochodzi też motyw aniołów ze skarbca, wykonany na murze klejowo. W koncepcji Trójcy Św. zwraca uwagę śmiała a szczęśliwa innowacja ikonograficzna. Bóg Ojciec, dany w popiersiu, z rozwianemi siwemi włosami, w płaszczu usianym gwiazdami, dzierży na piersiach podtrzymywane przez anioły ciało udręczonego Chrystusa. W tle jego głowy świeci złoty trójkąt. Ogromny gołąb Ducha Św. przysiadł na jego prawem ramieniu. Kompozycja nader pomysłowa tworzy zwartą grupę, utrzymaną jednolicie w nastroju kosmicznego smutku.

Wiele innych na wielką skalę zakrojonych pomysłów dekoracyjnych Mehoffera nie doczekało się wykonania. Należą tu: 1) *Szkice do fryzu na zewnętrznych murach gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie* z r. 1900, z tematami: Wawel, strzegący ołtarza ojczystego, Natura i Sztuka, oraz dwa motywy Pegaza z Muzami. »Naturę i Sztukę« opracował artysta później jako osobny karton dekoracyjny, przedstawiający po lewej piękną grupę wspaniałego kobiecego genjusza, prowadzącego młode uskrzydlone chłopię Sztuki,

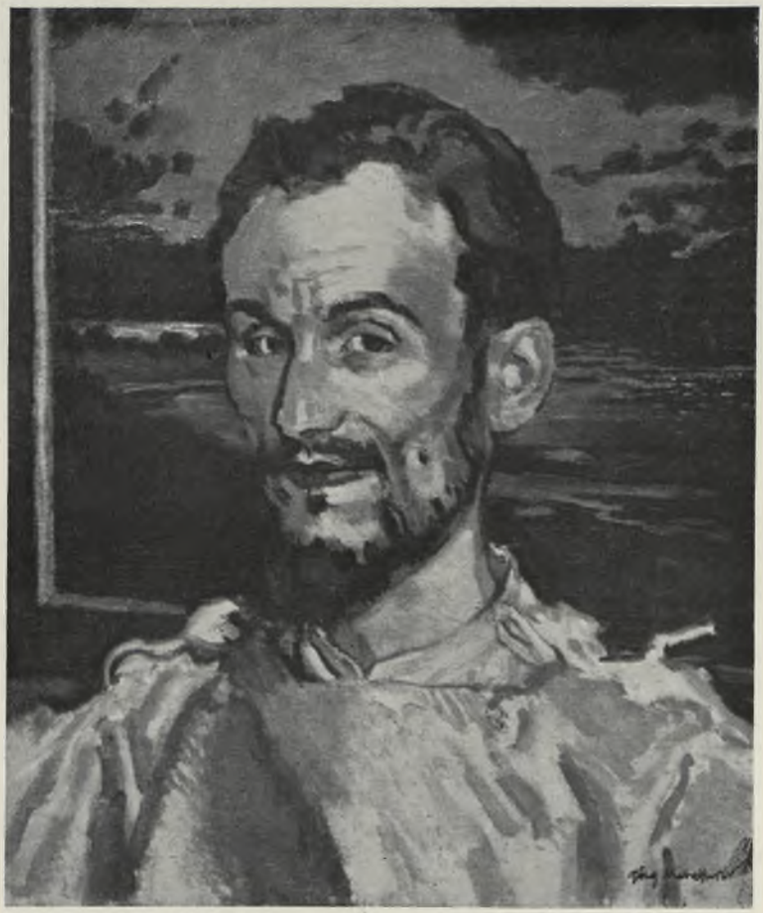
JÓZEF MEHOFER PORTRET P. SAROWEJ (ol., 1916)
(Wł. PP. Sarych, Kraków)

JÓZEF MEHOFER — Z SERJI RYSUNKÓW PORTRETOWYCH ŻONY (rys. węglem, 1917)

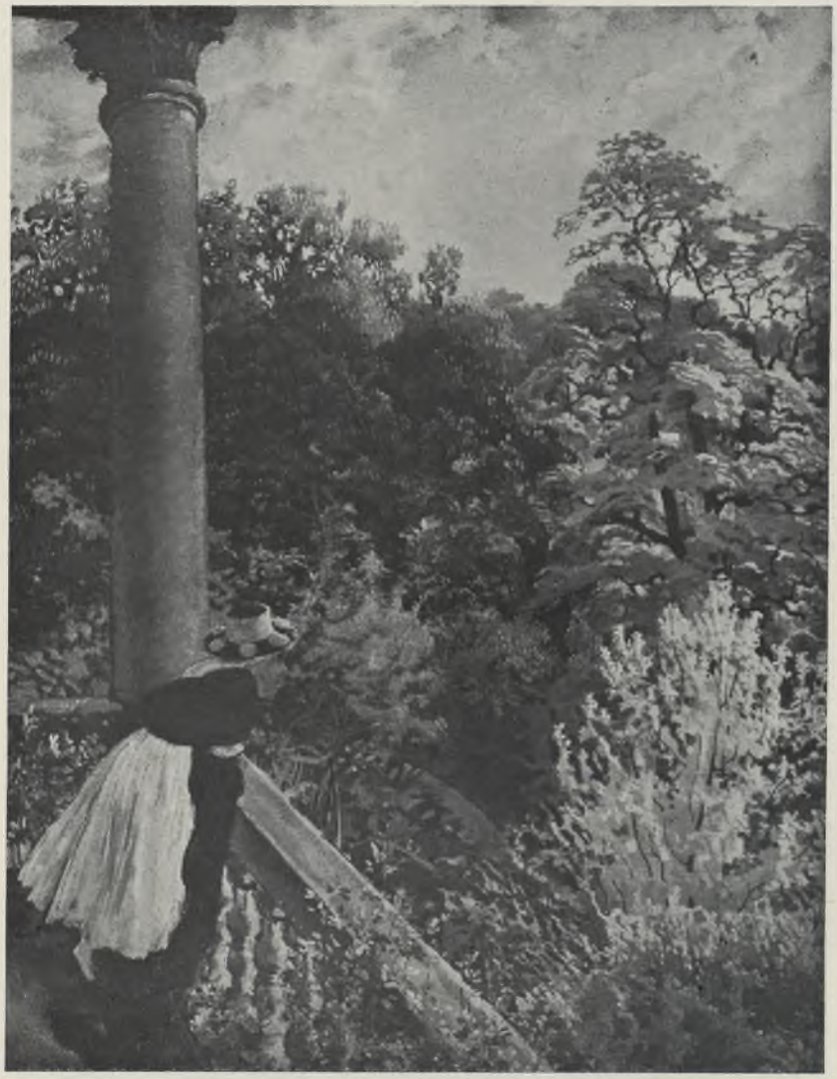
po prawej mniej szczęśliwą w koncepcji personifikację Natury w postaci unoszącej się w powietrzu dziewczynki z bujającemi na wietrze warkoczami i spodnicą, oraz z pękiem słoneczników w ręku. 2) *Projekt konkursowy polichromji kaplicy Św. Zofji na Wawelu* z 1900/1901, złożony z czterech malowideł: Królowa w Majestacie, Królowa składająca przysięgę oczyszczającą, Królowa jako fundatorka kaplicy i Król żegnający się z żoną przed wyruszeniem na wyprawę wojenną. 3) *Szkice do dekoracji fryzu parlamentu w Wiedniu* z r. 1907, oparte na motywach nagich genjuszów, rzymskich rycerzy Sfinksa i rozmaitych postaci alegorycznych, utrzymanych w stylu spokojnym, niemal klasycznym, a jednak nawskróś nowoczesnym. 4) *Szkice z r. 1911 do dekoracji całości kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu,* złożone z Mszy Św. na Kahlenbergu z Janem III-cim jako ministrantem (temat ten opracował artysta osobno w na-

stępnym roku w olbrzymiem płótnie, 6-metrowej wysokości), z malowidła nad ołtarzem: »Innocenty X przed symbolicznem drzewem«, z malowidła nad wejściem »Arch. Michał unoszący się nad pobojowiskiem« i z herbów rycerzy, biorących udział w wyprawie, na ścianie nad oknem; z całego cyklu pomysłów dekoracyjnych dla Kahlenberga wykonania doczekał się tylko projekt żelaznej kraty. 5) *Szkice dekoracji kościoła N. Panny Marji na Starem Mieście w Warszawie* (ok. r. 1913). Wreszcie 6) *Projekt tryptyku ołtarzowego Matki Boskiej dla kościoła w Częstochowie* (1921).

Dwa tylko wnętrza miał Mehoffer możność urządzić w całości według swego pomysłu, jedno czasowo tylko istniejące, drugie trwałe. Mianowicie sala wystawowa T-wa »Sztuka« w monachijskim Glaspalaście z r. 1905 miała kompletną dekorację pomysłu Mehoffera, złożoną z haftu na *velum*, przysłaniającem górne światło, z krzeseł, oszalowania portalu i z *sopraporty* »Pegaz i Muzy«. W r. 1906 zaprojektował artysta dekorację i całkowite urządzenie sali posiedzeń Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, a mianowicie polichromję sufitu i ścian, wykonaną techniką kazeinową, belki sufitowe, boazerję galerji i ścian, trybunę prezydjalną, fotele i pulpit, kute urządzenie metalowe do światła elektrycznego, bronzy lane na boazerjach, wreszcie duży obraz dekoracyjny na płótnie »Ujarzmienie żywiołów«. Malowidło to, jako całość, należy do najpiękniejszych tworów plastycznej wyobraźni Mehoffera. Środek zajmuje



JÓZEF MEHOFER ANTYCHRYST (ol., 1919)
(Wł. p. Jan Hopliński, Kraków)



JÓZEF MEHOFER MAJOWY WIECZÓR (ol., 1920)

wspaniale modelowany akt zupełnie nagiego młodzieńca, który w barokowem rozpętaniu swego potężnego ciała poddaje żywioły swej woli. Nogami przydeptuje obaloną już półnagą, doskonałą w wyrazie klęski i upokorzenia Ziemię, lewą ręką pochwycił ramię ślicznej Wody, której olbrzymie włosy w przecudnych skrętach, istotnie jak woda, w dół spływają, prawą przytrzymał równocześnie szaty Powietrza i Ognia, dwu przedziwnie uskrzydlonych przerażonych kobiet, z których tylko Powietrze, zbyt ciężkie i niedość szlachetne w formach i w ekspresji mąci nieco harmonję kompozycji.

Szkic dekoracji plafonu »Wróżki« dla pałacu w Okocimie (1889), utrzymany w rokokowych, Tiepolowskich formach, uzupełnia ten wyczerpujący spis prac dekoracyjnych artysty.

Pracowitość i produktywność Mehoffera jest godna wielkiego podziwu. Jego witraże i polichromje, wykonane, lub tylko zaprojektowane, wystarczyłyby do wypełnienia długiego życia niejednego artysty. Tymczasem u niego to tylko część dorobku artystycznego. Poza niemi jest bowiem długi szereg obrazów sztalugowych, portretów, krajobrazów i t. zw. kompozycyj, które liczą się na setki. Rozmiary tego studjum nie pozwalają na szczegółową analizę i estetyczną

ocenę tych dzieł. Potrzebaby na to grubej monografji. Poprzestanę więc tylko na zupełnie ogólnej charakterystyce.

Najbardziej uderzającą cechą obrazów sztalugowych Mehoffera jest to, że talent *par excellence* dekoracyjny ich twórcy i tu wyraźnie się przebija. Z im większą swobodą ten zmysł dekoracyjny może się wypowiedzieć, tem wyższa jest wartość artystyczna obrazu. Gdzie motywy dekoracyjne są pominięte, otrzymujemy prace bardzo doświadczonego i w zupełności swą sztukę opanowującego naturalisty, ogromnie precyzyjne w rysunku, nienaganne w tonie, silne w charakterystyce, ale pozbawione indywidualnego, specjalnie mehofferowskiego piękna. Ostatecznie mogłyby wyjść także z pod pendzla innego zdolnego artysty, objektywnie odnoszącego się do natury. Do tej kategorji należy znana »Żydóweczka«, głowa kobiety wiejskiej na tle zieleni, portret młodej dziewczyny w bronzowej sukni, »Wdowa wojenna« i t. d. Cały Mehoffer pojawia się jednak wtedy dopiero, gdy może rzeczywistość ożywić i urozmaicić przez wprowadzenie motywów dekoracyjnych. Znajdują one ujście albo w mniej lub więcej fantastycznem i ornamentacyjnie pojętem ukostjumowaniu modela, albo w odpowiedniem za-

JÓZEF MEHOFER FANTAZJA ORNAMENTALNA (ol., 1923)

aranżowaniu tła i dobraniu akcesorjów, albo w stosownem rozwiązaniu problemu kolorytu, albo wreszcie — wypadek to najczęstszy — w skombinowaniu tych wszystkich czynników. Oczywiście w portrecie elementy dekoracyjne nie eliminują ani nie przytłumiają takich zasadniczych zagadnień tej dziedziny sztuki, jak kwestję sylwety, podobieństwa, wyrazu, pełni życia pulsującej w twarzy i w całej postaci. Owszem połączenie tych dwu sfer stwarza dzieła pierwszorzędnej wartości. Tak było już w potrecie rzeźbiarza z 1893, a zwłaszcza w słynnej, tak entuzjastycznie przez Williama Rittera opisywanej »Śpiewaczce«, wibrującej od stóp do głowy poczuciem odniesionego trjumfu, który znajduje rezonans w zachwycie zaglądających z poza kotary mężczyzn (r. 1895, galerja lwowska), a dalej w portrecie Kazimierza Kamińskiego 1897, w portrecie własnym z następnego roku i w wielu innych.

W latach młodzieńczych interesował nieraz artystę problem luministyczny, uwarunkowany sztucznem oświetleniem. Przykładem »Rozmowa« w galerji lwowskiej (1895) i portret starca w czerwonej koszuli przy świetle lampy (1895). Później motyw ten nie pojawia się już, a całą uwagę malarza skupia w portrecie obok postaci modela tło dekoracyjnie ujęte i zagadnienie harmonijnego zestrojenia go z osobą portretowaną. Przytem strona kolorystyczna obrazu znajduje rozwiązanie w dwojaki sposób. W jednych portretach dzieje się to za pomocą orkiestracji ogromnie bogatej skali barw, rozpryśniętych w szeregi plam, jak w ogólnie znanym portrecie księdza na tle wnętrza wiejskiego kościoła (1900) i w portrecie dra Krokiewicza na tle bibljoteki z barwemi grzbietami ksiąg (1901) — w innych zaś następuje ograniczenie różnobarwności do minimum celem podjęcia whistlerowskiego problemu symfonicznego rozwinięcia odcieni jednego tylko lub najwyżej kilku tonów. Jako typowe dzieła z tego zakresu wymienić można: portret p. Izy Axentowiczowej (1906), portret żony w sali laurowej w tonach bronzowym, białym i ciemno-zielonym, potret kobiecy perłowo-biały, portret żony w czarnej sukni na tle amarantowej makaty (1907 — Oesterr. Gal. w Wiedniu), portret kobiecy żółto-czarny (1923) inny niebiesko-ciemno-szafirowy z mleczną drogą na nocnem niebie (1923) i in.

Tła dekoracyjne odgrywają z reguły w obrazach Mehoffera rolę bardzo ważną. Są to albo rozmaite tkaniny, kotary, dywany, makaty, gobeliny, jak w portrecie żony na tle złoconych kwiatów z 1900, w portrecie żony t. zw. ornatowym z 1912, w dwu portretach żony na tle pegazów z 1915, w portrecie prezydentowej Sarowej (1915—1917), w portrecie panny Herse z 1920, albo zawieszone na ścianie pejzaże (potret własny z 1911, »Antychryst« z 1919), albo rzeczywiste krajobrazy (portret hr. Marji Pusłowskiej z 1913), albo wreszcie motywy architektoniczne (portal wawelski w dużym portrecie J. Piłsudskiego jako Naczelnika Państwa w 1922 i ratusz poznański w obrazie »Wolność« z 1923, który m. Poznań ofiarowało marszałkowi Fochowi).

Równie efektowne tła tworzą w portretach Mehoffera wnętrza pokojowe: w poważnie urządzonym gabinecie siedzi w polski strój odziany marszałek powiatowy p. Miłkowski (obraz z 1905 zniszczony w czasie wojny), dwukrotnie ukazana została żona artysty na tle letniego mieszkania (w portrecie w żółtej bluzce i w białej sukni z 1904 w Muzeum Narodowem w Krakowie i w portrecie z 1926), w różowym pokoju z filigranowemi meblami, koronkami i z olbrzymim egzotycznym krzewem w wazonie zjawia się subtelna w swej pięknej nagości kobieta (1915 — inne studjum nagości mamy w obrazie »Cynje« z 1911), w głośnym obrazie z r. 1905, »Europa jubilans« roześmiana kobieta w fartuszku pokojówki ulokowała się na kanapie, obstawionej japońszczyzną (Gal. lwowska). Często dzięki akcesorjom i postaciom ubocznym portrety rozrastają się do rozmiarów kompozycyj obrazowych. W ten sposób powstaje zmodernizowana mitologja w akwareli r. 1920 »Wenus i Amor«, albo mitologja z przymieszką groteski, jak w obrazach »Merkury w izbie czeladnej« (1913) i »Merkury i Jagniesia« (1914). W świat liturgji katolickiej przenosi widza »Celebrant«, zgrzybiały biskup w infule — w asyście czterech księży na tle ołtarza (1915—1917).

Inną kategorję przedstawiają portrety, których dekoracyjność przejawia się nie w tle, ale

JÓZEF MEHOFER

CHRYSTUS
(karton witrażowy dla prezbiterjum
Katedry w Fryburgu, akwar., 1919)

w znanej koncepcji stroju i jego zdobniczych lub fantastycznych szczegółów. Tu należy »Biała kamelja« (blondynka w boa z czarnych piór, r. 1907) i dwie »Meduzy« z tegoż roku.

W tak (nieściśle) zwanych kompozycjach w ścisłem znaczeniu (— każdy porządny obraz musi być skomponowany —) element dekoracyjny ma zawsze u Mehoffera dominujące znaczenie. Tak pomyślane zostało »Wniebowzięcie Matki Boskiej«, obraz ołtarzowy do kościoła w Kochawinie z 1894, a przedewszystkiem duży (4 m × 5 m) obraz »Chrystusa w Emaus« z 1896, gdzie Chrystus, siedzący z uczniami przy stole na tarasie ukazany jest na tle oszałamiającego bogactwa kwiatów, łączących się z innemi barwnymi szczegółami malowidła w przepyszną dekoracyjną mozajkę. Pewnego rodzaju *pendant* do tego obrazu tworzy malowany w tym samym roku wspólnie z Stanisławskim »Chrystus w ogrojcu«. W kolorycie bardziej syntetycznym utrzymana jest »Muza« z r. 1895, w białe, powiewne szaty odziana postać kobieca z lutnią w ręku na tle pejzażu, oświeconego zachodzącem słońcem.

Do najpiękniejszych i najbardziej znanych kompozycyj Mehoffera należy jego »Dziwny ogród«, cały zrodzony z ducha sztuki dekoracyjnej (1902/3). Jest to jeszcze jeden hołd artysty dla swej żony, z którą — jak dowodzi jego twórczość — łączy go stosunek szczególnie serdeczny i intymny, oparty na głębszem współżyciu duchowem. Jej szafirowy kostjum odbija ciemną plamą od jasnej zieleni jesiennego, słońcem zalanego ogrodu, przez który wije się, jak olbrzymi wąż, girlanda z różnobarwnych upleciona kwiatów. Nagi chłopaczek z blond głową na pierwszym planie potrząsa, niby tyrsami dionizyjskiemi, łodygami rozkwitłych malw. Jego kolorystyczną przeciwwagę tworzy w głębi postać piastunki w ludowym stroju. Nad tem wszystkiem, jak symbol cudowności, szczęścia rodzinnego, czaru przyrody, a zarazem dekoracyjnych tendencyj artysty, unosi się olbrzymia złota ważka.

Kwiaty i odrębna, czysto plastyczna, poezja składają się na urok przedziwnego obrazu z r. 1907, będącego własnością *Oesterreichische Galerie w Wiedniu*, a noszącego nazwę »Rozmarzona Królewna«. Na krześle, niby na tronie, usiadła młoda dziewczyna w czarno-białej sukni, okrytej szarawym bogato ornamentowanym płaszczem. Wieniec kwiatów polnych zdobi jej jasne włosy. Na jej twarz subtelną głęboki refleks uczuciowy rzuca marzenie tak intensywne, że aż bolesne. Miejsce dworzan tej królewny pól zastępują mali chłopcy wiejscy, którzy rzędem siedzą obok niej, trzymając w rękach, jak berła, łodygi kwitnących kwiatów. Rozkoszna słodycz lub naiwność, malująca się w ich twarzach, łączy się z postacią ich fantastycznej władczyni w fascynujący nastrój cudnej młodości i młodzieńczego rozmarzenia.

Sporo miejsca w twórczości Mehoffera zajmują pejzaże. Dadzą się one chronologicznie i topograficznie ująć w pewne grupy. Jest więc najpierw kolekcja krajobrazów z Niepołomic z 1894, w których Mehoffer — jak sam się żartobliwie wyraził — był dla Polski, gdzie przedtem panował wyłącznie pejzaż monachijski, Janem Chrzcicielem Stanisławskiego, torując drogi nowoczesnemu impresjonistycznemu pejzażowi, wywodzącemi swój rodowód z Paryża. Z tego czasu pochodzi też duża kompozycja pejzażowa »Zachód słońca nad Wisłą«. Wielka ilość krajobrazów powstała we wsi Jankówce, która przez lat dziesięć (1907—1917) była własnością i siedzibą artysty. Wreszcie na rok 1925 przypada cykl krajobrazów rzymskich, a na rok 1926 serja pejzaży z Kamiennej nad Nidą.

W krajobrazach Mehoffera również artysta dekoracyjny przychodzi z pomocą pejzażyście i oddaje mu kapitalne usługi, bądź to gromadząc kwiaty, rozkwitłe drzewa i zieleń o rozmaitych tonach w ornament wzorzysty, jak wschodni kobierzec, bądź też ożywiając pejzaż dekoracyjnie pojętym sztafażem ludzkim lub zwierzęcym. Większe krajobrazy Mehoffera imponują swą kompozycją, wyrażającą się w starannie przemyślanej równowadze malowanych mas i w estetycznie płodnej kolorystycznej konstrukcji obrazu. Te zalety posiada między innemi »Burza na wiosnę«, impresjonistyczna w swej różnobarwnej jasności, klasycznie pogodny »Wiek złoty« (1923) i klasycznie poważna »Epopeja rzymska« (1925).

I tu jeszcze nie koniec pieśni o produktywności artyzmu Mehoffera. Talent jego posiada

JÓZEF MEHOFER DZIEWCZYNA Z KUCHNI CZELADNEJ (rys. węglem, 1926)

zaborczą ciekawość, która żadnej dziedziny malarstwa i dekoracji nie chce pozostawić odłogiem. Interesuje się więc dekoracją teatralną. W dekoracjach według jego projektów wykonanych grano w Krakowie »Judasza« Rostworowskiego (1912), projekty dekoracyj do »Kaliguli« tegoż autora (1917) i rysunki do inscenizacji jego »Strasznych Dzieci« (192 ) nie doczekały się realizacji. W r. 1909 sporządza Mehoffer projekt szkatuły mahoniowej z bronzami i dyplomem honorowym dla dra K. Gałeckiego, w r. 1911 został wykonany na cmentarzu żydowskim w Krakowie jego projekt grobu rodziny Wachtlów z granitu i bronzu.

Ma też artysta w swojem dorobku szereg prac graficzno-zdobniczych, jak bilet i afisz loterji Matejkowskiej, afisz wystawy grunwaldzkiej we Lwowie, afisz »Aerolotu«, dwa projekty na znaczki pocztowe »Aerolotu«, afisz wystawy »Sztuki«: Muza nowoczesna, tańcząca z rajskiemi ptakami, projekt na bilet 100-złotowy Banku Polskiego, akcje Banku Komercjalnego, Rudy Żelaznej, Lokomotyw i t. d. Pełne fantazji malarskiej i inwencji zdobniczej są jego

rysunki okładek, a mianowicie dla poszczególnych zeszytów »Chimery«, dla »Sztuki Polskiej« Altenberga, a dalej do książek: »Straszne dzieci« Rostworowskiego, »Cud Wisły« Ligockiego, »Wiosna« Kadena-Bandrowskiego, »W ogrodzie róż« Ligockiego, »Sztuka starochrześcijańska« ks. Kruszyńskiego — jak niemniej rysunki *calendarium* i t. d. w katalogu wystawy drukarskiej w Krakowie, oraz ozdoby drukarskie książki ks. Bandurskiego o Jadwidze.

Wreszcie z powodzeniem próbuje Mehoffer sił swoich w akwaforcie (Cykl siedmiu tancerek, »Zuchwały ogrodnik«, ex-librysy: Anieli Wrzeszczowej, W. Biesiadeckiego i Johna B. Stetsona) i w litografji (portrety Egona Petri'ego, O. Berthier'a, Nestierowa, Stanisławskiego, nadto »Zemsta«, Serce Marji«, »Serce Chrystusa« i inne drobniejsze).

Oto olbrzymi zaiste plon malarza, który bynajmniej jeszcze nie przekroczył progu starości.

Będąc świetnym artystą, jest też Mehoffer poważnym, głębokim i pełnym wysokiej kultury teoretykiem w swych pracach literackich z zakresu sztuki plastycznej. W »Uwagach o sztuce« daje znakomitą apologję praw twórczego talentu; w dłuższej rozprawie »Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj« zamieszczonej w Nrze 1 Rocznika pierwszego »Sztuk pięknych« rozwija między innemi nadzwyczaj subtelny obraz genezy pomysłu twórczego i stopniowego krzepnięcia go w dzieło sztuki poprzez etapy anegdoty, treści artystycznej i formy artystycznej. Są to refleksje, które poza znaczeniem osobistego wyznania artysty mają także trwałą wartość objektywną. Wreszcie w »Sprawozdaniu z podróży do Włoch i Francji« porusza niesłychanie doniosłą myśl założenia w Rzymie polskiej Akademji Sztuki na wzór tych ambasad sztuki i kultury, jakie w wiecznem mieście posiadają Francja, Hiszpanja, Anglja i Stany Zjednoczone, a od niedawna nawet Rumunja i Czechosłowacja. Mehoffer zajął się tą sprawą tak gorąco, że wyszukał na Gianicolo willę w stylu pałacowym, którą można było nabyć na ten cel stosunkowo bardzo tanio. Niestety rząd nasz, stale ignorujący sztukę i jej wielkie znaczenie dla państwa jako najskuteczniejszej propagandy zagranicznej, zmarnował tę sposobność, podobnie jak zaprzepaścił sprawę nabycia pawilonu polskiego na Wystawie Weneckiej, sprawę szczegółowo przygotowaną przez prof. Jarockiego w r. 1920.

Prace teoretyczne Mehoffera odznaczają się nie tylko treścią poważną i mądrą, ale także formą, która posiada swój odrębny wdzięk. Jest to styl żywy, świeży, obrazowy, nieprzeładowany abstrakcyjną terminologją, prawdziwy styl artysty.

We Lwowie, w styczniu 1927

WŁADYSŁAW KOZICKI

JÓZEF MEHOFER

PROJEKT DEKORACJI (fasady gmachu Tow. Szt. Piękn. w Krakowie, rys. węgl., 1899)

JÓZEF MEHOFER — DROGA KRZYŻOWA (karton witrażowy dla Katedry wawelskiej, akwarela, 1923/24)

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= Pomnik Sienkiewicza K. Laszczki. Korespondent *Kurjera Poznańskiego* w ten sposób opisuje nowy pomnik bydgoski (Nr. 334):

»Roboty przy montowaniu pomnika twórcy »Krzyżaków«, są już całkowicie ukończone: pomnik jest zmontowany, pracuje jeszcze dwóch krakowskich kamieniarzy pod osobistym kierownictwem prof. Laszczki.

Pomnik przedstawia się nader okazale i należy niewątpliwie do najpiękniejszych w Polsce.

Podstawa z czerwonego piaskowca wąchockiego o sześciometrowej rozpiętości. Z niej wyrastają dwa boczne bloki kamienne, z wyrytymi tytułami ważniejszych dzieł Sienkiewicza, a wieńczą je dwa orły bronzowe, z nawpół rozpotartemi skrzydłami, buńczucznie poglądające w świat i jakby rzucające hasło: nie damy Ziemi! Z pomiędzy dwóch bocznych bloków wystrzela ku górze dwumetrowej wysokości cokół, również kamienny, z piaskowca wąchockiego, a na nim stoi potężna w wyrazie postać Henryka Sienkiewicza.

Twórca »Trylogji« stoi w rozpiętym płaszczu, oparty ręką na księdze »Dziejów Polski« drugą zaś opartą o cokół. Z natchnionej twarzy autora »Quo vadis« bije genjusz.

Z całej rzeźby, odlanej w bronzie, krytym lekką, zieloną patyną, przebija potęga ducha narodowego i już od pierwszego rzutu oka uderza każdego patrzącego myśl, że w tym człowieku skupić się musiał cały genjusz narodu polskiego«.

= Nowe nabytki muzeum miejskiego w Bydgoszczy. Rozpoczęta przez deputację muzealną i dyrekcję muzeum akcja, zmierzająca do kompletowania obrazów M. A. Piotrowskiego, urodzonego i pochowanego (r. 1875) w Bydgoszczy profesora akademji sztuk pięknych w Królewcu, rozwija się pomyślnie. Uzyskano znowu dwa studja portretowe tegoż artysty, ofiarowane przez Wiktora Logę z Poznania. Jeden z obrazów (malowany olejno na grubym papierze, sygnowany monogramem i datowany na r. 1845, o wymiarach: 39×33.5 cm) przedstawia studjum mężczyzny o pociągłej twarzy i jasnym zaroście (typ malarza z owych czasów): — drugi (mal. olej. na płótnie, niedatowany, o wym. 32×26 cm) wyobraża prawdopodobnie również malarza o czarnym, obfitym zaroście, przybranego w fantastyczny kapelusz o szerokiej krezie i w wązki, czerwony szal przewiązany wokół szyi. Obrazy interesują także przez swój koloryt: w pierwszym przeważają popielato-zimne zestawienia i zielonkawe refleksy, w drugim ciepłe, żółtawe tonacje.

Dział starożytności, odnoszących się do Pomorza i Wielkopolski, wzbogacono przez pozyskanie łodzi klocowej, znalezionej (w torfisku) w Suchorączku pod Więcborkiem. Łódź tę odkopał na gruncie p. Steinke'go p. Leon Białkowski, dzięki uprzejmości którego udało się przewieźć ją do Bydgoszczy.

## GDYNIA

= O herb m. Gdyni. W dniu 15 czerwca r. b. odbyło się w Magistracie m. Gdyni posiedzenie Sądu konkursowego w sprawie herbu miasta. W sądzie brali udział: p. Wroniecki Państw. Szkoły Sztuki Zdobnictwa w Poznaniu, burmistrz m. p. Krause, architekt miejski p. Meyer, radca miejski p. Kolesiński.

Na konkurs nadesłano 199 prac. Sąd odrzucił po pierwszym przeglądzie jako zupełnie nie odpowiadające warunkom konkursu 152 prace. Z pozostających projektów wyeliminowano później po obszernej i wyczerpującej dyskusji 42 prace. Do ścisłej oceny i nagrodzenia pozostały prace pod godłem: »Port A.«, »Port B.«, »Trójząb«, »Żagiel« i »Promień«.

Przy ocenie prac kierował się Sąd następującemi wytycznemi: *a)* symbol morza (Żegluga) — *b)* charakter narodowy — *c)* o ile możności uwzględnienie cechy regionalizmu.

Dalej ustalono, że projekt winien zawierać możliwość przeniesienia go: 1) na cele plastyczne na gmachach reprezentacyjnych (Magistratu), 2) na cele graficzne t. z. pieczęcie, godła na aktach etc., 3) na zużytkowanie go na sztandarach, banderach i plakatach propagandowych. Zatem winien mieć harmonijne i na odległości działające zestawienie barw.

Ponieważ żadna praca bez poważnych przeróbek i zmian nie dała się zużytkować w trzech celach powyżej wymienionych, Sąd nie mógł przyznać nagrody pierwszej, a ponieważ prace wybrane nie różnią się poziomem, przyznano autorom nagrody następujące: 1) Port A. 200 zł., 2) Trójząb 200 zł., 3) Port B. 100 zł.

Autorzy prac nagrodzonych winni się zwrócić o nagrody swe do Sekretarjatu w Magistracie, a autorzy prac nienagrodzonych odebrać mogą projekty swoje w Miejskim Urzędzie Budowlanym przy ul. Antoniego Abrahama — willa Łucja — w godzinach urzędowych.

Prace nagrodzone wraz z prawem wszelkich zmian przechodzą na własność Magistratu miasta Gdyni.

## GNIEZNO

= Odnowienie Katedry. Prace około zabezpieczenia i odnowienia fasady zachodniej katedry wraz z potężnemi wieżami gotyckiemi dobiegają końca. Wrażenie monumentalności tem większe, że otoczenie katedry również od strony północnej doznaje równocześnie pożądanego przeobrażenia. Prace, wykonywane według projektu p. arch. St. Cybichowskiego, zmierzają do tego, aby potężny gmach katedry osadzić na odpowiedniej platformie, ujętej w architektoniczne karby.

Plac przy katedrze od strony południowej otrzyma swe ostateczne wykończenie przez pomnik Bolesława Chrobrego, którego model, gotów do odlewu w bronzie, odebrał Komitet z rąk art.-rzeźbiarza M. Rożka w dniach ostatnich.

## GOŁUBIE

= Ruiny zamku. Utworzył się miejscowy Komitet z p. Starostą na czele, który stawił sobie za zadanie zabezpieczenia ruin tego potężnego zamczyska i cudownie położonego nad wysokim brzegiem Drwęcy. Chodzi w pierwszym rzędzie o wyrestaurowanie dachów, umacnianie baszt narożnych oraz murów wspaniałej attyki renesansowej, nadbudowanej w pierwszych latach XVII wieku, kiedy w zamku osiadła siostra Zygmunta III, Anna Waza, pochowana w kaplicy przy kościele N. P. Marji w Toruniu i posiadająca tamże okazały nagrobek. Ruiny zamku pokrzyżackiego w Gołubiu, pochodzącego z XIV stulecia, ongiś siedziba komtura, należą do najokazalszych, jakie się zachowały w naszym kraju.

## KIELCE

= Odnowienie pałacu arcybiskupiego w Kielcach. Z inicjatywy wojewody kieleckiego zostaną zrekonstruowane na wieżach pałacu pobiskupiego w Kielcach (dziś urzędu wojewódzkiego) barokowe hełmy, zniszczone przez rząd rosyjski około 1864 r., skutkiem czego wygląd tego cennego zabytku architektury uległ zniekształceniu. Projekt hełmów na podstawie dawnych fotografij przyrzekł wykonać arch. prof. Szyszko-Bohusz.

KATOWICE

= Dnia 22 lipca b. r. odbył się w Kierownictwie budowy Gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach sąd konkursowy, w skład którego wchodzili: inż. Henryk Zawadowski, inż. Karol Tchórzewski, inż. Stanisław Tabeński, arch. Wojtyczko, inż. Tadeusz Michejda, art. rzeźbiarz Karol Hukan, celem rozpatrzenia prac nadesłanych na projekt 4 płaskorzeźb w głównej klatce schodowej Gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach.

Prac nadesłano osiem, przyczem I. nagrodę w kwocie 2.500 zł. otrzymał art. rzeźbiarz Jan Raszka z Krakowa, II. nagrodę w kwocie 1.500 zł. otrzymał art. rzeźbiarz Mieczysław Lubelski z Warszawy, III. nagrodę w kwocie 1 000 zł. otrzymał art rzeźbiarz Leon Wiśniewski z Warszawy.

KRAKÓW

= Odznaczenie Jacka Malczewskiego. Wojewoda krakowski Darowski wręczył J. Malczewskiemu krzyż Komandorski z gwiazdą orderu »Polonia Restituta«.

= Rektorem Akademji Sztuk Pięknych na rok szkolny 1927/28 wybrany został prof. Teodor Axentowicz, dziekanem wydziału malarstwa i rzeźby prof. Władysław Jarocki, dziekanem architektury prof. Fr. Krzywda-Polkowski.

= Wystawa prac studentów Akademji Sztuk Pięknych została otwartą 28 czerwca na kilka dni, jak corocznie, i była tłumnie odwiedzaną przez krakowską publiczność i przez licznych przyjezdnych.

Poziom uzyskany jest bardzo poważny. Kierownicy naszej najstarszej uczelni artystycznej z umysłu unikali, urządzając ją, wszelkich efektów wystawy, ram i t. d. Są to wyłącznie studja i szkice kompozycyjne, świadczące o poważnej pracy studentów i ich kierowników. Są one dowodem, że Akademja krakowska, nie narzucając jakiejkolwiek maniery czy metody swoim wychowankom, uczy ich wszelkich możliwości, uczy ich metier, rzemiosła malarskiego czy rzeźbiarskiego, rozwijając przytem bardzo starannie kulturę artystyczną. Jest to jedynie racjonalna metoda wykształcania artystycznego, która wyda niewątpliwie dobre wyniki.

= Fundusze na ochronę zabytków krakowskich. Rząd wyznaczył na ten rok na odnowienie Wawelu 500 tys. zł., zaś na przebudowę arsenału wojskowego przy ul. Grodzkiej 64 tys. zł.

= Bojkot artystyczny T-wa przyjaciół sztuk pięknych. Jak już zaznaczyliśmy w *Sztukach Pięknych* (z 15 maja b. r., str. 316), artyści krakowscy, widząc, że wszelkie układy z Dyrekcją T-wa — wobec oczywistej złej woli — nie doprowadzą do skutku, zwrócili się do władz wojewódzkich z prośbą o interwencję. Interwencja była skuteczną. Po zbadaniu dokładnem ksiąg i protokółów kasowych i po przesłuchaniu szeregu artystów i członków zarządu T-wa, władze wojewódzkie zawiadomiły Dyrekcję T-wa, że wobec nielegalnie zwołanego W. Zgromadzenia z 8 maja b. r., unieważniają przeprowadzone na niem wybory nowej Dyrekcji.

Zarazem zawiadomiły ją, że wobec jaskrawych naruszeń postanowień Statutu T-wa, złej gospodarki i niewypełnienia zadań, dla których T-wo zostało założone, urząd wojewódzki ma poważne powody do rozwiązania T-wa. Aby tego uniknąć, żąda od Dyrekcji, by natychmiast porozumiała się z artystami w drodze wyboru sędziów polubownych i przeprowadziła wybory nowej Dyrekcji, w skład której weszliby przedstawiciele obu poważnionych stron. Wobec zdecydowanego stanowiska naszych władz Dyrekcja T-wa musiała się zgodzić na te żądania.

Sąd polubowny (w skład którego weszli ze strony T-wa sztuk pięknych pp.: dyr. Jan Raszka, adwokat dr. Józef Skąpski i prof. Akad. górniczej dr. Jan Krause, z ramienia Artystów pp.: dr. A. Szyszko-Bohusz, prof. Uniw. dr. Tadeusz Dziurzyński i adwokat dr. Zygmunt Ehrenpreis) na posiedzeniu odbytem 10 czerwca b. r. uchwalił, że Zarząd T-wa ma zwołać w najbliższym czasie Walne Zgromadzenie T-wa i przeprowadzić nowe wybory Dyrekcji z tem, że w skład jej wejdą desygnowani przez Komitet bojkotowy reprezentanci artystów pp. dr. Jan Glatzel, dr. Z. Ehrenpreis, Jan Hryńkowski, Jerzy Winiarz i prof. Wł. Jarocki. Niezależnie od tego wejść mają w skład nowej Dyrekcji pp. dr. J. Muczkowski, radca L. Lepszy i dyr. E. Barącz.

Walne Zgromadzenie odbyło się 14 czerwca, przeprowadzono na niem wybory nowej Dyrekcji w myśl uchwały Sądu polubownego. W skład nowego Zarządu weszli: dr. F. Kopera, dr. B. Rozmarynowicz, J. Lewicki, dr. Kramarzyński, W. Zarzycki, F. Turek, dr. J. Muczkowski, radca L. Lepszy, dyr. E. Barącz, J. Winiarz, J Hryńkowski, prof Wł. Jarocki, dr. Z. Ehrenpreis i dr. J. Glatzel.

Na posiedzeniu nowo wybranej Dyrekcji ukonstytuowało się jej prezydjum w ten sposób, że prezesem T-wa sztuk pięknych wybrany został prof. Władysław Jarocki, wiceprezesami: radca Leonard Lepszy i dr. Józef Muczkowski.

Zdawałoby się więc, że po zawartej ugodzie dawnego Zarządu T-wa sztuk pięknych z Komitetem bojkotowym artystów, oraz po dokonaniu na tej podstawie wyborów do nowego Zarządu spór artystów z T-wem został definitywnie załatwiony.

Tymczasem w tydzień potem — członkowie sądu polubownego, występujący z ramienia dawnego zarządu T-wa sztuk pięknych, którzy ugodę tę przeprowadzili i umożliwili powrót do normalnych stosunków w Pałacu Sztuk Pięknych — wystąpili z następującem oświadczeniem:

»Ze względu na to, że sprawa T-wa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie była przedmiotem długotrwałej dyskusji niemal w całej prasie polskiej, prosimy uprzejmie o zamieszczenie następującego oświadczenia:

»W sprawie bojkotu T-wa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie przez artystów malarzy uchwalono na posiedzeniu Sądu polubownego, przez obydwie strony powołanego w dniu 10 czerwca b. r., załagodzić konflikt w ten sposób, że T-wo przyjaciół sztuk pięknych wybrać miało do Zarządu swego pewną ilość członków przez Komitet bojkotu wskazać się mających. Prezesem T-wa według zgodnego zdania wszystkich członków Sądu polubownego miał być wybrany ponownie p. prof. dr. Kopera, dotychczasowy prezes T-wa, któremu ponadto miała być daną w odpowiedniej formie satysfakcja za doznane w czasie bojkotu przykrości; warunków tych jednak nie wpisano do protokółu, licząc na obopólną lojalność.

»W wykonaniu tej ugody cały Zarząd T-wa zrezygnował, by umożliwić wybór nowych członków w myśl postulatu Komitetu bojkotowego i wybór ten przyszedł do skutku zgodnie z układem.

»Dowiedziawszy się obecnie, że wbrew temu porozumieniu nowy Zarząd nie wybrał prezesem prof. dra Kopery i że prof. Kopera nie otrzymał satysfakcji w żadnej formie, uważamy — jako członkowie Sądu polubownego z ramienia T-wa przyjaciół sztuk pięknych — za swój obowiązek stwierdzić w interesie prawdy i publicznej moralności, że strona przeciwna, t. j. Komitet bojkotu artystów malarzy warunków układu nie dotrzymał.

»Jan Raszka, dyr. p. szkoły sztuk zdob. i przem. artyst. m. p., dr. inż. Jan Krause, prorektor Akad. górn. mp., dr. Józef Skąpski mp., adw. w Krakowie.«

W odpowiedzi na powyższe oświadczenie Komitet Bojkotu Art. przesyła nam następujące wyjaśnienie:

»Stwierdzamy tutaj, że pretensje pp. dyr. Raszki, inż. dra Krausego i dra Skąpskiego są zupełnie nieuzasadnione, bowiem protokół Sądu polubownego, który jedynie jest miarodajny, a w którym ze strony byłego Zarządu T-wa zasiadali wyżej wymienieni trzej panowie (protokół ten n. b. ułożył i podyktował dr. Skąpski), brzmi dosłownie jak następuje:

»Protokół z dnia 10 czerwca 1927. Na zaproszenie dyrektora policji zebrali się celem załatwienia konfliktu między Towarzystwem sztuk pięknych a Komitetem bojkotu artystycznego w obecności reprezentanta województwa, naczelnika wydziału bezp. publ. majora Dziadosza.

Z ramienia Towarzystwa sztuk pięknych prof. Krause, dyr. Raszka i adw. dr. Skąpski.

Z ramienia Komitetu bojkotowego: Rektor Akademji sztuk Pięknych dr. A. Szyszko-Bohusz, prof. dr. Dziurzyński i adwokat dr. Ehrenpreis.

Po wzajemnem wyjaśnieniu sprawy strony jednogłośnie postanowiły:

Dla załagodzenia konfliktu wejdą do Zarządu Tow. sztuk pięknych ze strony Komitetu bojkotowego 5 członków zgodnie z pismem Towarzystwa sztuk pięknych z dnia 17 marca 1927 r.

Aby umożliwić przeprowadzenie nowych wyborów, Towarzystwo sztuk pięknych zwoła o ile możności niezwłocznie, najdalej w ciągu 8 dni, Walne Zgromadzenie członków, na którem obecny Zarząd zrezygnuje w całości z mandatów, poczem nastąpią nowe wybory z uwzględnieniem tej ugody t. j. wprowadzeniem 5 członków Komitetu bojkotowego do nowego Zarządu. Niezależnie od tego wejść mają do nowego Zarządu także pp. prezes Muczkowski, Leonard Lepszy i Erazm Barącz.

Przez to porozumienie uważają obydwie strony konflikt za załatwiony«.

»Jak widzimy więc, niema tu mowy o jakichś zobowiązaniach wobec p. dra Kopery. Protokół ten jako wyrok Sądu polubownego został nam do wiadomości przesłany i przez nas wykonany.

»Rozmowy członków Sądu polubownego, nie objęte nim, nas nie obchodziły, gdyż ich nie znaliśmy dokładnie. Natomiast na podstawie relacji osób, które w tym Sądzie polubownym z urzędu i jako sędziowie brały udział, stwierdzamy, że nie jest zgodne z prawdą, jakoby ustalono na tym sądzie, że »prezesem T-wa według zgodnego zdania wszystkich członków Sądu polubownego miał być wybrany ponownie prof. dr. Kopera«, natomiast prawdą jest, że takiej uchwały wogóle nie przeprowadzono i w protokole nam dostarczonym nie umieszczono.

»Tyle w obronie prawdy.

»Aby zaś udowodnić, że niemożliwemby było, aby nasi reprezentanci Sądu polubownego akceptowali proponowaną przez zastępców byłej dyrekcji T-wa formułę, dającą satysfakcję p. dr. Koperze i zapewniającą mu wybór na prezesa, przytaczamy poniżej uchwałę Walnego Zgromadzenia artystów plastyków, której dotąd nie ogłaszaliśmy, sądząc, że legalne, w myśl układu i życzenia naszych władz przeprowadzone wybory nowej dyrekcji i prezydjum T-wa, kończą wszelką polemikę. Uchwały brzmią jak następuje:

»Walne Zgromadzenie artystów plastyków, odbyte w Krakowie dnia 6 lipca 1927 r., uchwaliło jednogłośnie:

1) Artyści plastycy wyrażają pełne zaufanie prezesowi T-wa sztuk pięknych prof. W. Jarockiemu, oraz członkom nowej dyrekcji T-wa pp. J. Hryńkowskiemu, radcy L. Lepszemu, prez. J. Muczkowskiemu, dyr. Z. Ehrenpreisowi, dyr. J. Glatzelowi, dyr. E. Barączowi, J. Winiarzowi, którzy stanęli w obronie interesów zarówno artystów jak i T-wa sztuk pięknych.

2) Zarazem udzielają w imieniu Związku Artystów Plastyków prezesowi T-wa W. Jarockiemu i artystom, którzy zasiadają w obecnej dyrekcji T-wa, jak najszersze pełnomocnictwa w kierunku uzdrowienia stosunków panujących w Towarzystwie sztuk pięknych.

3) Artyści stwierdziwszy złą, nieudolną i rujnującą gospodarkę w krakowskiem Towarzystwie sztuk pięknych pod przewodnictwem p. dyr. Kopery, nie cofając słów krytyki wobec niego, uchwalają jednomyślnie votum nieufności p. drowi Feliksowi Koperze za jego dotychczasową działalność w Towarzystwie sztuk pięknych«.

»*Sapienti sat*«.

»Komitet bojkotu artystycznego: W. Wodzinowski, J. Winiarz, J. Rubczak, St. Popławski, J. Pieńkowski, W. Jarocki, J. Hryńkowski.«

Nowy Zarząd T-wa wziął się energicznie do pracy. Ponieważ okazało się, że księgi kasowe były prowadzone tak niedbale i nieumiejętnie, że nie mogły dać obrazu stanu finansowego T-wa, oddano je do zbadania rzeczoznawcom. Również niedbale prowadzone były księgi protokółów i wszelkie inne księgi T-wa, zaś składy T-wa, gdzie mieszczą się dzieła sztuki, przedstawiające wartość bardzo dużą, nieprawdopodobnie zrujnowane dobitnie świadczą o niedbalstwie dotychczasowego zarządu T-wa. Na podstawie tego nowy Zarząd, który objął rządy w T-wie dnia 1-go lipca, zawiesił sekretarza T-wa, p. A. Waśkowskiego, w urzędowaniu i wytoczył mu śledztwo dyscyplinarne. Równocześnie zaś, nie chcąc brać odpowiedzialności za ruinę, do której doprowadzone zostało T-wo przez jego dotychczasowy Zarząd, zaprosił przedstawicieli prasy krakowskiej do oglądnięcia składów T-wa, w których znajdują się muzealne obrazy żyjących i zmarłych artystów, p o k r y t e p l e ś n i ą.

Na skutek tego czytamy w *Ill. Kurjerze Codziennym* (N. 185 z 7 lipca 1927) następujący artykuł:

»Na dzisiaj w południe nowa Dyrekcja T-wa przyjaciół sztuk pięknych, która objęła przed paru dniami urzędowanie i rozpoczęła spisywanie inwentarza i stwierdzenie majątku Towarzystwa, zaprosiła przedstawicieli prasy do zwiedzenia siedziby Towarzystwa. Właściwie zaproszenie to wyglądało cokolwiek zagadkowo, lecz stało się zrozumiałem po pobieżnem już stwierdzeniu stanu, w jakim się lokal i zbiory Towarzystwa znajdują.

»Jak się wyraził jeden z artystów malarzy, nowa dyrekcja zastała w Towarzystwie stan taki, jaki się zastaje w zdobytej twierdzy po stoczeniu gwałtownego boju i wyparciu nieprzyjaciela: chaos i zniszczenie, albowiem zmuszony do ucieczki nieprzyjaciel stara się o to, aby zdobywcom możliwie najmniej wpadło w ręce, a to, co zdobędą, ażeby znaleźli w stanie najmniej wartościowym i »zdatnym do użytku«, choć oczywiście nie było tu żadnego zamiaru zniszczenia.

»Taki właśnie stan lokalu zbiorów i majątku zastali nowi gospodarze po ustąpieniu dawnych. Na t. zw. »górce« czyli strychu, gdzie przechowywano dzieła sztuki takie, jak obrazy olejne, pastele, drzeworyty, stare sztychy, reprodukcje, — kompletny chaos. Wszystko zmieszane w największym nieporządku, wszystko przysypane parocentymetrowemi warstwami kurzu, nieoczyszczane od lat kilku. Otwarty i bez zasłony »oberlicht« ułatwił czasowi, kurzowi i wpływom atmosferycznym pracę niszczycielską.

»W piwnicy, gdzie przechowywano dalszą część dzieł sztuki, zarówno stanowiących własność Towarzystwa, jak depozytów, obrazy i rzeźby, sytuacja podobna — z tą tylko różnicą, że tutaj nie kurz, lecz wilgoć i pleśń dokonywują dzieła zniszczenia. Wiele obrazów np. cennych oryginałów D. Kotowskiego, wielka kopja Tintoreta, pokryte pleśnią, inne butwieją,

bo ze ścian cieknie woda, wogóle wszystko przesiąknięte wilgocią i stęchlizną.

»Co do wielu dzieł sztuki nie można ustalić własności. Przy odbieraniu inwentarza starego zarządu, dowiadujemy się tylko takich szczegółów: ten obraz — własność prywatna: czyja? — osoba nieznana. Ten obraz — kupiony: przez kogo? — niewiadomo, tamten — prawdopodobnie depozyt: czyj? niewiadomo. W księgach buchalteryjnych prowadzonych przez płatną siłę, zupełny chaos. Bilanse roczne zatwierdzane już przez komisję rewizyjną saldem powiedzmy 30 zł. deficytu na 31-go grudnia, wskazuje w maju saldo 1400 złotych na »ma«, albo np. pozycje kilkuset złotych jako procent od książeczki wkładkowej, której miejsca pobytu stwierdzić nie można.

»Oczywiście wobec takiego stanu rzeczy nowa dyrekcja ma przed sobą olbrzymią robotę, a jednocześnie musi przeprowadzić na nowo sprawdzenie stanu zbiorów majątku i ksiąg, aby stanąć przed członkami Towarzystwa z wyraźnem obliczem i z zarysowanym planem gospodarczym«.

Wskutek przeprowadzenia w Twie sztuk pięknych wyboru nowej dyrekcji i uwzględnienia postulatów Walnego Zgromadzenia artystów plastyków, które się odbyło 6 lipca, odbył się uroczysty ingres artystów do gmachu zdobytego przez nich T-wa sztuk pięknych.

Niezwykłą tę uroczystość tak opisuje korespondent »Czasu« (z 6 lipca 1927):

*Niezwykła uroczystość*

»Ubiegła niedziela była świadkiem pochodu, jakiego Kraków jeszcze nie widział. W tym dniu nastąpiła groteskowo-uroczysta przeprowadzka artystów z gmachu T-wa rolniczego przy placu Szczepańskim, gdzie się mieściła ostatnio »Wystawa Niezależnych« do Pałacu Sztuki, położonego naprzeciw. Ten oryginalny akt, dokonany z zabawną, choć dość miłą pompą, jest niejako zakończeniem sporów i walk, trwających kilka miesięcy, o Pałac Sztuki i o zarząd T-wa przyj. sztuk piękn. Jak wiadomo ogół artystów, widząc upadek tej tak zasłużonej instytucji, wystąpił do walki i ogłosił bojkot. Przy poparciu p. wojewody Darowskiego i ingerencji dyrekcji policji, zmuszono wkońcu nieprawnie wybrany wydział do ustąpienia. Nowy wydział, na którego czele stanął malarz Jarocki, uwzględnił wszystkie postulaty i żądania artystów, tak, że dalszy bojkot Towarzystwa uznano za bezcelowy a Pałac Sztuki od siedmiu czy ośmiu miesięcy opuszczony przez brać artystyczną, postanowiono uroczyście wśród dźwięków trąb, kotłów i bębnów objąć na nowo w swoje posiadanie.

»Jakże się odbył zatem ten niezwykły pochód?

»Oto około godziny jedenastej przed południem z otwartych okien lokalu »Wystawy Niezależnych« odezwały się kilkakrotnie melodyjne fanfary, które zwiastowały, że coś niezwykłego przygotowuje się w murach tego poważnego gmachu. To też na całym placu Szczepańskim zaczęły się niebawem gromadzić tłumy publiczności, tembardziej, że artyści zamówili jeszcze wojskową muzykę, która ustawiwszy się przed wejściem do Pałacu Sztuki, grała bardzo ochoczo. A tymczasem w salach »Wystawy Niezależnych« wrzała gorączkowa praca. Ze ścian zdejmowano obrazy, wydobywano godła, znoszono chorągwie, sztandary i rzeźby. Zgiełk, hałas i chaotyczne nawoływania towarzyszyły tej całej robocie. W międzyczasie przybywało coraz więcej artystów, z których każdy szukał swego obrazu. Wśród ogólnego zamieszania odezwała się znowu piękna fanfara odegrana przez trębaczy z okien lokalu »Wystawy«. Odpowiedziała im podobną fanfarą wojskowa muzyka przed pałacem Sztuki. Zebrane tłumy zrozumiały, że za chwilę będą świadkami, jakiegoś niezwykłego aktu. Zewsząd pospieszono przed gmach T-wa rolniczego, skąd wyniesiono równocześnie olbrzymi sztandar z godłami sztuki. Za nim uformował się niebawem pochód. Oto kilkudziesięciu artystów niosło w rękach lub na ramieniu obrazy i rzeźby. Oprócz tego niesiono w pochodzie tarcze trzech korporacyj artystycznych, tj. Związku artystów polskich, T-wa »Sztuka« i T-wa »Jednoróg«. W pochodzie obok młodych malarzy wzięli udział profesorowie Akademji sztuk p. niosąc swe dzieła. Z pośród starszych mistrzów pendzla widzieliśmy tu prof. Mehoffera, Jarockiego, Pieńkowskiego, Wodzinowskiego, Weissa, Hoffmana, Kowalskiego, Rubczaka i wielu innych. Z chwilą ruszenia pochodu odezwały się znowu fanfary, poczem muzyka zagrała marsza. W ten sposób zwolna się posuwając, wśród rosnących z każdą minutą coraz bardziej tłumów publiczności, przybył pochód przed pałac Sztuki, gdzie oczekiwał go woźny T-wa, przybrany w bajecznie kolorowy jedwabny płaszcz chiński, trzymając na poduszce klucze Pałacu Sztuki, które odebrano wśród oklasków publiczności.

»W ten sposób odbyła się ta dotąd niewidziana w Krakowie przeprowadzka artystów, która swą groteskowością i niefrasobliwym humorem wywołała u widzów i uczestników wesoły entuzjazm«.

W skład tej nowowybranej Dyrekcji T-wa weszli, jak wyżej podaliśmy, także byli członkowie poprzedniej Dyrekcji, a to p. p. dr. F. Kopera, W. Zarzycki, J. Rogala-Lewicki, Dr. B. Rozmarynowicz, J. Kwiatkowski i Dr A. Kramarzyński. Panowie ci niezadowoleni z likwidacji sporu i z energicznych poczynań nowego Zarządu T-wa, wnieśli swoją rezygnację z godności członków Dyrekcji, która to rezygnacja została przyjętą, a równocześnie zgłosili u władz wojewódzkich protest przeciw... nielegalnemu (przez tychże panów jako członków dawnej dyrekcji) przeprowadzeniu wyborów na W. Zgromadzeniu z 14 czerwca. Manewr ten jest tak niesłychanie naiwny, że nie potrzebuje komentarzów. Przytaczamy tutaj odpowiedź Dyrekcji policji na ten protest:

»Kraków, dnia 23 lipca 1927.

»Do pp. Wiesława Zarzyckiego, dr. Feliksa Kopery, Franciszka Turka, Józefa Rogala-Lewickiego, dr. Bolesława Rozmarynowicza, Józefa Kwiatkowskiego i dra Adama Kramarzyńskiego — do rąk p. dr. Bolesława Rozmarynowicza w Krakowie.

»Dyrekcja Policji w Krakowie nie uwzględnia sprzeciwu Panów przeciwko ważności Walnego Zgromadzenia członków Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, odbytego w dniu 14 czerwca 1927 r. zgłoszonego do tut. Urzędu pismem z dn. 8 lipca br. L. 34.724/27 z powodu, że zgromadzenie to miało odbyć się nieformalnie i niezgodnie z przepisami §. 9 i 11 statutu Tow., i uznając to Walne Zgromadzenie za ważne, przyjmuje do zatwierdzającej wiadomości wybór członków Zarządu dokonany na powyższem Walnem Zgromadzeniu, jak również przyjmuje do wiadomości zgłoszony tu pismem z dnia 6 lipca br. L. 34005/27, skład Zarządu Towarzystwa ustalony na posiedzeniu Zarządu z dnia 30 czerwca br., a to z następujących powodów:

»Wnoszący sprzeciw twierdzą, że Walne Zgromadzenie, odbyte w dniu 14 czerwca br., było nieformalne i niezgodne z przepisami §§. 9 i 11 statutu Towarzystwa, gdyż były obecne na niem i głosowały osoby, które jako dłużnicy Towarzystwa względnie nie będąc Członkami nie miały prawa udziału w Walnem Zgromadzeniu.

»Przeprowadzone w tym kierunku dochodzenia ustaliły, że w mowie będące Walne zgromadzenie zwołane zostało przez poprzedni Zarząd na dzień 14 czerwca br. zgodnie z ugodą zawartą na sądzie polubownym w dniu 10 czerwca br., że w wykonaniu tej ugody na tem zgromadzeniu cały Zarząd Towarzystwa zrezygnował, by umożliwić wybór nowych członków i wybór ten z ugodą przez Walne Zgromadzenie dokonany został.

»Ustalono dalej, że zgromadzeniu przewodniczył obecnie protestujący dr. Feliks Kopera, oraz że przez cały czas zgromadzenia ani przewodniczący ani nikt z obecnych na zgromadzeniu nie podniósł zarzutu z powodu obecności i głosowania niecżłonków względnie członków nie uprawnionych do głosowania, ani też w sprawie tej nie zabierał głosu dr. Feliks Kopera, którego było obowiązkiem przedewszystkiem jako przewodniczącego (§ 29 statutu) zwrócić uwagę na te nieformalności i usunąć je.

»Przewodniczący bowiem w myśl § 29 statutu ma obowiązek czuwania przez czas cały zgromadzenia nad ścisłem wykonywaniem postanowień statutu. Protokół z powyższego Walnego Zgromadzenia stwierdza, że zarzuty tego rodzaju nie zostały podniesione, natomiast wykazuje, że dr. Feliks Kopera, jako przewodniczący oraz wszyscy wnoszący obecnie sprzeciw brali osobiście w powyższem Zgromadzeniu udział, przeprowadzili wybór członków do Zarządu, o dokonaniu którego doniósł tut. Urzędowi ówczesny Zarząd z drem Feliksem Koperą, jako prezesem Towarzystwa pismem z dn. 15 czerwca 1927 L. 59.

»Dalej dr. Kopera, jako prezes dawnego Zarządu T-wa, w zagajeniu posiedzenia Zarządu w dniu 30 czerwca br. wyraził zadowolenie z porozumienia, jakie nastąpiło między Towarzystwem Sztuk Piękn. w Krakowie i artystami, wyrażając nadzieję wspólnej pracy.

»Jak wynika następnie z treści sprzeciwu, nowowybrani członkowie Zarządu T-wa rzekomo nie dotrzymali warunków, ustalonych przez Sąd polubowny, albowiem nie wybrano prezesem T-wa dr. Feliksa Kopery i nie dano mu w odpowiedniej formie satysfakcji za doznane w czasie bojkotu przykrości, — co miało być ustalone na sądzie polubownym.

»Warunki powyższe nie są jednak objęte protokołem sądu polubownego z dnia 10 czerwca b. r., który jedynie w tym względzie jest miarodajny, wobec czego powyższy zarzut nie może wpłynąć żadną miarą na nieważność wyboru Zarządu Towarzystwa.

»Przeciwko tejże rezolucji wolno wnieść rekurs, który podać należy przez tut. Dyrekcję Policji do Województwa w Krakowie w terminie dni 14-tu po doręczeniu.

»Dyrektor Policji: *Dr. Styczeń*, m. p.«

W ten więc sposób został ten pół roku trwający spór artystów z T-wem Sztuk Piękn. zlikwidowany. Artyści i obdarzeni przez nich zaufaniem »przyjaciele sztuk pięknych«, którzy weszli do nowej Dyrekcji T-wa, mają obowiązek naprawić ruinę finansową i artystyczną, w którą zostało wepchnięte T-wo, dzięki złej gospodarce, mają zabliźnić rany, zadane T-wu bojkotem, a przedewszystkiem mają za zadanie zdobyć na nowo zaufanie społeczeństwa do krakowskiego T-wa Sztuk Pięknych.

= O rzeźbach w katedrze wrocławskiej wygłosiła w komisji historji sztuki Akademji Umiejętności odczyt p. dr. Marja Jarosławiecka. Rzeźby te, co do tematu, wykazują analogję z rzeźbami świątyni Marjackiej w Krakowie.

= Polichromja Marjacka zagrożona. Arcydzieło Matejki, polichromja kościoła Marjackiego jest zagrożona zniszczeniem. Kustosz Domu Matejki, Maciej Szukiewicz, stwierdza w ogłoszonym przez *Głos Narodu* wywodzie, że jeszcze parę dziesiątków lat, a cała odpadnie, była bowiem wykonana zwykłemi klejowemi farbami na zawilgłej cegle i kamieniu. Już obecnie sypie się ze ścian całymi płatami. Szukiewicz podaje dokładnie sposób, w jaki można arcydzieło to uratować, przenosząc je z oryginału ponownie na ściany, a to temperą lub sposobem kazeinowym. Artystycznych argumentów przeciw temu odnowieniu niema, gdyż nie jest to własnoręczne dzieło mistrza, polichromję malowali uczniowie Matejki według jego projektów, barwy zaś dadzą się odtworzyć najdokładniej. Czas zająć się arcydziełem, aby nie zmarniało bezpowrotnie.

= Fundusze na odnowienie Kościoła Marjackiego płyną obecnie szczodrzej, dzięki wytężonej akcji komitetu, który zwrócił się także do polskich placówek zagranicznych. Niektóre konsulaty (np. konsul w Medjolanie p. Marski) okazały duże zainteresowanie dla sprawy restauracji kościoła. Z pośród różnych ofiarodawców krajowych wymienić także należy Magistrat krakowski, który zakupił ostatnio 500 albumów artystycznych kościoła Marjackiego, z których dochód przeznaczony jest na fundusz odnowienia.

= Lustracja konserwatorska kościoła Marjackiego. W celu ustalenia planu dalszych prac konserwatorskich w kościele Marjackim, specjalna komisja badała stan zawilgocenia fundamentów kościoła oraz rozmiary zniszczenia niższej wieży. Parometrowy wykop od strony północnej dozwala stwierdzić, że istotnie kamień, z którego fundamenty są wzniesione, został przez wilgoć przeżarty i rozsypuje się — w zewnętrznych warstwach — niemal pod naciśnięciem dłoni. Dalsze wykopy z innych stron kościoła uniemożliwią zbadanie rozmiarów zawilgocenia pozostałych partyj fundamentów. Wieża niższa kościoła, na którą następnie się udano, będzie musiała ulec gruntownej restauracji. Już są obecnie w toku prace nad hełmem wieży i zmianą jego pokrycia nowym ołowiem. Trzeba będzie jednak wymienić również niektóre przegnite części belkowania, oraz zlasowane obramienia kamienne okien. Obramienia te wykute z piaskowca rozsypują się, zniszczone działaniem atmosfery i nie odnawiane należycie od dziesiątków lat.

LWÓW

= Państwowa Szkoła Przemysłowa urządziła pokaz prac swych uczniów, pracujących pod kierunkiem profesorów: Sichulskiego, Gajewskiego, Starzyńskiego, Nalborczyka, Olpińskiego, Thulliego, Osińskiego, Grzymalskiego, Harlanda i Wiktora.

= W »Domu Sztuki« wystawiono wiele prac typowo Zachętowych malarzy warszawskich. Prof. dr. Wł. Kozicki pisze o tej wystawie w *Słowie Polskiem* (18. VII):

»Eksponatów jest tam bardzo dużo, ale poziom wystawy bynajmniej nie jest wysoki. Niema wprawdzie rzeczy bezwzględnie lichych i nieudolnych, ale zato przeważa bezduszny szablon i rutyna, która z prawdziwym wysiłkiem twórczym nic nie posiada wspólnego. Chlubny wyjątek stanowią trzy obrazy Apolonjusza Kędzierskiego: olejny »Rybak«, oraz akwerelowe »Rude wzgórze« i »Kobziarz z Poronina«. Odznaczają się one śmiałością impresjonistycznych plam barwnych, które łączą się w zespoły, wkraczające już poza naturalizm, w sfery samodzielnej dekoracyjności.«

= W *Pałacu Sztuki* wystawiono obrazy M. Harasimowicza i Artura Klara, nadto utwory Z. Kałuskiego, M. Reyznera, E. Doręgowskiego i M. Hausnerowej.

= Konkurs na projekt sanatorjum dla gruźliczych kasy chorych m. Lwowa rozstrzygnięto i przyznano dwie równorzędne nagrody pracom Nr. 9 i Nr. 12. Nagrodę trzecią przyznano pracy Nr. 14. Zakupiono prace oznaczone numerami: 4, 5, 6, 10 i 11. Po otwarciu kopert okazało się, że autorami pracy Nr. 9 są arch. E. Madurowicz i J. Paterman z Warszawy, autorami pracy Nr. 12 arch. W. Blada, T. Jankowski i Br. Wiktor ze Lwowa, autorem pracy Nr. 14 M. Nikodemowicz ze Lwowa, wreszcie autorami pracy Nr. 5 arch. J. Dobrzyńska i Z. Łoboda z Warszawy.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki otwarto wystawę, na którą składają się prace artystów malarzy M. Borucińskiego, S. Jackowskiego, F. Jabłczyńskiego, Z. Jago-

dzińskiego, A. Karpińskiego, J. Kidona, A. Markowskiego, H. Teodorowicz-Karpowskiej, W. Piotrowskiego, W. Dobrowolskiego oraz artysty łódzkiego Zenobjusza Poduszki, który wystąpił ze zbiorową wystawą swych prac. Katalog wystawy obejmuje koło 300 dzieł.

MĄDRE

= Zabytki sztuki gotyckiej w Mądrem (pow. średzki). Na miejscu starego, bo z roku 1785 pochodzącego, drewnianego kościółka zbudowany został w Mądrem przed nieomal 30 laty nowy kościół w stylu neogotyckim. Mimo tego zachowało się do dziś dnia w tym kościele kilka niezmiernie ciekawych i dla historji średniowiecznej sztuki wielkopolskiej bardzo ważnych zabytków, o których Kohte wcale nie wspomina. Informując o nich w Nr. 314 *Kurjera Poznańskiego, Br.* pisze:

Tak mieści się w głównym ołtarzu rzeźba z pierwszej połowy XV w., przedstawiająca Matkę Boską z ciałem Chrystusa na kolanach, tzw. Pièta. Na ścianie zaś obok ołtarza wiszą dwa skrzydła ołtarzowe, które kiedyś z zaginionym dziś środkowym obrazem tworzyły może ołtarz pierwotnego średniowiecznego kościoła.

Malowane na desce obrazy przedstawiają św. Katarzynę i św. Stanisława, od strony wewnętrznej Matkę Boską i Ecce homo, wszystkie figury w całej postaci na tle krajobrazów górzystych. Należałoby zająć się niemi naukowo ze względu na to, że można je zaliczyć do najlepszych obrazów poznańskiego malarstwa cechowego z epoki przejściowej z gotyku do renesansu (około 1520 r.).

W dalszym toku poszukiwań udało się odkryć w małej kapliczce przydrożnej, znajdującej się niedaleko kościoła, drewnianą figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem na łonie. Rzeźba ta o wyraźnie wczesnogotyckich cechach stylistycznych łączy się najściślej z figurami z ołtarza z Bnina, który się znajduje, jak wiadomo, w Muzeum Diecezjalnem w Zamku poznańskim. Pochodzi ona, jeśli nie z tego samego warsztatu co ołtarz bniński, to w każdym razie z tych samych lat, między 1430—1440 r.

POZNAŃ

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P., prócz utworów Anny Bilińskiej wystawiono utwory: Wł. Lama, J. Mrożyńskiego, J. Krzyżańskiego, A. Terleckiego, A. Hannytkiewicza, Z. Cwiklińskiego, Al. Augustynowicza, A. Pełczyńskiego, M. Wicherkiewiczowej, M. Koźniewskiej, K. Pajzderskiej, Vl. Hofmana, Batyckiego i autoportret J. Malczewskiego z r. 1904.

= Sztuka na wystawie 1929 roku. Na zaproszenie p. Jerzego Warchałowskiego, dyrektora działu nauki i sztuki na wystawie ogólno-polskiej w Poznaniu r. 1929, przybyli do naszego miasta pp.: radca Tadeusz Stryjeński, architekt z Krakowa, prof. Józef Czajkowski z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz prof. Wojciech Jastrzębowski z tejże Szkoły. Celem ich przybycia było obejrzenie terenu przyszłej wystawy i zastanowienie się nad możliwościami co do rozplanowania działu nauki i sztuki.

= W lokalu Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków otwarto wystawę graficzną: B. Bartel, W. Wąsowicz, W. Roguski, J. Wroniecki, Fr. Tatula, W. Ossecki, K. Mondral, M. Ziółkowski, Studzińska i i.

Irena Głębocka zaznacza słusznie w Nr. 274 *Kurjera Poznańskiego:*

»Sprawozdanie z wystawy graficznej, urządzonej w Związku artystów-plastyków, należy uzupełnić uwagą na temat rozmieszczenia okazów. Ryciny są na ogół rozmieszczone niecelowo. Niektóre i to najciekawsze (p. Wąsowicza) wiszą tak wysoko, że trudno je oglądać. Zalecałoby się też wystawiać może mniej, a dobierać rzeczy staranniej. Niektóre okazy (między innymi drzeworyty Osseckiego) oglądano w ostatnim czasie już kilkakrotnie na wystawach. Niektóre nie dociągają się do ogólnego poziomu. Ułatwiłoby się publiczności korzystanie z wystawy umieszczając pod obrazami kartki z nazwiskami autora i podaniem techniki, w jakiej dzieło wykonano. Należałoby to przeprowadzić systematycznie, a nie tylko tu i tam, jak się to teraz praktykuje.«

= Państw. szkoła zdobnictwa urządziła pokaz prac swych uczniów.

TORUŃ

= Kościół św. Jana. W związku z wizytacją ks. Biskupa Okoniewskiego, dokonano szeregu ważnych prac konserwacyjnych przy tej wspaniałej świątyni. W celu zabezpieczenia murów obwodowych przed wilgocią obłożono je betonowym chodnikiem, umożliwiając w ten sposób szybkie odpłynięcie wody deszczowej. Pozatem naprawiono częściowo mury zewnętrzne, zastępując uszkodzone cegły nowym materjałem odpowiedniego formatu. Jeszcze w tym roku ma być ustalony program dalszych prac, zmierzających do zabezpieczenia i przyozdobienia tego cennego zabytku, którego stan konserwacyjny nie należy do najlepszych.

WARSZAWA

= VIII. Wystawa »Rytmu« otwarta — jak to już od lat szeregu weszło w zwyczaj wskutek systematycznego bojkotu Zachęty przez tę artystyczną organizację — w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego, liczyła zaledwie 33 eksponatów. Choć nie przyniosła żadnych rewelacyj, ze względu na swój poziom artystycznych usiłowań należała do ważniejszych wydarzeń kończącego się sezonu.

»Ogólna »estetyka« *Rytmu* — pisał T. Czyżewski w Nr. 163 *Epoki* — da się rzeczywiście określić w pewnej estetyce. Wielokrotnie dało mi się słyszeć pytanie — czy rytmiści jako odrębna grupa artystów wnoszą do sztuki polskiej wartości konkretne — niemiejscowe?! Trudno na to odpowiedzieć — i trudniej zdefinjować ich ideał artystyczny w tej chwili — zobaczywszy ich obecną wystawę u Garlińskiego. Można powiedzieć śmiało i bez ogródek, że obecnie na wystawie rytmiści nie zaakcentowali swemi dziełami ani charakteru ani dążności, któreby przypisać można jakiemuś zdecydowanemu kierunkowi. Cała wystawa »Rytmu« składa się z dzieł artystów zdolnych, ale właściwie idejowo wcale ze sobą nie związanych«.

Natomiast J. Kleczyński w Nr. 143 *Kurjera warszawskiego* zaznacza:

»Rysem charakterystycznym artystów, należących do tego stowarzyszenia, jest nietylko podkreślanie starań o kompozycyjną rytmikę, ale też — u niektórych — o stylizację, co wywołaćby mogło nieporozumienia opinji co do właściwych celów »Rytmu«. Albowiem poza realizmem zupełnym, którego konsekwencje istotnie wprowadzać mogą do kompozycji elementy, rozbijające jej rytmiczność, jej harmonję (n. p. gdyby do obrazów Leonarda wnieść efekty realnie impresjonistyczne), — istnieje tyle sposobów ujmowania kształtów rzeczywistych, ile jest indywidualności — i nietylko kubistycznie prymitywizująca maniera może wytworzyć rytmikę. Grupa »Rytm« to rozumie i dlatego należy do niej nie tylko Borowski, ale też Pruszkowski, nie tylko Roguski (którego utworów obecnie na wystawie niema), ale też Ślendziński i Rzecki, a co do Władysława Skoczylasa, to ten nieustannie doskonalący się artysta umie w swych drzeworytach być nietylko stylizatorem w duchu ludowo-tatrzańskim, ale też dawać mocny realizm, ujmowany całkiem odrębnie np. w wystawianym roku ubiegłego cyklu »Sowizdrzał« — obok tego zaś próbuje stylizacji klasycyzującej i prymitywizującej w duchu uproszczeń nowoczesnych w swoich akwarelach. Pewien wkradający się tutaj schema-

tyzm został, jak się zdaje, już przezwyciężony i obecnie Skoczylas w wystawionych teraz motywach pejzażowych zmierza do czystej monumentalności, jeszcze nieco surowej, ale mocnej, jak na to wskazują jego kompozycje na tle włoskiem«.

M. Treter w Nr. 22 *Swiata* stwierdza:

TADEUSZ PRUSZKOWSKI DZIEWCZYNA Z MASKĄ (rys. węgl.)
(Wystawa Tow. „Rytm", Warszawa 1927)

»Jest to już ósma z rzędu wystawa tej najwybitniejszej w stolicy grupy artystów; jeśli idzie o ilość eksponatów i o ilość wystawców — należy ona do skromniejszych; jeśli idzie o jakość ogólnego poziomu artystycznego, o stopień poważnych artystycznych usiłowań — należy do lepszych, zwłaszcza w porównaniu z rokiem ubiegłym; jeśli zaś idzie o sposób zaaranżowania wystawowego wnętrza, o rozmieszczenie obrazów na ścianach, oraz o katalog (wydany tym razem wprost niedbale) — należy do gorszych«;

M. Wallis w *Robotniku* (Nr. z dn. 9/VI) pisał:

»Tegoroczna wystawa »Rytmu« swym poziomem nie ustępuje wystawom z lat dawniejszych.

Największą sensacją jest tutaj niewątpliwie już nie obraz o częściach odrobionych wypukło, już nawet nie płaskorzeźba, lecz polichromowana i złocona wypukłorzeźba z drzewa Ludomira Śleńdzińskiego p. t. »Muzyka«; stylizowana na modłę późnego północnego gotyku postać kobieca z trąbką i zwojem nut w ręku. Dziwny człowiek ten Śleńdziński: początkowo chciał się poświęcić muzyce; skończył prawo; zasłynął jako malarz; teraz wychodzi w nim na jaw — rzeźbiarz!«

K. Winkler w Nr. 241 *Kurjera Poznańskiego:*

»Wobec ukazania się na widowni artystycznej tak skrajnych grup jak »Praesens« i »Blok«, sztuka »Rytmu« stanowi obecnie najłagodniejszy przejaw nowoczesności w współczesnej plastyce polskiej. Wskutek tych przesunięć formiści n. p. spotykają się z coraz to większem »zrozumieniem« a nawet uznaniem wśród krytyki i publiczności, rytmiści zaś, jeśli się nie bierze pod uwagę naturalistycznych maroderów — zaczynają pretendować o straconą przez impresjonizm pozycję w sztuce oficjalnej.

»Opinja o tym zespole artystycznym, skupiającym w sobie poważnych i utalentowanych twórców — jeśli chodzi o wartości pozytywne na dłuższą metę — ukształtowała się z biegiem czasu w sposób dosyć niejednolity. Przyczyny wahań tych nie należy kłaść całkowicie na karb różnorodnej postawy krytyków wobec nowych w sztuce zagadnień — lecz przedewszystkiem na konto nierównomiernej działalności twórczej samych rytmistów w ciągu ośmioletniego blisko istnienia tej grupy. Ściślej rzecz biorąc, »Rytm«, grupa w początkach swych wybitnie nowatorska, żyje obecnie z procentów od kapitału zakładowego, który mu przyniosła jego pierwsza wystawa. Odtąd naturalny rozwój indywidualności twórczych wśród rytmistów polega raczej na świadomem stosowaniu podświadomych niegdyś koncepcyj w sposób dosyć szablonowy — na przeżuwaniu dawnych zdobyczy nowatorskich, aniżeli na zgłębianiu swej sztuki, nie mówiąc już o dobrowolnem piętrzeniu przed sobą nowych trudności i nowych problemów malarskich«.

St. Zahorska w Nr. 23 *Wiadomości Literackich:*

»Wartości, które ujawniła VIII wystawa *Rytmu*, są w pewnej mierze już muzealne. Pruszkowski przedewszystkiem, a dalej Borowski, Rzecki i wreszcie Skoczylas, — każdy z nich ma już pewien stały współczynnik kultury i umiejętności, który wnosi w swoje obrazy. Ten współczynnik da się już dzisiaj z całą precyzją ustalić, a nieznaczne wahania *in plus* czy *in minus* nie zmieniają właściwie zasadniczo niczego. Niespodzianek — niema. Możnaby dyskutować nad tem, czy n. p. zasadnicze podejście Skoczylasa do akwareli jest słuszne — ale ta sprawa z wystawą jako taką niema właściwie nic wspólnego. Wystawa — przynajmniej jeśli chodzi o wymienionych malarzy — nie narzuca konieczności żadnych rewizyj, nie daje żadnych nowych rozkoszy wzrokowych, nie napełnia ani zachwytem ani oburzeniem. Spokojna, »dobra« wystawa. Zagadnienie celowości pozostaje w zawieszeniu«.

= I. Salon doroczny Stowarzyszenia Architektów Polskich, zorganizowany pod

protektoratem p. ministra robót publicznych, otwarto w Salach Redutowych dnia 21 czerwca.

Zebrano około setki prac ilustrujących dobrze obecne prądy w najmłodszej polskiej architekturze. Wystawa, urządzona ze smakiem, odznaczała się poważnym artystycznym poziomem.

Prace swe wystawili: Wincenty Adamski, Barbara Brukalska, Stanisław Brukalski, Stanisław Filipkowski, Jerzy Gelbard, Maksymiljan Goldberg, Stanisław Hempel, Tadeusz Jędrzejewski, Jan Karżewski, Bohdan Krzemieniewski, Bohdan Lachert, Tadeusz Leśniewski, Kamil Lisowski, Edward Madurowicz, Lech Niemojewski, Edgard Norwerth, Henryk Oderfeld, Roman Piotrowski, Bohdan Pniewski, Jerzy Poznański, Włodzimierz Prochaska, Juljan Puterman, Karol Rauch, Hipolit Rutkowski, Karol Sachse, Stefan Sienicki, Henryk Stażewski, Jan Stefanowicz, Józef Szanajca, Władysław Czerny, Szymon Syrkus, Bolesław Targowski, Nina Weinfeld Jankowska, Wacław Weker, Paweł Wędziagolski, Włodzimierz Winkler i Jerzy Woyzbun.

Słusznie napisano w *Myśli Niepodległej:* »Musimy jednak przyznać, że myśl spopularyzowania nowoczesnych problematów architektonicznych wśród szerszych warstw społeczeństwa jest nad wyraz szczęśliwa. Gmachy wznosi się nietylko dla zawodowców, lecz dla wszystkich. To też ogół powinien znać najnowsze zdobycze z dziedziny higjeny budowlanej, oraz orjentować się w świecie zagadnień nauki i sztuki, związanych z treścią jego bytu. Tylko krótkowzroczność, wynikająca z zacieśnienia w troskach dnia powszedniego, ostudza zrozumienie potrzeby kontaktu z architekturą«.

Ad. Wolmar w Nr 175 *Kurjera Warszawskiego* pisał: »Młodzi architekci polscy, z nielicznymi wyjątkami, pokończyli uczelnie polskie. I wykazują dużą wiedzę fachową obok wyrobienia artystycznego wcale niepośledniej miary. Są i talenty, przekraczające znacznie skalę przeciętności. Wielu próbuje sił na arenie szerszej. Stają do konkursów międzynarodowych o charakterze monumentalnym. Biorą udział w turniejach głośnych, jako Polacy. I nie są zapędzani w kozi róg. Na konkursach, ogłaszanych w kraju i w stolicy, występują coraz liczniej — i coraz częściej zdobywają nagrody. Mocują się również z obojętnością ogółu, walczą zawzięcie o swoje prawa w sztuce. Ujawniają. Motywują. Dokumentują. Przekonywują. Rwą się do życia i pragną zespolić się z życiem, któremu dawno już w Polsce nie brakło tak wyraźnie tworów architektonicznych, jak w dobie obecnej, przeciąganej i wydłużanej nadmiernie.

Młodzi nie ograniczają się. Nie znajdując pola na arenie, do której się sposobili, rzucają się w głąb życia codziennego, praktycznego. Nurtują je, badają. I tworzą nowe warunki otoczenia, projektują nowe wnętrza, nowe ensemble, nowe drobiazgi, któremi mieszkanie żyje. Rzucają pomysły przesuwanych płaszczyzn, barwnie pojętych przestrzeni zamkniętych, zespołów harmonijnych, współczesnych, aż do surowości prostych — mebli, niekiedy dzięki wyspekulowanej wymyślności — niewygodnych. Wzory lalek i żołnierzyków, wózków i samojazdów, modele samolotów (form i kształtów) i doskonałych w ich przekonaniu — kabin okrętowych, sleepingowych czy aeroplanowych — stanowią świat, w którym chętnie i dumnie się obracają. Nie gardzą rzemiosłem, któremu wskazać pragną nowe drogi.

Przyznać trzeba, że nie tkwią wyłącznie w agresywnych napadach i sporach, że nie żyją tylko negacją i oburzeniem. Wyszli z zamętu w świat realny. Potworzyli projekty — dziś już urzeczywistnione. Mają za

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS MOTYW Z AREZZO (akwar.)
(Wystawa Tow. „Rytm", Warszawa 1927)

sobą prace istniejące w stolicy i w innych miastach Rzeczypospolitej. A przed sobą — przyszłość«.

W związku z tą wystawą ukazały się dwa ciekawe artykuły o architekturze w *Kurjerze Warszawskim*, a mianowicie L. Niemojewskiego (17 czerwca) p. t.: Z zawiązanemi oczyma (architektura barwna), oraz E. Norwertha (Nr. 167) p. t.: Architektura a społeczeństwo. Arch. E. Norwerth kończy swój artykuł tymi słowy:

Niech te kilka słów posłużą za wstęp do nawiązania rozluźnionego kontaktu pomiędzy społeczeństwem a architektem, jako główny cel pierwszego salonu S. A. P.

Żądamy, bo mamy prawo żądać, w imię wspólnej idei, jako elementarna komórka organizmu państwowego, jaknajżywszego zainteresowania się naszą pracą.

S. A. P. występuje ze sprawozdaniem tego, co zo-

stało dokonane przez czas zastoju i bezrobocia, występuje z pierwszym raportem do społeczeństwa, z raportem, od którego ono nie ma prawa obojętnie się odwrócić, i który musi przyjąć i tak czy inaczej na niego zareagować.

Cała prasa przyjęła wystawę tak, jak na to zasłużyła, to jest przychylnie i życzliwie. Wyróżnił się jedynie p. *A. Br. w Warszawiance* (Nr. 169) składając raz jeszcze zbyteczny dowód, że nie orjentuje się zupełnie w zagadnieniach sztuki współczesnej i wogóle nie wie, o co chodzi.

STANISŁAW RZECKI PORTRET p. P. (ol.)
(Wystawa Tow. „Rytm", Warszawa 1927)

= Wystawa Batalistyczna w Zachęcie — jak to przewidywaliśmy w poprzednim zeszycie *Sztuk P.* — wypadła wprost fatalnie i stanęła w długim już szeregu przygnębiająco słabych wystaw, źle zupełnie pojętych i zorganizowanych, jak: Portret Polski, Lato w Polsce, Zima w Polsce i t. d.

Tym razem rzecz tembardziej zasługuje na napiętnowanie, że wystawę taką urządzono właśnie podczas Międzynarodowego Kongresu Medycyny Wojskowej. Katalog wystawy wzbudza doprawdy uśmiech politowania. Takie dobre były chęci, a tak niemądrze i komicznie rzecz wyszła. Na okładce jest i tytuł francuski: *Exposition des peintres bataillistes* (po co ta francuzczyzna!?). Wewnątrz ustęp S. Popowskiego tylko po polsku. Potem spis obrazów, w porządku alfabetycznym, za to bez dat jakichkolwiek, z tłumaczeniem tytułów obrazów na język francuski. Efekt jest za to przedziwny: Altamonte (tak!) następuje zaraz po... K. Alchimowiczu, M. Bacciarelli i St. Bagieński zestawieni razem (także bez żadnych dat), Boruciński z Brandtem, J. Brodowski z Chełmońskim, Konst. Gorski z A. Grotgerem (mój Boże!).

Nie umiano również poradzić sobie z podawaniem nazwisk właścicieli obrazów. Wobec czego zdarzają się takie np. kawały, jak przy Nr. 154 gdzie czytamy: Witkiewicz Stanisław — Ranny powstaniec — ol., *Insurgé blessé 1863, huile.* Baron Kronenberg Leop. — Czy tak właśnie nazywa się ów... powstaniec?

W tymże samym katalogu znajdujemy wykaz drzeworytów L. Kobierskiego (m. i.: Motyw z Rabki — *Sujet* (tak!) *de Rabka),* bez żadnych bliższych danych, które można było przedrukować choćby z katalogu lubelskiego.

Ale wróćmy do samej wystawy. Czytaliśmy we wszystkich komunikatach, że »Wystawa ta zawierać będzie wszystko, co w sztuce polskiej na tle wojen i życia wojskowego zostało stworzone«.

Nieźle: »Wszystko«.

*Kurjer Warszawski* z dnia 4 VI, w ten sposób przysłużył się Zachęcie, że wydrukował (bez wstydu!) takie słowa: »Towarzystwo Zachęty sztuk pięknych, spełniając swe społeczno-artystyczne zadanie, staje się coraz bardziej żywotnym czynnikiem w zakresie popularyzowania sztuki rodzimej i rozbudzania zamiłowania do niej wśród szerokich mas intelektualnych. Obecnie zakres ten znacznie się rozszerzył przez kontakt, jaki Zachęta stale utrzymuje ze sferami urzędowemi, służąc do celów propagandy politycznej, ilekroć tego wypadnie potrzeba«.

Niejednokrotnie wykazywaliśmy, jak haniebną jest ta propaganda ujemnie informująca cudzoziemców o polskiej sztuce, wskutek lichych wystaw w Zachęcie.

W temże samem jednak piśmie (z dnia 14 VII) czytamy odmienną opinję: »W serji specjalnych wystaw, świeżo otwarta wystawa batalistyczna odznacza się szczęśliwym doborem eksponatów, które w swym całokształcie dają pełny obraz tego, co malarstwo nasze tego kierunku charakteryzuje.

Najpiękniejsze okazy weszły w skład wystawy, nadając jej znaczenie pierwszorzędnej manifestacji sztuki. Wartość wystawy jest olbrzymia, po raz pierwszy bowiem dział batalistyczny jest wyodrębniony i w szerokich ramach mógł się skupić i właściwe walory okazać«.

Wystawa ta spodobała się bardzo (czasem z lekkiemi zastrzeżeniami) p. A. Br. i T. Marczewskiemu (w *Warszawiance* z dnia 5 i 10 VI), A. Austenowi (w *Gazecie Warszawskiej* z dnia 9 VI), oraz J. Kleczyńskiemu (w *Kurjerze Warszawskim* z dnia 5 i 19 VI). A innym znowu bardzo nie. Oto dowody.

Czytamy w Nr. 27 *Bluszczu:*

»Wystawa nosi charakter retrospektywny, co zresztą w danym wypadku jest jedynie słuszne i pożądane. Razi wobec tego dość przypadkowe, jak się zdaje, rozmieszczenie koło siebie obrazów, i przedewszystkiem

zamiast chronologicznego alfabetyczny układ katalogu, który oczywiście jest tu zupełnie nie na miejscu i przeszkadza tylko w orjentacji. Szkoda wielka również, że nie postawiono dat chociażby przy obrazach ważniejszych malarzy, pomiędzy którymi znajdują się przecież artyści z pierwszej połowy zeszłego wieku (nie mówiąc już o Bacciarellim i Orłowskim) obok naszych współczesnych malarzy.

Prace współczesnych naszych batalistów są, niestety, przeważnie nieciekawe. Dla szerokiej publiczności interesujące może ze względu na bliskość aktualnych tematów (sceny z ostatniej wojny, epizody legjonowe itd.) pozbawione są, niemal że wszystkie, wartości formalnych czysto malarskich. Rażą tem więcej w zestawieniu z obrazami świetnych naszych batalistów ubiegłego stulecia«.

Dr M. Skrudlik pisał w *Polaku-Katoliku* (17 VI):

»Wystawom specjalnym nadaje Zachęta chętnie charakter retrospektywny. Jest to błąd. Celem bowiem tego rodzaju wystaw jest skupienie dorobku lat ostatnich z danej dziedziny malarstwa, a nie historyczny, w głąb czasu sięgający przegląd. Wystawy retrospektywne posiadają niewątpliwie doniosłe znaczenie, jednakże wartość ich zależna jest od tego, czy one istotnie, w całej pełni odzwierciadlają pewną epokę, czy też rozwój pewnej gałęzi sztuki. Wystawy, które w sumie tworzą przypadkowy zespół dzieł dawniejszych z obrazami doby ostatniej, nie posiadają racji bytu.

Otwartą przed paroma dniami wystawę batalistyczną cechuje właśnie tego rodzaju przypadkowość — i w rezultacie widz opuszcza salony Zachęty z uczuciem niezadowolenia, gdyż wystawa ta nie pouczyła go o przeszłości — ani nie dała obrazu rozwoju malarstwa batalistycznego z lat ostatnich«.

K. Poraj-Koźmiński w *Polsce Zbrojnej* (z dnia 12. VI): »I tu nasuwa się pewna uwaga. Może trudno było te lepsze prace wydobyć, nie pokazano ich nam tak, jak nie pokazano doskonałej starego Ryszkiewicza »Zabitej markietanki«, która na tej wystawie znaleźćby się musiała. Poco jednak przemieszano te sto kilkadziesiąt obrazów bez żadnego doprawdy sensu. Zawieszono razem ze świetnemi, kapitalnemi rzeczami, rzeczy zupełnie słabe, które, zebrane razem w skromniejszem jakiemś miejscu, mogłyby nam coś słabiutkim nawet swym głosem powiedzieć, tu zaś, przytłoczone ogromem talentów, wyją głosem bezdennej rozpaczy i nicości.

Tego nie wolno robić. W ten sposób krzywdzimy artystę, przyznając mu prawo głosu. Są jednak rzeczy gorsze. Oto na wystawie tej pokazano nam parę prac takich, których nie wystawia już dziś w oknie nawet mało inteligentny kramarz, nawet właściciel składu farb olejnych. Są to »prace« w rodzaju takich, jak »Syrena« Wiśniewskiego i »W polu« Stachowskiego. Oba te »płótna« winny być natychmiast ze ścian Zachęty usunięte, już nie w interesie artystów, których kompromitują, ale wprost w interesie samej Zachęty, w interesie naszego malarstwa, naszego kraju. Tego robić nie wolno.

J. Czyżewski w *Kurjerze Polskim* (10. VII): »Niestety na wystawie batalistycznej, która odbyła się w Zachęcie, nie umieszczono wcale obrazów dwóch najlepszych chyba malarzy polskich jacy wogóle istnieli t. j. Michałowskiego i Rodakowskiego. A szkoda, bo wtedy mielibyśmy możność porównać ich znakomite malarstwo z tą mnogością szkiców, którą zapchano sale Zachęty — prawdopodobnie tylko dlatego, że były tylko... batalistyczne. Niestety treść nigdy nie zbawi dzieła sztuki — chociażby ta treść była najwznioślejsza«.

WACŁAW BOROWSKI — SPOTKANIE (ol.)

(Wystawa Tow. „Rytm", Warszawa 1927)

W. Husarski w Nr. 23 *Tygodnika Illustrowanego*: »Wystawa batalistyczna zorganizowana została przez Tow. Zachęty w sposób — niestety — równie dyletancki, jak wszystkie ostatnie pokazy tej instytucji o charakterze syntetycznym. Stanowiąc zbiór dzieł, nadesłanych przypadkowo na skutek ogłoszeń w pismach, zawiera ona luki tem smutniejsze, że nieprędko zapewne nadarzy się nowa sposobność zobrazowania polskiej twórczości artystycznej w dziedzinie, która należała u nas przez długie lata do najciekawszych i najbardziej rozwiniętych.

Wystawa ma widoczne pretensje do retrospekcji, zawiera bowiem kilka dzieł, poprzedzających epokę norblinowską, między innemi »Odsiecz Wiednia«, z niewiadomych bliżej powodów przypisaną Bacciarellemu, do zdania sobie jednak sprawy z poziomu, na którym się dział ten znajduje, wystarczy stwierdzenie, że katalog nie wymienia ani jednego Norblina i ani jednego Michałowskiego, że Orłowski reprezentowany jest w sposób zakrawający na kpiny, że niema na wystawie wysoce ciekawych malarzy wojska z pierwszej połowy w. XIX, takich jak Łukaszewicz i inni, że brak jest najlepszych w tej dziedzinie prac Maksymiljana Gierymskiego. Toż samo zresztą dotyczy działu nowoczesnego, tak więc z artystów, uprawiających tematy wojenne lub wojskowe, nie znajdujemy ani Antoniego Piotrowskiego, ani Chełmońskiego, ani Gembarzewskiego, między młodszymi nie widzimy Szczyliń-

skiego, Roguskiego, L. Gottlieba i tylu innych. Pomimo to wszystko wystawa wykazuje pewien poziom, który jednak przypisać należy jedynie zaletom batalistyki polskiej; one to sprawiają, że śród zgromadzonych przypadkowo dzieł znalazły się rzeczy istotnie wartościowe.

Jeżeli przy urządzaniu tego rodzaju pokazów Zachęta nie rozporządza siłami kompetentnemi, to przecież nie jest tak znów bardzo trudno zaprosić do pracy odpowiednio dobrany komitet«.

Zachęta jednak nie lubi radzić się innych, a wszelkie, choćby bardzo rzeczowe głosy ujemnej krytyki zbywa milczeniem. Oto owoce.

= Nagroda artystyczna m. Warszawy Celem uczczenia pamięci świetnej plejady plastyków. polskich, którzy z nieżyjącymi już Arturem Grottgerem, Janem Matejką, Józefem Chełmońskim na czele, w dobie największego pognębienia Polski genjuszem swym stwierdzili żywotność narodu, okryli sławą sztukę polską, poświęcili część ich niemałą przyozdobieniu stolicy lub odtwarzaniu zarówno przeszłości, jak i współczesnego sobie stanu Warszawy — zarazem w celu okazania stałego uznania i poparcia następnym pokoleniom artystów plastyków — rada miejska uchwaliła na wniosek wiceprezesa St. Wilczyńskiego i innych radnych — utworzyć fundację stałą p. n. *„Nagroda artystyczna miasta stof. Warszawy"*.

Nagroda artystyczna, podobnie jak i nagroda literacka miejska, wynosić ma 15.000 zł. i będzie przyznawana, poczynając od 1927 r. corocznie za całokształt działalności artysty na polu sztuk plastycznych (malarstwo, rzeźba, architektura), albo za jeden utwór z tych samych dziedzin, wystawiony na widok publiczny w ciągu ostatnich lat trzech, przed 1 stycznia roku, w którym nagroda będzie przyznana.

Nagroda nie może być dzielona na części. Zaniechanie przyznawania jej w którymkolwiek roku może nastąpić z przyczyn wyjątkowych, na wniosek sądu konkursowego, z decyzji rady miejskiej. W tym przypadku przyznanie nagrody przenosi się na rok następny, co nie wpływa na zwykły bieg przyznawania nagród dorocznych.

Do składu sądu konkursowego wchodzą od zarządu miasta: prezes rady miejskiej i 2 osoby z wyboru rady miejskiej, z grona radnych lub z pośród osób postronnych, następnie przedstawiciel departamentu sztuki w ministerjum oświaty z wyboru każdorazowego ministra, profesor historji sztuki lub estetyki na uniwersytecie warszawskim z wyboru senatu, po jednym delegacie wybranym przez gremja profesorskie Szkoły sztuk pięknych i Szkoły imienia Wojciecha Gersona, oraz po jednym delegacie 3 zrzeszeń artystycznych, mających siedzibę w Warszawie, a mianowicie: a) komitetu Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych, b) Towarzystwa artystycznego, c) Koła architektów (obecnie przy Stowarzyszeniu techników w Warszawie, oraz dyrektora Muzeum miejskiego.

Sąd konkursowy rządzi się regulaminem, przez siebie ułożonym, wydaje orzeczenia większością głosów najpóźniej do 30 kwietnia każdego roku i komunikuje je zarządowi m. st. Warszawy, t. j. radzie miejskiej i magistratowi.

Ogłoszenie nazwiska laureata nagrody artystycznej m. st. Warszawy nastąpi — podobnie jak i nagrody literackiej — w dzień święta narodowego, 3 maja, wręczenie zaś dyplomu i nagrody najpóźniej w ciągu maja tegoż roku na publicznem posiedzeniu rady miejskiej.

Jak już informowaliśmy, pierwszą nagrodę przyznano znakomitemu artyście, Apolonjuszowi Kędzierskiemu.

W związku z tą sprawą ustanowienia nagrody artystycznej, w Nr. 123 *Kurjera Porannego* poruszono sprawę udzielania nagród corocznych osobno za rzeźbę.

= Budowa Muzeum narodowego i muzeum wojska. W myśl uchwały rady miejskiej, magistrat m. st. Warszawy przystąpił do budowy Muzeum narodowego oraz muzeum wojska w Al. Trzeciego Maja nr. 13—15, gdzie rozpościerał się dotąd ogród i zwierzyniec miejski.

Kierownictwo budowy powierzono projektodawcy, prof. politechniki warszawskiej, inż. Tołwińskiemu. Stylowy 2-piętrowy gmach posiadać będzie trzy podwórza: pierwsze podwórze będzie dziedzińcem honorowym przed głównem wejściem, drugie — lapidarjum architektury i rzeźby, trzecie — muzeum wojskowego, gdzie rozlokowane będą działa. pojazdy wojskowe i t p. Obszerny gmach mieścić będzie wraz z klatkami schodowemi około 800 ubikacji. Pod względem pożarnictwa zaprowadzone będą zabezpieczenia według ostatnich wymagań techniki. Po salach i korytarzach rozmieszczone zostaną automatyczne połączenia ze strażą, szafki z hydrantami, dzwonki alarmowe, gaśnice i t. p. Niezależnie od tego w muzeum pełnione będą stałe dyżury strażackie.

Koszt budowy obliczony jest na 4 miljony 800 tysięcy złotych. Ukończenie gmachu przewiduje się w ciągu trzech lat.

W dniu 15 czerwca odbyła się uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego pod Muzeum narodowe i Muzeum wojska, które stanie na obszernym terenie miejskim w Alei 3-go maja (w sąsiedztwie wiaduktu do mostu ks. Poniatowskiego).

Aktu poświęcenia dopełnił J. Em. ks. kardynał Kakowski w asyście licznego duchowieństwa, w samej ceremonji zaś wzięli licznie udział przedstawiciele zarządu miasta i rady miejskiej, władz państwowych i wojskowych, sfer artystycznych, literackich oraz szerokie koła inteligencji.

Od Papieża nadeszła depesza, która brzmi: »Z okazji położenia kamienia węgielnego pod Muzeum narodowe w Warszawie, Ojciec święty, który wielokrotnie był świadkiem prac wstępnych do stałego zobrazowania pomników tysiącletniej kultury Polski katolickiej, przesyła z serca błogosławieństwo Apostolskie z życzeniami ukończenia, w czasie najkrótszym, nowego Muzeum, tej znakomitej ozdoby stolicy. Kardynał *Gaspari*".

W lipcu roboty przy budowie Muzeum narodowego posunęły się naprzód w szybkim tempie. Teren cały jest rozkopany, a na całej rozciągłości zakładane są fundamenty. W końcu posesji przy wiadukcie zbudowano model fragmentu fasady naturalnej wielkości. Roboty przy budowie wykonywane są sposobem mechanicznym, budowniczy posiłkuje się wszystkiemi najnowocześniejszemi urządzeniami technicznemi, jak dźwignie elektryczne do podawania materjałów, mieszałki do zapraw wapiennych. Mechaniczne sposoby w znacznym stopniu przyśpieszą tempo budowy. Według obliczeń, do dnia 21 października b.r. muszą być wykonane mury fundamentowe i suterynowe.

Przy pracy zajętych jest około 100 ludzi, oraz 35 furmanek. Wszystkie materjały, dostarczane pod budowę muzeum, są analizowane, co świadczy, że gmachy te wzniesione będą z pierwszorzędnego materjału.

= Dużą przysługę wyświadcza każdej wystawie w Zachęcie jakiś zablagowany wzmiankarz w *Kurjerze Warszawskim*. Zanim zabierze głos referent artystyczny tego pisma (J. Kleczyński), popisuje się zazwyczaj wprzód jakiś reporter, w dłuższej zazwyczaj notatce o wernisażu, takim splotem komunałów i superlatywów — że chce się płakać. Pozatem cały styl przypomina mocno styl autoreklamowych komunikatów Zachęty...

Dwukrotnie musieliśmy napiętnować (por. *Sztuki Piękne* str. 319 i 359 b. r.) wystawę »Rzeźba Polska« — jako wprost haniebną, bo zorganizowaną poniżej wszelkiego dopuszczalnego poziomu.

Tymczasem — cytujemy przykład jeden z wielu — w Nr. 125 *Kurjera Warszawskiego* ukazała się zaraz po otwarciu wystawy notatka, gdzie czytamy, po wyliczeniu gości (m. i. ambasadora Francji J. Laroche'a, posła włoskiego C. Maioni'ego, posła finladzkiego Hj. Procopé'go):

»Wielka ekspozycja rzeźby polskiej kojarzy wszystkich prawie mistrzów dłuta, sięga bowiem w epokę minioną, dając część poniekąd retrospektywną tej gałęzi naszej sztuki plastycznej, odźwierciadla również i stan jej obecny przez liczny współudział współczesnych artystów.

»Wystawa, rozmieszczona w dwóch dużych świetlicach, sprawia wrażenie imponujące, i daje pełną miarę niezwykłego obecnie rozwoju rzeźbiarstwa naszego«.

Niechaj tedy żaden z przedstawicieli kulturalnych państw obcych niema wątpliwości: rzeźba polska przedstawia się zdaniem *Kurjera Warszawskiego* istotnie tak skandalicznie, jak to sprezentowała wszystkim Zachęta na swej wystawie!

= Wystawy retrospektywne dzieł W. Gersona i J. Chełmońskiego w Zachęcie, urządzone na sezon wakacyjny choć skromne ilościowo, wypadły bardzo zajmująco i należą do lepszych. Ale! Zawsze jakieś ale: czy trzeba kogokolwiek przekonywać, że wpakowanie w sam środek, między wystawę dzieł Gersona i wystawę dzieł Chełmońskiego, t. zw. wystawy ogólnej z opłakanie mizernemi pracami różnych dzisiejszych pigmejów, że zestawianie z temi dwiema wystawami choćby prac współczesnych p. Janiny Nowotnowej ze Lwowa i Feliksa Jabłczyńskiego jest wprost karygodną artystyczną zbrodnią? Że też naszej Zachęty nie stać nigdy na szczerszy i dostojny szeroki gest, że też zawsze zły jakiś duch musi popsuć najlepsze nawet zamierzenia, najświetniejsze pomysły. Szkoda!

Za to, na 85 w ogóle wystawionych prac Chełmońskiego, 42 z nich stłoczono razem w przedzielonej salce III, w jednej jej części. Ładny kult dla wielkiego artysty.

K. Winkler, wymieniając kilka możliwych prac z tej wystawy ogólnej, pisze (w Nr. 166 *Przeglądu Wieczornego*):

»Wszystko pozatem robi wrażenie jakichś prób dyletanckich, okraszonych tu i ówdzie nieśmiałymi przebłyskami talentu, gdzie nieudolność i brak twórczej samodzielności czepiają się poły genjuszu wielkich twórców polskiego impresjonizmu«.

= Chełmoński, Gerson i... F. Słupski. W Nr. 194 *Kur. Warsz.*, J. Kleczyński pisze:

»Na wystawie, w salach Chełmońskiego jest wspaniały portret wielkiego artysty pędzla Leona Wyczółkowskiego.

Odpowiednikiem tego portretu mógłby być w salach Gersona świetny portret Gersona pędzla Feliksa Słupskiego. Szkoda, że go nie widzimy tam, bo on by nam, jak żaden inny, przypomniał piękną głowę nestora artystów polskich z końca XIX w.«.

Nie dziwimy się Zachęcie, ale dziwimy się p. Kleczyńskiemu, któremu nie wystarcza autoportret Gersona! Nawiasem mówiąc, portret Chełmońskiego przez Wyczółkowskiego jest autolitografją, o czem i katalog Zachęty informuje.

= Pokaz sztuki stosowanej, zorganizowany przez p. Natalję Bobrówną podczas Międzynarodowego Kongresu Medycyny Wojskowej, zajmował osobną salę w Zachęcie, równocześnie z »wystawą batalistyczną«. Pokaz ten, starannie zebrany, obejmował następujące działy (które wymieniamy wraz z nazwiskami wystawców, gdyż katalog Zachęty pominął sztukę stosowaną zupełnem milczeniem): kilimy i wełniaki (Z. Kodisówna, Polski Przemysł Kilimkarski »Kilim«, Kraków; M. Lewandowska; »Bończa«, S. Boniecki, Tomczyce — M. Zawadzka, Kraków; K. Popowska, H. Polówna, Z. Bojańczyk — Włocławek). Batiki: K. Doruchowska — Kalisz, J. Kogutówna — Kraków; Z. Duszyńska, H. Huzarska, K. Ryłkowa, S. Wagnerowa, W. Rudzińska, Z. Poczętowska, H. Hennenberg, G. Tippenhauerówna, O. Riedlowa — Kraków, J. Grosmanowa, I. Mędrzecka. Meble batikowane: B. Mierzejewski — Kuleszyna. Inkrustacje:

ŁUCJAN KOBIERSKI ZWIASTOWANIE (drzeworyt)
(Z wystawy w Lublinie, patrz „Sztuki piękne", str. 358)

N. Bobrówna. Ceramika: »Pacyków« A. Lewicki — Stanisławów. Hafty: F. Majkowska z Kartuz, Kom. Pom. Kresom Wschodnim, J. Lubomirska, M. Kuhnowa — Zakopane, W. Jasińska, J. Tuziakowa — Kraków, J. Stadtmüllerowa — Kraków, M. Kownacka. Rzeźba w drzewie: Szkoła Przem. Drzew. — Zakopane, J. Żylski — Nałęczów. Oprawy do książek, skóry wytłaczane: F. Drozdowiczowa, E. Wyleżyńska, M. Koral, C. Rotberżanka. Meble wiklinowe: Wydział pracy więźniów. Modele kwiatów dekoracyjnych: K. Kostynowicz — Kraków. Szale tiulowe, motywy włóczkowe: A. Kleczyńska. Dekoracyjne motywy z roślin suszonych: J. Lubomirska. Szal liworyzowany: E. Onichimowski.

= Wystawa okrężna. Jak o tem pisaliśmy na str. 359 »Sztuk pięknych«, grono artystów zorganizowało wystawę dzieł malarskich i rzeźbiarskich, w celu zaznajomienia naszych kresów wschodnich z współczesną sztuką polską. Wystawa obejmie następujące miejscowości: Białystok, Wołkowysk, Grodno, Wilno, Nowoświęciany, Lidę, Mołodeczno, Królewszczyznę, Pińsk, Nowogródek, Stołpce, Łuminiec, Równe, Łuck, Włodzimierz Wołyński, Baranowicze, Kowel, Chełm, Brześć i Czeremchę. Na czele komitetu organizacyjnego stanął, jako prezes, Kazimierz Stabrowski, jako zastępca Henryk Szczygliński. Wystawa obejmuje utwory Axentowicza, Badowskiego, Bagieńskiego, Bo-

rucińskiego, Bianki, Cieślewskich (senjora i junjora), Ćwiklińskiego, Cybulskiego, Czepity, Czerwińskiego, Dyzmańskiego, Dzierżanowskiego, Filipkiewicza, Gepperta, Wandy G. Tippenhauer, Grotta, Gruberskiego, Hofmana, Hollera, Homolacza, Jabłczyńskiego, Jabłońskiego, Jagodzińskiego, P. Janowskiego, Karpińskiego, Karszniewicza, Kaweckiego, Kędzierskiego, Lasockiego, Marczewskiego, Markowicza, Nałęcza, Noakowskiego, Nowotnowej, G. Pilattiego, Podgórskiego, Polkowskiego, Popielskiej, A. Pronaszki, Ryszkiewicza, Sichulskiego, Sipińskiego, Sławińskiej, Stabrowskiego, Z. Stankiewiczówny, Szygella, Szczyglińskiego, Szewczyka, Szwocha, Trzcińskiego, W. Wąsowicza, Wieczorkiewicza, Winklera, Wodzinowskiego, Zaruby, Ziomka, Żelechowskiego i Żurawskiego.

Wystawę objaśnia katalog z artykułami: W. Zwierowicza o celach wystawy, J. Kleczyńskiego p. t. »Sztuka — artysta — życie« i Z. Badowskiego p. t. »Z dziejów polskiego malarstwa« — krótki zarys, ilustrowany portretami Chełmońskiego, A. Gierymskiego, Siemiradzkiego, Matejki, Grottgera, Simlera, Orłowskiego, Rustema i Bacciarellego. Jest także portret Wita Stwosza i portret protektora sztuki króla Stanisława Augusta (pędzla Pietschmana).

(Wystawa stanowi istny bigos, doprawdy nie dla każdego nawet kresowca łatwo strawny!)

= Wystawa wiosenna. Na wystawie wiosennej Polskiego Klubu Artystycznego (Hotel Polonia) jury przysądziło nagrody pieniężne za najwybitniejsze dzieła: Edwardowi Butrymowiczowi, Bolesławowi Cybisowi, Halinie Połównie, Gustawowi Pileckiemu, Romualdowi Zerychowi i Tadeuszowi Olszewskiemu. Pozatem wyróżniono prace Zygmunta Grabowskiego, Ewy Schwartzówny i Stanisława Zalewskiego.

= IV bieżąca wystawa obrazów malarzy polskich (ul. Swiętokrzyska 2, róg Nowego Swiata). Zgrupowano tam szereg cennych dzieł. Reprezentowani są: Axentowicz, Czepita, Cieślewski, Dybowski, Fałat, Jabłczyński, Kidoń, Mehoffer, Nartowski, Niesiołowski, Nirnstein, Noakowski, Skoczylas, Stachiewicz, Szwoch, Weisenhoff, Umińska, Zerych i Żmurko.

= Transparentów ulicznych nie będzie. Rozwieszane w ostatnich czasach na ulicach reklamy transparentowe płócienne w znacznym stopniu szpecą ogólny widok zewnętrzny stolicy. Dowiadujemy się, iż w celu zapobieżenia temu kom. rządu nie będzie w przyszłości udzielał pozwoleń na ich rozwieszanie.

= W Związku Zawodowym P. Artystów Malarzy wystawiono kilkadziesiąt utworów członków tego Związku. Wystawiają swe prace: Z. Kraśnik, Z. Stankiewiczówna, W. Grancow, M. Szymanowski, T. Popielska, M. Trautman, T. Niemira, M. Krzyżanowska, St. Nowakowski, J. Bobińska-Paszkowska, Wł. Skoczylas i i. Informując o tej wystawie w *Przegl. Wiecz.* z dnia 11 lipca *K. W.* pisze m. i.:

»Prof. Noakowski w swych studjach akwarelowych z pomników architektury — jakkolwiek nie można mu odmówić pewnych zalet w kolorystycznem ujęciu niektórych motywów — pozostaje nadal odstraszającym przykładem malującego obrazy architekty, skracającego sobie w sposób bądź co bądź kulturalny przydługie czekanie na wzmożenie się ruchu budowlanego w kraju«.

Czyżby i panu K. W. nie było jeszcze wiadomem, czem są utwory St. Noakowskiego i co stanowi ich artystyczną rację bytu?

= Wystawa wiosenna w P. Klubie Artystycznym. W lokalu Polskiego Klubu Artystycznego (Hotel Polonia — Al. Jerozolimskie 39) otwarto na zakończenie sezonu wiosennego wystawę członków Sekcji plastyków Pol. Kl. Art., na którą nadesłali swe prace: art. mal Centnerszwerowa, B. Cybis, T. Czyżewski, Z. Grabowski, T. Janowski, P. Kochański, S. Kryński, Łuczyńska-Szymanowska, K. Mackiewicz, G. Pilecki, H. Połówna, S. Rutkowski, T. Olszewski, M. Szymanowski, H. Teodorowicz-Karpowska, K. Winkler, S. Zalewski i w. in. Rzeźbę reprezentują R. Zerych i E. Schwartzówna.

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego cieszyła się dużem powodzeniem wystawa karykatur Edwarda Głowackiego, pod tytułem: »Europa«. Złożyło się na nią około 70 kartonów, przedstawiających monarchów, prezydentów republik, dyplomatów, posłów, malarzy, poetów, aktorów i t. d.

= Wystawa Ceramiki Polskiej. Zarząd Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, przy współudziale grona miłośników i znawców polskiej ceramiki z p. Gustawem Soubise-Bisier na czele, zorganizował w lokalu Muzeum (przy ul. Chmielnej 52) ciekawą wystawę w charakterze głównie retrospektywnym.

Do współpracy przy organizacji wystawy zaproszono szereg osób z grona znawców i miłośników ceramiki polskiej.

Komitet Organizacyjny Wystawy: Gustaw Soubise-Bisier, Eljasz Czajkowski, Kazimierz Czechowski, Marja Gebethnerowa, Karol Iwanicki, Jakób Löwenstein, Feliks Łopieński, Edward Nepros, Stanisław Patek, Zuzanna Rabska, Jan Skotnicki, Stefan Szyller, Zenon Żniński. Komitet redakcyjny katalogu: Iza Czajkowska, Eljasz Czajkowski, Kazimierz Czechowski, Władysław Frąckiewicz, Feliks Łopieński, Bohdan Wydżga.

Katalog wystawy zawiera szczegółowe opisy wystawionych przedmiotów, poprzedzone treściwemi wiadomościami o odnośnych fabrykach, reprodukcje wyborowych okazów oraz tablice marek i znaków fabrycznych. Po przedwojennej jeszcze wystawie, urządzonej w 1913 roku w Warszawie przez Tow. opieki nad zabytkami przeszłości w kamienicy Baryczków, będzie to pierwsza w Polsce wystawa, przedstawiająca obraz rozwoju polskiej zdobniczej wytwórczości ceramicznej.

Wystawa obejmuje około tysiąca eksponatów, wyrobów z porcelany, majoliki, wyłącznie polskiego pochodzenia. Reprezentowane są najrozmaitsze dawniejsze i późniejsze nasze wytwórnje, w liczbie przeszło 40, z Baranówką, Belwederem, Ćmielowem, Korcem, Nieborowem i Tomaszowem na czele.

Lokal Muzeum nie jest zbyt odpowiednim dla tego rodzaju wystaw. Niemniej jednak zdołano rozmieścić eksponaty w sposób systematyczny, przejrzysty, dla każdego jasny.

Dział retrospektywny jest wcale bogaty i daje niezłe wyobrażenie o charakterze wyrobów ceramicznych poszczególnych wytwórni. Tu i ówdzie rażą jednak niektóre objekty zdefektowane, nadtłuczone, a nienaprawione i nieuzupełnione. Część brakującą np. jednego talerza koreckiego zastąpiono bardzo niezgrabnie... kawałkiem papieru; takich przedmiotów tak konserwowanych czy restaurowanych, nie powinno wystawiać się w Muzeum.

Interesujący jest zbiór kafli i wyrobów kaflarskich, przeważnie z dawnych stuleci.

Dział wyrobów współczesnych, liczący około 80 eksponatów, nie odźwierciadla zupełnie istotnego stanu współczesnej polskiej ceramiki i dlatego lepiej, żeby go wcale na tej wystawie nie było, zarówno, jak bardzo nieliczny dział przemysłu ludowego i okazów pracy szkół zdobnictwa nie może spełnić swego zadania.

W dziale współczesnym zwracają na siebie uwagę wyroby majolikowe firmy Wojnacki-Czechowski.

Katalog wystawy, owoc wielkiej staranności i pracy, liczący ponad 190 stron druku, z licznemi rycinami, zasługuje na specjalne uznanie.

= Wy swoje, a my swoje — i tak co roku. Zachęta nic sobie nie robi z padających wciąż na nią gromów oburzenia i potępienia za niski zwłaszcza poziom artystyczny wystaw i dalej bawi się w *miłośnictwo*.

Po odbytem dorocznem Walnem Zgromadzeniu w Zachęcie, Komitet ukonstytuował się jak następuje: na prezesa Tow. powołany został inż. Stanisław Brzeziński, na wiceprezesa art. mal. Stefan Popowski, na skarbnika dyr. Karol Kowerski, na gospodarza wystaw art. mal. Konstanty Wróblewski, na jego zastępcę art. mal. Wiktor Stępski. Na delegata do Kasy Przezorności pracowników Tow. Zach Sztuk Pięknych dr. Józef Gutowski, na referenta architektonicznego inż. Zygmunt Woyciecki i do stałej Komisji Prawnej zaproszeni zostali na przewodniczącego rejent Wacław Dominik Paszkowski, na radcę prawnego adw. Stanisław Wilczyński i jego zastępcę adw. Włodzimierz Borzęcki. Pozatem do Komitetu weszli: z grona artystów pp. art. mal. Konstanty Gorski, art. mal. Adam Grabowski, art. rzeźb. Zygmunt Otto, art. mal. Kazimierz Stabrowski i jako zastępcy pp. art. mal. Tadeusz Nartowski, art. rzeźb. Franciszek Roth i art. mal. Bronisław Wiśniewski, oraz miłośnicy pp.: senator Bolesław Koskowski, sędzia Adolf Sturm i jako zastępca dr. praw Witold Wehr.

Wymienione powyżej osoby przyjęły na siebie odpowiedzialność zarówno za administracyjną gospodarkę, jak i za artystyczny kierunek Zachęty. Od kogo uzyskały do tego mandat — wiadomo.

= Uszkodzenie obrazu Matejki w Zachęcie. Wedle komunikatu, rozesłanego przez PAT., sprawa przedstawia się w sposób następujący:

»Dnia 12-go lipca o godzinie 11 rano woźny spostrzegł nalepiony na obrazie Matejki *Batory pod Pskowem* afisz z wydrukowanemi następującemi słowami:

»Synteza ogólna. Prawda Absolutna. Rozwiązanie zagadki świata. Pogodzenie wszystkich sprzeczności naukowych, religijnych, społecznych, międzynarodowych, wspólny język ludzkości. Sanacja ogólna, polityczna, społeczna i gospodarcza. Pokój powszechny i wieczny. Istota śmierci fizycznej i jej zwalczania. W. Sikorski. Określenie śmierci. Wkrótce wyjdzie z druku«.

Woźny, spostrzegłszy to, zawiadomił natychmiast konserwatora Zachęty, który z całą starannością, z zachowaniem ostrożności, by nie uszkodzić obrazu, odlepił plakat. Przy oględzinach obrazu okazało się, że miejsce, na którem nalepiono plakat, zostało przecięte na długości 15 cm. Z przeprowadzonego doraźnie dochodzenia okazało się, że w sali znajdował się osobnik w długiej czarnej pelerynie, który uporczywie z bliska przypatrywał sią obrazowi. Uszkodzenie obrazu jest bardzo niewielkie i szczęśliwym trafem da się naprawić. Zawiadomiono władze policyjne celem przeprowadzenia śledztwa. Sądząc z treści plakatu, można przypuszczać, że osobnik ów jest chory umysłowo.

Dochodzenie w tej sprawie polecone zostało kierownikowi II rejonu Urzędu śledcz. komisarzowi Makowskiemu, który wraz z zastępcą swym Obrębskim oraz kierownikiem Ekspozytury I-gó Komisarjatu Konopką, objeżdżają wszystkie drukarnie, celem ustalenia skąd plakat pochodzi, by tą drogą odnaleźć przestępcę«.

Ponieważ szczegółowa wiadomość o tym fakcie podały wszystkie pisma stołeczne, a za niemi szereg prowincjonalnych — trzeba stwierdzić, że zbrodniarz i barbarzyńca w jednej osobie całkowicie cel swój osiągnął! Stanowi to więc doskonałą zachętę dla wszystkich analogicznego typu zbrodniczych półgłówków. Gdyby bowiem nie przedrukowano w całości bezdennie głupiego »afisza« wraz z nazwiskiem autora, zarówno on jak i wszyscy ewentualni jego następcy nabraliby przekonania, że nie jest to środek prowadzący do celu, t. zn. do rozgłosu i upragnionej... sławy. Jest już *post factum*, więc cytujemy i tekst afisza i nazwisko paranoika — zbrodniarza.

W dwa dni potem w nr. 192 *Kurjera Warszawskiego* i w innych pismach zamieszczono następującą wiadomość:

»Poszukiwania sprawcy uszkodzenia obrazu Jana Matejki *Batory pod Pskowem*, dokonanego dnia 12-go lipca w Zachęcie, prowadzone przez policję, uwieńczone zostało skutkiem pomyślnym. Sprawcą tym jest Wojciech Sikorski, lat 41, pochodzący z Lidy, zamieszkały w Warszawie na Starem Mieście (Rynek 21), urzędnik IX kategorji Magistratu m. st. Warszawy.

Sikorski, aresztowany wczoraj w nocy, przyznał się do swego czynu. Oświadczył on, że od lat kilku pracuje nad dziełem p. t. »Określenie Śmierci«. Pomimo starań nie mógł jednak znaleźć nakładcy na tę książkę. Chciał jednak za wszelką cenę zwrócić uwagę na swą osobę a rozumiejąc całą wartość arcydzieła Matejki, zaopatrzywszy się w brzytwę i gumę arabską udał się rano do Zachęty, przeciął obraz, nakleił swą odezwę i po 15 minutach opuścił gmach Towarzystwa. Po tym barbarzyństwie czuł się jednak widocznie nieswojo. Wiedział, że jest poszukiwany. Nie wracał do domu i zaczął pić na umór. O czynie swym Sikorski zawiadomił anonimowo redakcję jednego z pism lewicowych.

Podczas rewizji w mieszkaniu Sikorskiego znaleziono rękopis owego dzieła: »Określenie śmierci«, z którego trudno wogóle dojść, o co autorowi chodzi. Jak się okazuje, Sikorskiemu, mającemu aspiracje publicystyczne, udawało się czasem zamieścić w dziennikach swe utwory. Wycinek jednego z takich artykułów znaleziono właśnie przy rewizji.

Sikorski twierdzi, że jest zdrów na umyśle i widocznie zdaje sobie sprawę ze swego czynu. Niewątpliwie jednak zaliczyć go do ludzi normalnych trudno i będzie on oddany pod obserwację lekarską«.

Ale na tem nie koniec. Oto w *Kurjerze Warsz.* z dnia 26 lipca br. ukazało się »Sprostowanie«, nadesłane przez tegoż W. Sikorskiego »na zasadzie art. 32 rozporządzenia Prezydenta Rzplitej z dn. 10 maja 1927 r. o prawie prasowem!

Możemy sobie powinszować tego rozporządzenia, które zmusza redakcję do zamieszczania sprostowań, nadesłanych przez zbrodniarzy. Niedawno jeden defraudant na tejże samej podstawie prostował, że ukradł nie 80 tysięcy zł., lecz tylko 16 i donosił, że skrył się już przed okiem sprawiedliwości.

Istne kpiny — czyż nie tak?

Otóż w swem »Sprostowaniu«, powołując się na swoje prace filozoficzne i na różne autorytety, pisze m. i. W. Sikorski:

»W r. 1912 odkryłem to, co się dziś nazywa »instrumentem pokoju« i poświęciłem się walce z wojną. O moich usiłowaniach w tej mierze wobec nadciągającej wojny 1914 r. mógłby zaświadczyć dr. Kazimierz Lubecki (Kraków, Sienna 5), ówczesny sekretarz Tow. filozoficznego. Ale nowe idee zawsze stąpają po grudzie...

Celowe lekkie uszkodzenie »Batorego pod Pskowem« — obrazu tryumfu wojny zaborczej i jej gloryfikacji — z naklejeniem afisza pod hasłem »Koniec wojnie!« (o czem Kurjer Warsz. nie wspominał) to — demonstracja przeciw nadciągającej nowej wojnie światowej — wojnie niszczycielskiej, przewidzianej już przez E. Kanta, gdzie ostatecznym panem placu będzie wielki cham — oszalałe zwierzę ludzkie.

Oto prawda co do faktycznych pobudek czynu, kwalifikację którego ustali wyrok sądu«.

Wszystko razem — są to wprost rzeczy niesłychane. W jakim my kraju żyjemy?

Jeśli nie chcemy na przyszłość być świadkami podobnie skutecznych i głośnych »demonstracyj«, nie pozwólmy, aby cała prasa z P. A. T. na czele rozpowszechniała brednie, na których rozgłoszeniu różnym zboczeńcom zależy. W każdym zaś razie winnego powinna spotkać taka kara, ażeby nikt inny nie miał ochoty stać się sławnym na tak łatwej drodze!

= Ankieta na temat Zachęty.

Sprawa Zachęty wlecze się od szeregu lat i stan jej

jest w obecnem stadjum wprost beznadziejny. *Kurjer Poranny* zebrał w tej sprawie cały szereg głosów. Oto kilka cytatów.

Wywiad z Wacławem Borowskim:

»Cała tyloletnia walka artystów streszcza się dziś w jednym postulacie, którym jest prawo wyboru do komitetu artystów przez artystów. Chcemy poprostu sami wybierać naszych przedstawicieli bez pomocy tych wszystkich, którzy przez zapłacenie kilkunastu złotych zawsze są w możności zasypania nas swojemi głosami. Nie jesteśmy nigdy u siebie, nie możemy naszych czysto artystycznych spraw załatwić między sobą. Coby powiedzieli adwokaci, gdyby w izbie adwokackiej stu malarzy i rzeźbiarzy zmajoryzowało wybory na prezesa Izby? Czy byłoby to normalne?...

Artyści, walcząc stale na walnych zebraniach »Zachęty« o sprawy i interesy artystyczne, zostali wciągnięci w atmosferę animozyj politycznych. Charakter polityczny walki został im narzucony przez miłośników. Nie trzeba dodawać, że w tych niezdrowych stosunkach sztuka polska nie ma możności normalnego rozwoju, a tembardziej rozkwitu«.

Wywiad z Tadeuszem Pruszkowskim:

»Jaką rolę odgrywają t. zw. miłośnicy?

— Miłośnicy, którzy nie są niczem innem, jak tylko grupą nie kompetentnych laików, grupą o nieograniczonej rozciągliwości, a więc przytłaczająco przewyższającą liczbę artystów, wybierają komisję artystyczną, która nie stoi bynajmniej na wysokości zadania. Jakież są szczególniejsze zasługi miłośników dla sztuki? Zainteresowanie »Zachętą« u tych panów ogranicza się li tylko do przegłosowywania na walnych zebraniach wszystkich wniosków, zdążających do podniesienia instytucji pod względem kulturalnym i do rzucania kłód pod nogi wszelkiemu postępowi.

— Jaki ustrój należałoby nadać »Zachęcie?«

— Członkami rzeczywistymi »Zachęty« powinni być tylko ci, którzy w istotny sposób popierają sztukę. Reszta powinna przejść do kategorji członków zwyczajnych. W żadnym zaś razie tytułem do członkostwa »Zachęty« nie może być przynależność do partji politycznej.«

Wywiad z Władysławem Skoczylasem:

»Czy rząd do tej pory nie ingerował?

— Trzeba to powiedzieć z całym naciskiem i głębokim żalem, że w ciągu tych pięciu lat walki rząd nic nie uczynił w kierunku jej likwidacji. Odnosi się wrażenie, że sztuka jest dla rządu piątem kołem u wozu. Gdyby choć w tem była jakaś konsekwencja — dodał prof. Skoczylas z ironją. — Działając konsekwentnie, należałoby przedewszystkiem zwinąć departament sztuki, który jest rodzajem organu szczątkowego po ministerjum sztuki i kultury, czemś w rodzaju *apendicitis*. Dalej należałoby pozamykać wszystkie szkoły artystyczne. Bo po co zawracać młodym ludziom głowy jakąś sztuką, kiedy dojrzałym artystom nie daje się możliwości rozwoju ich talentów?

— Czy sanacja stosunków wymagałaby wielkich sum?

— Bynajmniej. Całą tę sprawę możnaby załatwić sumą około 150.000 zł., gdyż tyle wyniosłyby koszty prowizorycznego, lecz przyzwoitego budynku wystawowego. Jeżeli sobie to uświadomimy, to wierzyć się nie chce, że sumy tej nie można znaleźć ani u rządu, ani u czynników społecznych w Warszawie, która liczy 10.000 »miłośników« sztuki.

— A więc pozostaje tylko pesymizm?

— Nie. Wierzę, że rząd obecny nie pozwoli na to, aby artyści i jedyny gmach reprezentacyjny dla sztuki w Warszawie byli zdani na łaskę i niełaskę zacietrzewionych politykantów«.

Wywiad z Kazimierzem Strzemińskim, Prezesem Związku Zawodowego P. Artystów malarzy:

»Cała dotychczasowa gospodarka jest zresztą katastrofalna nietylko pod względem artystycznym, lecz także i handlowym. Tak więc z zeszłorocznego obrotu przeszło 200.000 zł. zaledwie 8.100 zł. przeznaczono na sztukę, gdy 200.000 zł. z górą poszło na administrację.

Idąc tą drogą dalej, »Zachęta« przestanie spełniać jakąkolwiek rolę artystyczną i wprost zamrze.

— Jakie więc z tego wyjście?

— Wyjścia są dwa. Albo wybudowanie przez rząd i miasto reprezentacyjnego pałacu sztuki, prowadzonego przez samych artystów, albo — uporządkowanie i gruntowna sanacja stosunków w »Zachęcie«. Ostatni skandal wykazał, nawet tym, którzy mieli jakiekolwiek złudzenia, że »Zachęta« stała się całkowicie organizacją partyjną, niemającą ze sztuką nic wspólnego. Z tem trzeba raz skończyć. Niema mowy o wyeliminowaniu »miłośników«, lecz głos decydujący mieć oni mogą jedynie w charakterze przedstawicieli organizacyj społecznych i zawodowych, mających w swym programie cele kulturalno-oświatowe. Przedewszystkiem zaś muszą otrzymać głos artyści«.

Wywiad z dr. Mieczysławem Treterem:

»Jakie są, zdaniem pana, główne wady »Zachęty?«

— Przedewszystkiem niesłychanie niski poziom wystaw. Nie chodzi mi w tej chwili o kierunek — można być przecież zwolennikiem sztuki dawniejszej. Ale w każdym razie obowiązuje pewne *niveau*, poniżej którego nie wolno wystaw urządzać. Pałac sztuki w stolicy nie może być schronieniem dla każdego, kto weźmie pędzel do ręki. Dalej niedopuszczalne jest, aby »Zachęta« pomijała systematycznie nowe kierunki, które na zachodzie zdobyły sobie poważne uznanie. Fakt, że najpoważniejsza grupa polska, »Rytm«, nie wystawia w »Zachęcie«, jest wymowną ilustracją zacofania i obskurantyzmu »Zachęty«. Nie twierdzę, że »Zachętę« cechuje zła wola, przypisuję wszystko nieudolności. »Zachęta« ma czasem bardzo dobre pomysły (»Portret polski«, wystawa Malczewskiego i t. d), ale wszystkie marnuje w sposób bezprzykładny. W »Zachęcie« nie pomyślano nigdy o komponowaniu wystawy, o racjonalnem rozmieszczeniu obrazów, co przecież jest postulatem zasadniczym. Czy nie świadczy o zupełnej nieudolności »Zachęty« fakt, że »Zachęta« nie potrafi wydać nawet przyzwoitego katalogu, że wspomnę tutaj skandaliczny katalog sztuki węgierskiej?

— Jak oceniają działalność »Zachęty« cudzoziemcy?

— Miałem sposobność niejednokrotnie stwierdzić, że wystawy »Zachęty« wywierają na cudzoziemcach wrażenie jak najfatalniejsze. Są tacy, którzy wiedzą, że polska twórczość plastyczna nie przedstawia się bynajmniej tak ponuro, jakby to można sądzić z wystaw w »Zachęcie«. Ale też nie brak takich, którzy na obserwacji oficjalnych wystaw w »Zachęcie« opierają swój sąd o sztuce polskiej wogóle.

— W jaki sposób możnaby uzdrowić »Zachętę?«

— W znacznej mierze za stosunki w »Zachęcie« odpowiedzialny jest rząd. Od pięciu lat trwa walka artystów z »miłośnikami«, a rząd raczej stawał po stronie »miłośników«, sankcjonując skandaliczne wystawy naznaczaniem nagród. Najwyższy czas, aby departament kultury i sztuki czy specjalny delegat rządu wejrzał w sprawy »Zachęty«, zbadał stosunek działalności »Zachęty« do jej zadań, określonych statutem, położył rękę na finansach »Zachęty« i przeprowadził gruntowną sanację. Jest to obowiązkiem rządu i obowiązek ten nie powinien być dłużej lekceważony. Trzeba stwierdzić z naciskiem, że »Zachęta« nie jest własnością prywatną, lecz własnością ogółu. Sanacja jej jest sprawą interesu publicznego o kolosalnej wadze: prestiżu polskiej kultury«.

Prof. Ignacy Pieńkowski zamieszcza następujące na ten temat uwagi:

»Skąd powstały konflikty między artystami a Towarzystwami Sztuk Pięknych?

»Jeśli przypomnijmy sobie genezę tych instytucyj, to zawiązały się one w okresie rządów zaborczych z ukrytym celem szerzenia polskiej kultury artystycznej przy pomocy ideowo-narodowej, historycznej sztuki. W tych nieprzychylnych politycznych warunkach nie można było ustalić wyraźnego programu, więc bezprogramowość stała się poniekąd z góry usankcjonowaną. Mimo wszystko ta nieliczna, stojąca na czele grupa ludzi narodowo usposobionych a działających w ich mniemaniu dla dobra sztuki polskiej, musiała ze względu na ogólny interes pozyskać sobie uznanie artystów i całego społeczeństwa, stwarzając wspólny front przeciwko zaborczym wrogom.

»Dziś sprawa ta ma się wręcz przeciwnie, mamy własny Rząd i własne Państwo. Sztuką dzisiaj winien się zaopiekować Rząd przez swoją ekspozyturę »Departament Sztuki«.

W dalszym ciągu prof. I. Pieńkowski, zaznaczywszy, że Towarzystwa Sztuk pięknych w obecnej ich formie są przeżytkami, zwraca uwagę na fakt, że pod pozorem utrzymywania placówki kulturalno-narodowej nie dopuszcza się bardziej samodzielnych usiłowań artystycznych, co w skutkach tak wygląda, że jakaś klika, uzurpująca sobie wyłączne prawo opiekowania się sztuką plastyczną, gospodaruje w sposób przynoszący ujmę całemu społeczeństwu.

»W Warszawie rzecz się ma o tyle inaczej niż w innych miastach polskich, że Warszawa jest stolicą Polski mieszczącą w sobie Rząd, że reprezentuje Państwo, związane z interesami całego świata a więc tak jak wszystkie stolice winna posiadać odpowiednie gmachy reprezentacyjne, aby w wypadkach kulturalnych rewanżów, czy też na większą skalę zakrojonych pokazów produkcyj krajowych Rząd nie był zależny i czuł się bezwzględnie u siebie. Dla tego też musi powstać gmach rządowy na wzór paryskiego Grand Palais, któryby mógł być używany nie tylko na wystawy artystyczne, ale i przemysłowe pokazy i zawody sportowe etc. Konstrukcja takiego pałacu winna być prosta, nie przeciążona dekoracjami — żelazo-betonowa z pustym środkiem, wysypanym żwirem, wraz galerjami piętrowymi podzielonymi na sale z górnem światłem. W ten sposób Rząd uniezależni się od wszelkich prywatnych przedsiębiorców kulturalnych.«

= Walka o »Zachętę«. Pod tym tytułem ukazał się w Nr. 23 *Świata* bardzo rzeczowy, spokojny i objektywnie napisany artykuł, w którym czytamy:

»Między Zarządem Tow. Zach. Sztuk Pięknych a znacznym odłamem artystów rozłam staje się coraz przykrzejszy. Doszło do tego, że w ostatnich dniach parę dzienników zwróciło się do rządu z wezwaniem, aby rozwiązał komitet Zachęty i oddał jego władzę w ręce specjalnego komisarza. Artyści podzielili się na dwa główne obozy: prawicowy i lewicowy. Prawica trzyma się starych kanonów, lewica sprzyja nowinkom. Oczywiście, przytem istnieje spora liczba obozików, grup, kliczek.

Kto ma w tym sporze słuszność? Jak bywa zwykle, całkowicie nie ma jej żadna ze stron. Cały ustrój wewnętrzny »Zachęty« jest przestarzały, oparty na ustawie, która opracowana została dla obrony sztuki polskiej przed zakusami moskiewskich zaborców. Nie mogąc stworzyć instytucji, stanowiącej własność narodu, powołano do życia stowarzyszenie, do którego każdy mógł i może przystąpić i każdy głos zabrać. Gmach Zachęty, jedyny wystawowy Pałac Sztuki w stolicy, powstał z ofiar i legatów publicznych, tak samo jak jej zbiory. Był on za czasów rosyjskich *utajoną* własnością publiczną, dziś nadeszła pora, aby stał się własnością publiczną *jawną*. Przypadkowi członkowie Zachęty nie mogą się uważać za właścicieli pałacu. Są tylko jego administratorami.

Działalność Tow. Zachęty idzie w dwóch kierunkach:

a. piękne zbiory, powstałe z darów, zapisów i zakupów, tworzą jedyne w swojem rodzaju muzeum nowoczesnej sztuki polskiej.

b. Sale Pałacu Sztuki stanowią niemniej jedyne w Warszawie miejsce, gdzie mogą być urządzane na większą skalę wystawy sztuki.

Kto ma te Wystawy urządzać? Komitet Towarzystwa, składający się w części z artystów, a w części z t. zw. miłośników, czy też sami artyści? Wydaje mi się, że burżuje nie mają tu nic do roboty. Urządzaniem wystaw powinny zająć się organizacje, skupiające większe grupy artystów, organizacje zarówno »prawicowe« jak »lewicowe«, jeśli nawet w sprawach Sztuki trzeba się temi okropnemi terminami posługiwać, Dopóki państwo nie przejmie Zachęty, dopóki Zachęta musi szukać środków na swe utrzymanie własnemi wysiłkami, zacni miłośnicy powinni administrować majątkiem Towarzystwa, ale do spraw artystycznych mieszać się jak najmniej. Tylko trzeba również, aby artyści zorganizowali się lepiej, w poważne stowarzyszenia, aby te stowarzyszenia mogły przyjąć odpowiedzialność za swoje poczynania. Istnieją w tej mierze wzory paryskie, które naśladować bardzo łatwo (konserwatywne Tow. Artystów Francuskich, postępowe — *Champs de Mars* i rewolucyjne — *Indépendants* i *Salon d'Automne*). Jeszcze lepiej byłoby zdobyć się na własną konstrukcję.

Powstał nowy plan: wznieść na placu Saskim tymczasowy gmach wystawowy, gdzie malkotenci »Zachęty« mogliby organizować swoje pokazy. Myśl jest dobra, gdyż tego rodzaju gmachów nam braknie. »Zachęta« nie jest w stanie podołać wszystkim potrzebom, zwłaszcza, że coraz częściej trzeba będzie użyczać sal artystom cudzoziemskim. Jeśli Polska urządza wystawy swojej sztuki za granicą, musi dać również dostęp sztuce innych narodów«.

* * *

Tyle *Świat*. A jednak, artyści krakowscy bez żadnej z zewnątrz pomocy, tylko dzięki swej solidarności, energji, zapałowi i wierze w dobro sprawy — umieli osiągnąć zwycięstwo i w zatęchłe wnętrza miłośniczej instytucji wpuścić nieco słonecznego blasku i powietrza. Warszawscy artyści jednak nie umieli. Dlaczego? Czyżby dlatego trudniej tu było o solidarność, że w Krakowie jest mniej panoszących się po wystawach miernot niż w Warszawie. I że w Krakowie nie mają tak silnego gruntu pod nogami? Czy tak jest rzeczywiście — kto to wie?

= Grottger nie był plastykiem! W nr. 157 *Warszawianki*, w artykule (o »Batalistach w Zachęcie«) Tad. Marczewskiego, czytamy:

»Grottger nie był plastykiem. Techniczna strona obrazu nie była polem popisu dla niego, lecz za to wszystkiemi innemi czynnikami, które się składają na prawdziwe dzieło sztuki, posługiwał się z niezachwianem mistrzostwem. Równowaga płaszczyzn, czyli architektonika obrazu, melodyjny rytm linji, przedziwne bogactwo natężenia tonów w skali dostępnej dla ołówka kredkowego, umiejętność wyzyskania kontrastów świetlnych, psychiczne napięcie chwili oraz poezja ujęcia, robią z Grottgera pomimo owych braków technicznych, jednego z największych i najgłębszych piewców wojny.

Obok niego inni, to tylko więcej lub mniej utalentowani fragmentarzyści.»

A Goethe zaklinał: *Bilde, Künstler! Rede nicht!*

## VARIA

= Konkurs na portret Pana Prezydenta R. P.

1. Związek Polskich Artystów Grafików ogłasza konkurs na portret Pana Prezydenta Rzeczypospolitej w technice akwafortowej, miedziorytowej lub drzeworycie (litografja wyłączona).

2. Rozmiar dowolny, jednak nie mniejszy jak 22:30 cm. wielkość odbitki (nie licząc marginesów).

3. W kompozycji należy umieścić napis »Ignacy Mościcki Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej«.

4. Termin nadsyłania odbitek w trzech egzemplarzach, podpisanych godłem wraz z kopertą zamkniętą z nazwiskiem autora i opatrzoną godłem upływa z dniem 15 grudnia 1927 roku.

5. Prace należy nadsyłać do Związku Polskich Artystów Grafików w Warszawie Trębacka 10 (Warszawskie Towarzystwo Artystyczne).

6. Za najlepsze prace przyznane będą niepodzielnie dwie nagrody: zł. 1000·— za akwafortę, miedzioryt i pokrewną technikę i zł. 1000·— za drzeworyt.

7. Sąd konkursowy zbierze się przed 1 stycznia 1928 r. i składać się będzie z delegata 1) Kancelarji Cywilnej Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, 2) Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 3) Związku Polskich Artystów Grafików, 4) Szkoły Sztuk Pięknych.

8. Autor nagrodzonego projektu nie traci praw autorskich i pozostaje nadal właścicielem płyty wraz z prawem reprodukcji.

9. Wybór pracy do reprodukcji niezależny jest od wyniku Sądu konkursowego.

10. Termin odbioru prac upływa w dwa tygodnie po zamknięciu wystawy konkursowej.

11. Bliższych wyjaśnień udziela Zarząd Związku Polskich Artystów Grafików Trębacka 10 w Lokalu Towarzystwa Artystycznego.

## ZMARLI

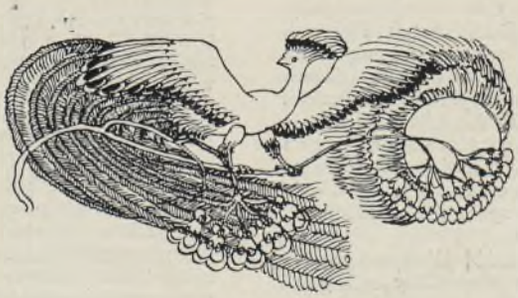
= Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz zmarł w Warszawie w pierwszych dniach czerwca br. Pochodził on z zasłużonej rodziny szlacheckiej z Białorusi, dokąd też atawistycznie ciążył, co przejawia się w jego sztuce nader dobitnie, nietylko pod względem ulubionych przez niego motywów, ale i głębokiej znajomości i wyczucia tamtejszych ludzi i przyrody. Po okresie studjów akademickich i dłuższym pobycie potem w Monachjum, gdzie jako ulubiony uczeń a potem zięć Józefa Brandta spędził szczęśliwe dni młodości i w kolonji artystycznej polskiej odgrywał poważną rolę, powraca Siestrzeńcewicz do Wilna, gdzie z małemi przerwami, spędza znaczną część życia.

Charakterystycznymi i ulubionymi motywami Siestrzeńcewicza są sceny jarmarczne, polowania, życie ludu i t. d. Bardzo zręczny w rysunkach piórkowych, pełnych werwy, rozmachu i życia, zdobył sobie w latach dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia i na początku obecnego duże uznanie, specjalnie w Warszawie, gdzie dużo prac swoich wystawiał, i gdzie też *Tygodnik illustrowany* często je reprodukował.

Ostatnie kilka lat swego życia spędził w Poznaniu, gdzie brał żywy udział w życiu towarzyskiem, cierpiąc od dłuższego czasu na astmę, nie porzucał jednak do ostatnich chwil umiłowanej pracy. Bardzo miły i wyrobiony towarzysko, pełen humoru i dowcipu, cieszył się dużą sympatją wśród kolegów i szerokich warstw towarzyskich. Cześć jego pamięci!

= Michał Toepfer zmarł w lipcu b. r. w Poznaniu po kilkudniowej chorobie. Sp. Michał Toepfer znany był w szerokich kołach Lwowa a po wojnie i Poznania, dokąd się przeniósł. Był on przez długie lata właścicielem znanej we Lwowie restauracji pod firmą »Naftuła Toepfer«, gdzie w latach 1890—1905 schodziła się cała artystyczna cyganeria lwowska: Dębicki, Kasprowicz, Jan Gall, Wincenty Brzozowski, Womel, Bratkowski, Ćwikliński, Augustynowicz, Trusz, Góralczyk, Pautsch, Jarocki, Sichulski, Kozicki, Treter i td. Zapalony miłośnik sztuki, zebrał duży zbiór bardzo cennych obrazów, które ofiarował Galerji miejskiej we Lwowie. Interesował się także muzyką, a nawet próbował w ostatnich latach swego życia swych sił w kompozycjach muzycznych.

Powszechnie lubiany dla swego dowcipu, zalet towarzyskich i kultury (posiadał akademickie wykształcenie), był bardzo charakterystyczną postacią przedwojennego Lwowa. Zlikwidowawszy swoją restaurację we Lwowie, przeniósł się po wojnie do Poznania, jako urzędnik kolei państw., nie przestając interesować się w dalszym ciągu sztuką i jej rozwojem. Cześć jego pamięci!



J. MEHOFFER — OZDOBA DRUKARSKA
(do książki o Królowej Jadwidze, ks. biskupa dr. Wł. Bandurskiego)

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

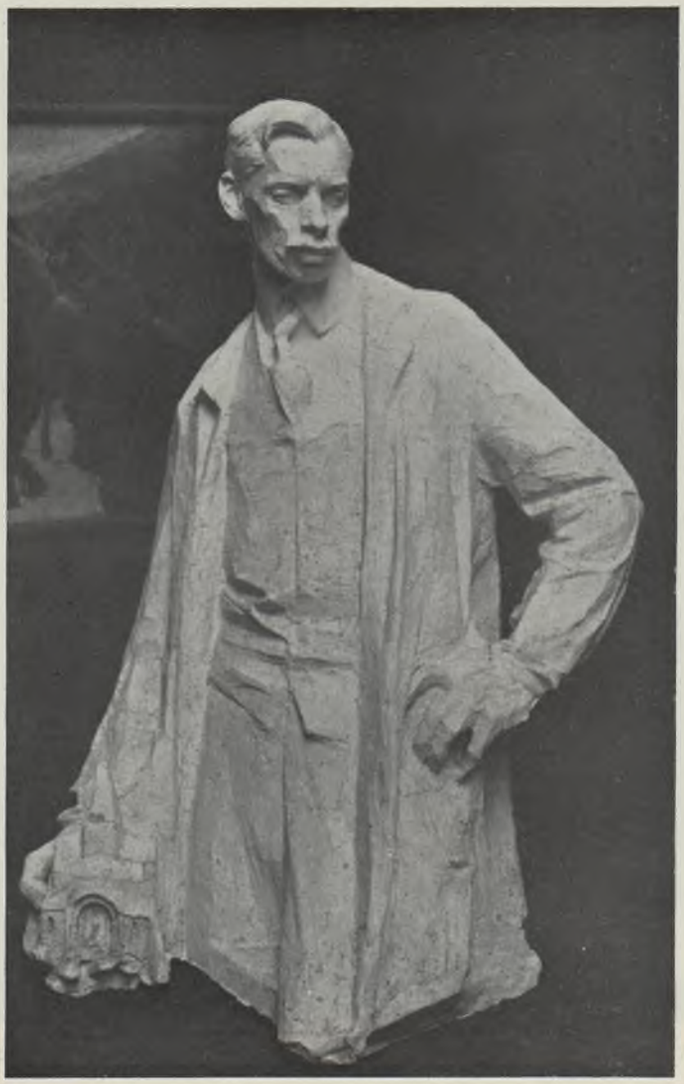
XAWERY DUNIKOWSKI GŁOWA KOBIETY (drzewo złocone, 1925)

XAWERY DUNIKOWSKI TCHNIENIE (gips, 1904)

# XAWERY DUNIKOWSKI

## I

RZEŹBA powstawała i rozwijała się zawsze i wszędzie w związku z architekturą. Tak było od czasów niepamiętnych, a dzieje i zabytki kultury starożytnej Assyrji i Babilonji, Egiptu, Chin, dalej Grecji, Persji, Indji, Rzymu, następnie średniowiecznej gotyckiej Francji i Niemiec, wreszcie Włoch renesansowych, świadczą o zjawisku tem dostatecznie przekonywująco. Dla dokładności dodaćby jeszcze można, że powstawała i rozwijała się też rzeźba zazwyczaj w związku z kultem, i to nietylko u prymitywów, ale także w takich centralnych ogniskach starożytnych kultur, jak Babilon, Assyrja i Egipt, Grecja i Rzym, następnie Indje, a wreszcie średniowieczne: gotyckie Niemcy i Francja. To samo zresztą możnaby rzec w pewnej mierze i o malarstwie. Architektura monumentalna z jej zdobnictwem, rzeźbą i malarstwem, służyła niegdyś bogom, Bogu — w średniowiecznej chrześcijańskiej Europie. Stąd też jej monumentalność. Zrodziła ją myśl religijna, pięcie się do Boga, marzenie o wielkości, piękności,



XAWERY DUNIKOWSKI PORTRET ARCH. MĄCZYŃSKIEGO (gips, 1902)

doskonałości boskiej istoty. Oto gotyk średniowiecznej Francji i Belgji (Flandrji). Smukłe, ostro-łukowe sklepienia, witraże i portale, strzelisto skierowane ku niebu i las kamiennych postaci świętych, wydłużonych, nadludzkich, ascetycznych, niemal bezcielesnych, zrywających się ze swych piedestałów, by się połączyć z Bogiem. Monumentalność średniowiecznych katedr Francji, Belgji i Niemiec, z ich bogatą symboliką katolicką, zrodziła nie duma magnacka średniowiecznych feudałów, ani też chęć błyszczenia zbogaconych handlem mieszczuchów, ale bodajże już dziś dla nas niepojęte, zbiorowe, gorące i wzniosłe uczucia religijne średniowiecznego chrześcijaństwa.

W Polsce historycznej nie należała rzeźba nigdy do sztuk umiłowanych, pielęgnowanych i przez warstwy kulturalne należycie rozumianych. Wszystko lub prawie wszystko, czem nas ubiegłe wieki w dziedzinie tej obdarzyły, było dziełem rąk cudzoziemskich.

U progu swych dziejów przyjęła była Polska wraz z rzymskiem chrześcijaństwem już gotową, arcybogatą łacińsko-chrześcijańską kulturę Europy Zachodniej, a z nią też wysoko już rozwiniętą architekturę z malarstwem i rzeźbą. I stan ten wraz z społeczno-politycznym ustrojem

XAWERY DUNIKOWSKI FATUM (gips, 1904)

Polski, jako republiki szlacheckiei, przetrwał aż do jej upadku. Nie rozwinęło się też w Polsce historycznej mieszczaństwo, a przynajmniej nie zaważyło na szali jej dziejów jako czynnik w kulturze estetycznej wybitnie twórczy, tak jak to właśnie było we Włoszech, Flandrji lub Niemczech. Polska szlachecka importowała mieszczaństwo dla potrzeb swych z Zachodu, głównie z Niemiec. Szlachta polska, oddana rzemiosłu rycerskiemu lub życiu ziemiańskiemu, nie wyrobiła w sobie zmysłu i smaku dla architektury i monumentalnej rzeźby i nie pozostawiła go też w spuściźnie swym potomkom. To też po naszych współczesnych muzeach, galerjach sztuki publicznych i prywatnych, które pomimo przez wiek z górą trwających i kruszących państwo burz wojennych, katastrof politycznych i rabunków, zawierają i dziś jeszcze nad podziw znaczną ilość ocalałych przed zniszczeniem i grabieżą cennych zabytków artystycznego rękodzieła, a nawet

dzieł europejskiego malarstwa z jego najlepszych epok i źródeł, dzieł rzeźbiarskich znajdujemy ilość znikomą. Szukać ich musimy po naszych starożytnych kościołach, gdzie świadczą one wprawdzie po dzień dzisiejszy o pobożności i zarazem zamożności przodków naszych, ale też świadczą równocześnie o talentach, kulturze i smaku włoskich i niemieckich architektów i rzeźbiarzy.

Nawet wiek XIX, w którym genjusz naszego narodu usiłuje swe od podstaw zagrożone niewolą istnienie ratować gorączkową w sztuce twórczością, nie umie wydźwignąć rzeźby polskiej do poziomu polskiej poezji romantycznej i polskiego malarstwa i z twórczością Zachodu Europy zrównać, pomimo pewnych w tym kierunku wysiłków.

Krótko mówiąc, najświetniejsze epoki w dziejach nowożytnej rzeźby włoskiej ‹Odrodzenie› i francuskiej nie wzbudziły były w Polsce echa i pomimo ożywionych w tych właśnie momentach stosunków kulturalnych Polski z Europą zachodnią, rodzimej produkcji rzeźbiarskiej w Polsce nie tylko nie sprowokowały, lecz nawet na zapotrzebowanie rzeźby u polskich mecenasów prawie nie wpłynęły.

W drugiej połowie w. XIX ożywiła się wprawdzie znacznie produkcja rzeźbiarska w Polsce, lecz nawet tak wybitne talenty rzeźbiarskie, jak Pius Weloński, Madejski, Godebski, Brodzki, wreszcie Kurzawa, nie zdołały wzbudzić wśród apatycznego społeczeństwa żywszego zainteresowania dla rzeźby i jej zrozumienia, ani też wytworzyć dla swej twórczości gruntu, koniecznego dla jej dalszego rozwoju. Więc też twórczość ich, zmuszona liczyć się z warunkami, z którymi skuł ich los, nie osiągnąwszy często nawet wyżyn produkcji europejskiej ani też nie wytworzywszy dla następców żadnej życiodajnej tradycji rodzimej, krążyła po szlakach na zachodzie Europy już dawno wydeptanych i jałowych lub też, jak u Kurzawy, a następnie — już w czasach ostatnich — u rówieśnika Dunikowskiego, Biegasa, załamywała się nagle, nie doszedłszy nawet do normalnego poziomu swego rozwoju.

Na schyłku zaś ubiegłego stulecia, w okresie triumfującego we Francji impresjonizmu, kiedy to przewaga zagadnień malarskich w sztuce narzucić zdołała rzeźbie swoje własne malarskie zadania i wartości ‹rzeźba Rodina›, na młodej i niebogatej polskiej produkcji rzeźbiarskiej rewolucja ta odbiła się nader słabo ‹rzeźba Szymanowskiego›. Zarzucono tu jednak wreszcie, choć jeszcze wcale nie ostatecznie ‹nasze pomniki!›, nieszczery giest i patos pseudoklasycyzmu, a ustalono się w sumiennem naturalistycznem studjum ludzkiego ciała, a zwłaszcza portretu ‹Laszczka›. Nie sprzyjały jednak i nadal rozwojowi i pogłębieniu formalnych zadań rzeźby na polskim gruncie brak jakiejkolwiek poważnej w dziedzinie tej tradycji, a następnie jak najcięższe warunki ekonomiczne i kulturalne narodu w niewoli, nie dozwalające na rozbudowę monumentalnej architektury, bez której rzeźba skazana była z góry na marne półistnienie. —

## II

W takim stanie rzeczy wystąpienie Dunikowskiego w pierwszym dziesiątku lat bieżącego stulecia na wystawach sztuki w Krakowie i w Warszawie było zjawiskiem niepowszedniem w Polsce. Ogromna siła jego nawskroś rzeźbiarskiego talentu i bezprzykładna na polskich wystawach odwaga, z jaką bił w łeb wszelką tuzinkową ładność, »klasyczność« i miłą tłumowi »proporcjonalność« i gładkość, była dla jednych, najliczniejszych, jakby czerwoną płachtą toreadora, dla nielicznych — omal że genjalną »emanacją polskiego Króla-Ducha«... Tymczasem Dunikowski wystąpił zrazu jako zdecydowany realista ‹zwłaszcza w biuście »Matka«›, wydobywający z niezwykłą siłą w modelowanym kształcie właśnie to wszystko, co już było dla niego najbardziej charakterystyczne i typowe, a co niezorjentowany i skłonny smakować we wszelkiej banalności tłum uważa za brzydkie. Lecz nie długo zatrzymał się Dunikowski przy realistycznem odtwarzaniu rzeczywistości. W jego młodej duszy kipiało od zagadnień, wykraczających znacznie poza otaczającą nas materjalną rzeczywistość i domagających się przetwarzania rzeczywistości na swój własny sposób i ład, pod własnym kątem widzenia artysty. Przed artystą stanęło jego własne Fatum, przeznaczenie, za którem musiał pójść, by tworzyć nową, własną rzeczywistość,

świat, leżący na innej płaszczyźnie, niż ten, który ogląda co dnia i którym się zadawalnia tłum. Dla tego świata nowego, własnego, trzeba też było artyście wykuwać z trudem własną formę. I dlatego też Dunikowski nie ma w polskiej, a niewielu i w europejskiej plastyce przodków. Łączy go tylko z współczesną Młodą Polską literacką wojownicza postawa i odwaga burzenia starych i uznanych bogów i poszukiwania nowych idei i form. Stał się on też wnet nowatorem w plastyce polskiej i pierwszym rzeźbiarzem polskim w wielkim stylu.

Dunikowski w pierwszym, tuż po opuszczeniu Akademji krakowskiej następującym okresie swej twórczości stoi jednak dopiero u wstępu realizacji po swojemu haseł, postawionych u schyłku ubiegłego wieku przez Cezanne'a, a uzasadnionych teoretycznie przez Hildebranda w historycznej już dziś rozprawie »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«.

Od Cezanne'a bowiem zaczyna się we współczesnej sztuce europejskiej zwrot do form określonych, do wartości stałych, dla których źródłem jest wola ludzka, wola artysty, przetwarzająca i kształtująca otaczającą nas rzeczywistość w artystyczną koncepcję, wizję twórcy. Człowiek sam przestaje być wytworem i zarazem niewolnikiem danej rzeczywistości. Naodwrót, rzeczywistość staje się wytworem jego świadomej i kształtującej woli. Zwrot ten stał się zarazem hasłem do porzucenia naturalizmu, jako ślepego odtwarzania danej rzeczywistości, był wypowiedzeniem mu stanowczej walki. W naturaliźmie bowiem tkwi bezprzecznie poddanie się bezkrytyczne danej rzeczywistości, jej affirmacja i uwielbienie, a więc moment bierności i zastoju, czego nie potrafi zmienić żadne powierzchowne i pozorne »upiększanie« danej rzeczywistości. Wszelkie bowiem »upiększanie« rzeczywistości w dziele sztuki jest tylko niedopuszczalnem kłamstwem, ale nie inną, nową, indywidualną prawdą, której się istotna sztuka zawsze od artysty domagała i domaga. Ta rzeczywistość inna, którą podaje w swem dziele szczery artysta, musi być jego wewnętrznem przeżyciem, jego wizją, jego prawdą.

XAWERY DUNIKOWSKI — KOBIETY BRZEMIENNE (gips, 1908)

XAWERY DUNIKOWSKI EWA (gips, 1908)

XAWERY DUNIKOWSKI EWA (gips, 1908)

XAWERY DUNIKOWSKI PORTRET P. LUDWIKA SOLSKIEGO (gips, 1908)

Gdy z tego punktu widzenia spojrzymy na twórczość Dunikowskiego w pierwszym jej okresie, to stanie on przed nami jako typ zdecydowanego buntownika przeciwko naturalizmowi, ale jeszcze nie jako triumfator, chociaż nowator, w rzeźbiarskiej formie.

Forma jego rzeźb daleką jest jeszcze, zwłaszcza w kompozycjach, od pełnej stałości i określoności. Sylweta jego brył jest niestała, płynna i falująca, jak w rzeźbach Rodina, w zmiennej grze światła i powietrza. Ale i w tym już okresie, może podświadomie, dzięki sile jego na wskroś rzeźbiarskiego talentu, objawia on wybitny zmysł dla wewnętrznej architektoniki rzeźbiarskiej bryły i nie wykracza niemal nigdy przeciwko jej koniecznościom. Modeluje wielkie masy zawsze szeroko, pomijając z frapującą śmiałością wszelkie szczegóły anatomiczne, a zdobywa zawsze mocny wyraz przez swobodne przetworzenie kształtu, gestu, ruchu.[1]

Twórczość Dunikowskiego w tym okresie przyrównaćby można do wybuchów wulkanu. Jego niespokojna, pełna sprzeczności i gwałtownych uniesień dusza, dręczona tajemnicami ludzkiego bytu, miłości dwu płci, poczęcia, celów życia, zagadki losu, Boga, śmierci — wyrzuca z siebie raz po raz, niby z krateru wulkanu, ogromne bryły — kompozycje, wyrażające w gwałtownym i bolesnym skurczu i naprężeniu ciał wewnętrzny bunt i niepokój gwałtownika, szturmującego niebo i ziemię.

Jeden z najpoważniejszych w Polsce krytyków i historyków sztuki, Władysław Kozicki, polemizując z autorem studjum o Dunikowskim, Mieczysławem Treterem, odnajduje w dziełach Dunikowskiego z omawianego okresu wpływ współczesnych mu europejskich modernistów: Wiegelanda, Muncha i Tooropa. Jeżeli rzecz idzie o stronę formalną rzeźby Dunikowskiego

[1] Szczegółowo omawia poszczególne etapy twórczości i dzieła Dunikowskiego Mieczysław Treter w swem pięknem i wyczerpującem studjum o rzeźbie Dunikowskiego, wydanem u Altenberga we Lwowie, w r. 1924.

z tego okresu, to niewątpliwie, jak to już zresztą wspomniałem, Dunikowski zdąża tak w portretach, jak i w symbolicznych kompozycjach (»Jarzmo«, »Macierzyństwo«, »Człowiek«, »Byt«, »Tchnienie«, »Fatum«; portrety: Szczyglińskiego, Kamińskiego, Mączyńskiego, Solskiego) po tej samej drodze formalnej, po której szedł Rodin. Lecz odnajdywanie źródeł dla symbolizmu Dunikowskiego w symboliźmie wspomnianych artystów skłonny jestem uważać za wcale nieuzasadnione; a przytem jest to trud równie bezcelowy, jak i jałowy. Stosując tego rodzaju metodę analizy twórczości artysty, jaką w danym wypadku wybrał p. Kozicki, moglibyśmy bodajże dla każdego dzieła sztuki, jak i dla każdego, tak współczesnego jak i wczorajszego artysty, wykreślić mniej lub więcej skomplikowane i mniej lub więcej prawdopodobne — w zależności od wiedzy i talentu krytyka — drzewo genealogiczne, coby nie tylko nie przyczyniło się do wyjaśnienia, ale raczej zaciemnić, a przedewszystkiem oziębićby nam do cna mogło stosunek do dzieła i artysty, co wszakże nie może być zadaniem krytyki. Wszak każdy szczery artysta podlega ogólnym wpływom epoki, czyli ducha czasu i usymbolicznia w swej sztuce jej dążenia, walki, triumfy i klęski, zainteresowania i tęsknoty. Charakterystyczne cechy ducha czasu wyrażają się więc nie w jednem dziele i nie w jednym artyście, ale nakładają pewne wspólne piętno na całej twórczości współczesnej, występując właśnie najdobitniej w dziełach i twórcach dla danej epoki najbardziej typowych.

XAWERY DUNIKOWSKI — CHRYSTUS (model gipsowy rzeźby na fasadzie Kościoła Jezuitów w Krakowie, 1912)

XAWERY DUNIKOWSKI „ADORACJA" (model gipsowy fragmentu dekoracji fasadowej Kościoła O. O. Jezuitów w Krakowie, 1912)

XAWERY DUNIKOWSKI „ADORACJA" model gipsowy fragmentu dekoracji fasadowej Kościoła O. O. Jezuitów w Krakowie, 1912)

XAWERY DUNIKOWSKI PORTRET P. POZNAŃSKIEGO (gips, 1916)

Stąd też wydarzają się nierzadko zadziwiające analogje i przypadkowe powinowactwa w twórczości współczesnych sobie artystów, przyczem najskrupulatniejsze badanie śledcze krytyki wzajemnego ich na siebie oddziaływania wykryćby nie potrafiło. Zresztą symbolizm Dunikowskiego ma cechy wyraźnie indywidualne i odznacza się właściwą mu prymitywną, prostotą, zmysłową wyrazistością i siłą wyrazu, czego właśnie brak wyszukanej, abstrakcyjnej i zawile tajemniczej symbolice Muncha, Wiegelanda lub Tooropa, tak charakterystycznej dla germańskiego ducha.

XAWERY DUNIKOWSKI PORTRET AMERYKANKI (gips, 1914)

Słusznie też podkreśla Jan Kleczyński (»Rzeźba współczesna»), a za nim też M. Treter w swem studjum o Dunikowskim, jego polskość.

»Ta bezprzykładna śmiałość, ta linja wyciągnięta aż do granic możliwości«, — mówi o rzeźbach Dunikowskiego Jan Kleczyński, — »ta fantazja, olbrzymiość i prostota — poznajemy je — to sztuka polska. Dunikowski jest rzeźbiarzem rdzennie polskim«.

Dunikowski objawia w swej sztuce zdecydowany zmysł dla monumentalności, dla wielkich mas, wydłużonych w nieskończoność kształtów i linij, takich, jakie znaleźć można tylko w śre-

XAWERY DUNIKOWSKI PORTRET DRA LUBELSKIEGO (sztuczny kamień, 1914)

dniowiecznej architekturze i rzeźbie gotyckiej lub w malarstwie freskowem Quatrocenta i obrazach Il Greca.

«Rzeźby Dunikowskiego«, — mówi słusznie Kleczyński — »tęsknią za olbrzymiością, mówią o niej, są jej wyrazem. Jemuby trzeba gmachy budować i ozdabiać — tak szeroki giest tkwi w każdej z jego postaci, tak wielkie a proste ich ujęcie.«

Bujna wyobraźnia Dunikowskiego i tęsknota do wielkich mas, szerokich płaszczyzn, pełnych światła i cienia, i do prostych, wydłużonych, architektonicznych linij, wyładowuje się w tym okresie jego twórczości w kompozycjach, przypominających czasem żywo wizje Dantejskiego Piekła i wyrażających tragiczne zmaganie się wewnętrzne, kuszenie się o rzeczy niemożliwe do wypowiedzenia w rzeźbie figuralnej, oderwanej od swego pnia macierzystego — architektury. Tylko monumentalna architektura byłaby zdolna zaspokoić te niespokojne pragnienia, tylko ona umiałaby okiełzać jego gwałtowny temperament, uspokoić artystę wewnętrznie i skłonić go do harmonji i ładu, do szczęśliwego zapomnienia o samym sobie w cudzie czynu zbiorowego.

Konkurs na rzeźbę, wyobrażającą postać Madonny, rozpisany przez komitet wystawy kościelnej w Krakowie, pobudza bogatą inwencję Dunikowskiego do nowej pracy. Tworzy postać Madonny, rzeźbę monumentalną, niemal gotycką w spokojnych architektonicznych linjach, pełną królewskiej powagi w prostych fałdach długiej sukni, w gieście rąk i głowy. W rzeźbie tej osiąga Dunikowski pełny spokój i wykazuje najzupełniej zrozumienie i opanowanie form rzeźby monumentalnej. Ta rzeźba doprasza się otoczenia świątyni, pełnej gotyckiej prostoty i powagi. W okresie tym tworzy też artysta płaskorzeźbę »Zwiastowanie«, przeznaczoną do wykonania w mozajce i polichromji, w której postać Madonny, wyrażająca dziewiczy lęk i pokorę, jest jakby przygotowaniem, wstępem do konkursowej rzeźby Madonny, Królowej — Matki Bożej.

Wreszcie los pozwala Dunikowskiemu urzeczywistnić marzenie, spróbować swych sił w dziele zbiorowem, w architekturze. Tworzy na zamówienie monumentalną grupę rzeźb, zdobiących portal kościoła OO. Jezuitów przy ul. Kopernika w Krakowie.

W rzeźbach tych, w centralnej, nadludzko wydłużonej postaci Chrystusa i w grupach bocznych, pełnych skupienia i powagi, poznajemy Dunikowskiego po własnem jego, znanem

nam już skądinąd, szerokiem i mocnem traktowaniu mas rzeźbiarskiej bryły, po akcentowaniu tylko najprostszych i niezbędnych płaszczyzn i linij, ale przytem jakżeż innego, nowego — dzięki zupełnemu owładnięciu samym sobą na rzecz powagi i harmonji dzieła zbiorowego. Szczęśliwie nałożyła mu tu cugle najmocniejsza i najpiękniejsza w europejskiej sztuce chrześcijańska tradycja, a równocześnie oswobodziła go ewangelja z wewnętrznych udręk i niepokojów, nie naruszając jednak w niczem zasadniczych cech i wartości jego własnej, indywidualnej sztuki.

XAWERY DUNIKOWSKI

PORTRET KOBIETY Z LOKAMI
(drzewo polichromowane, 1926)

XAWERY DUNIKOWSKI MACIERZYŃSTWO (fragment, gips)

W dziele tem, które uznać nam wypada za zamknięcie i zarazem — wraz z Madonną — za koronę pierwszego i najważniejszego okresu pracy artysty, tej istotnej »Sturm- und Drang-periode«, wyraziła się chyba najdobitniej i najlepiej monumentalność rzeźby Dunikowskiego.

III

Wiadomą jest rzeczą, że dla znacznej większości właśnie najszczerszych, najbardziej utalentowanych artystów z końca w. XIX tonęła cała otaczająca ich rzeczywistość w wibrującej i zmiennej co chwilę atmosferze światła i powietrza. Cała ówczesna sztuka europejska stała pod znakiem impresjonizmu, który narzucił też i rzeźbie swe malarskie wartości, pozbawiając ją owej ściśle określonej sylwety, tak charakterystycznej dla rzeźby greckiej. Przypomnieć sobie tu należy, że plastyka grecka nastawioną była prawie wyłącznie na granice, określone linją (sylwetą, konturem). W rzeźbie antycznej nie spotykamy wogóle formy, któraby nie była w sobie zamkniętą przez określoną linję i co do której istniałaby wątpliwość, jaki sposób patrzenia na swe dzieło miał artysta na myśli.

Tymczasem rzeźba impresjonistyczna, czyli traktowana po malarsku, nie bywa nigdy ściśle odosobnioną w przestrzeni bryłą, czyli określoną zdecydowanym konturem. Celem bowiem dla rzeźby impresjonistycznej było przedstawienie ruchu, ruch zaś nie może zastygnąć w nieruchomej atmosferze, ale rozchodzić się musi wkrąg, jak fala. Cechą zaś charakterystyczną dla rzeźby antycznej jest spokój (»klasyczny«).

Rzeźba francuska okazywała stale skłonność do tradycji klasycznej, więc do określonej formy, do bryły, ograniczonej sylwetą, gdy tymczasem rzeźba niemiecka wytworzyła formę t. zw. ekspresjonistyczną, wyrażającą się zmiennemi, ruchliwemi płaszczyznami i tendencjami wyraźnie malarskiemi.

Ale i rzeźba francuska, pomimo jej tradycyjnie klasycznych tendencyj, uległa była z końcem XIX w. przemożnym wpływom impresjonizmu, który jej narzucił malarski sposób patrzenia na świat. Typowym przedstawicielem tego rodzaju w rzeźbie francuskiej był Rodin, włoskiej Medardo Rosso, w Polsce — Dunikowski.

I oto w tym krytycznym dla europejskiej rzeźby momencie wystąpił Cezanne ze swem historycznem zdaniem: »W naturze modeluje się wszystko w kształcie kuli, koła i cylindra. Należy się więc nauczyć malować wedle tych najprostszych form, a już potem można robić wszystko co się chce.«

Słowa te, wypowiedziane przez genjalnego malarza, wywołały w następstwie znany przewrót nie tylko w francuskiem, a za niem i w europejskiem malarstwie, ale też przywróciły rzeźbie jej stałe wartości i określone formy. Stosunek do rzeźby, do formy rzeźbiarskiej zmienił się na początku XX w. zasadniczo. Zepchnięta w epoce impresjonizmu na miejsce podrzędne, nawet opanowana przez walory malarskie (u Rodina), poczyna rzeźba w tej nowej epoce odgrywać rolę dominującą w sztuce, o czem świadczą t. zw. valori plastici w malarstwie. Ten nowy stosunek do rzeźby odkrył też Europie współczesnej na nowo, czyli pod nowym kątem widzenia, rzeźbę greckomykeńską, staroegipską, wschodnioazjatycką i prymitywów i zbliżył nas też do naszej europejskiej gotyckiej rzeźby Średniowiecza.

W takim to momencie, mając już za sobą z górą dziesięcioletni okres burz, walki i intenzywnej pracy, swą młodzieńczą »Sturm- und Drangperiode«, znalazł się Dunikowski tuż przed światową wojną w Paryżu, w tej nie milknącej nigdy i nie ugasającej kuźnicy, w której wy-

XAWERY DUNIKOWSKI — ŚW. MAREK (Z cyklu „Ewangeliści", przeznaczonego dla śląskiego seminarjum duchownego w Krakowie, wymiar 4 m × 4 m, 1927)

XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo, 1927)

kuwają się wciąż nowe myśli i formy, i skąd lecą iskry na Europę, rozniecając w najdalszych jej zakątkach ognie życiodajne.

Ten nowy okres pracy Dunikowskiego, do którego wypadnie nam wcielić prawie dziesięcioletni pobyt jego w Paryżu, następnie powrót do kraju i pracę ostatnich kilku lat już w nowej roli profesora rzeźby w krakowskiej Akademji Sztuk pięknych, już nie zawiera w sobie rewolucyjnych i rewelacyjnych czynników buntu, niepokoju, rozterek wewnętrznych, poszukiwań, zmagań się ze samym sobą i otwartej walki z otoczeniem. Jest to okres ostatecznego dojrzewania i coraz doskonalszego panowania nad sobą i nad rzeźbiarską formą. Towarzyszy mu też rosnące powodzenie, uwieńczone zaszczytnem wezwaniem na katedrę profesora rzeźby w krakowskiej Akademji.

Wspomniane tylko co nowe prądy w sztuce francuskiej godzą się też doskonale z dojrzałą już obecnie świadomością rzeźbiarza, tak jak poprzednio panujący w rzeźbie impresjonizm uprawniał i podniecał młodzieńczo krzepką rękę artysty do ruchów jak najgwałtowniejszych w modelunku. Powstaje w Paryżu szereg znakomitych studjów głów, portretów męskich i kobiecych, których poważna stylizacja świadczy o wewnętrznym spokoju i uwadze, skierowanej

XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo, 1926)

już wyłącznie na zagadnienie formy. Chłonna wrażliwość artysty poddaje się nowym prądom i usiłuje je pogodzić i związać z własnemi doświadczeniami i zdobyczami w rzeźbie. Powstaje tu świetna »Głowa Bolszewika«, modelowana ze zdumiewającą pewnością ręki, pełna fascynującego ogromną siłą wyrazu, a dzieło przytem tak proste i nie zdradzające wysiłku, jakgdyby wyszło z pod dłuta bawiącego się prymitywa. Powstaje też znany projekt rzeźby dekoracyjnej na studnię czy fontannę, zakupiony przez miasto Paryż, którego warjant, niezupełnie fortunnie w polichromowanym i miękkim kamieniu wykonany, stoi w Warszawie na Krakowskiem Przedmieściu.

Wszystkie dzieła z tej epoki noszą na sobie wyraźne piętno ducha nowych czasów. Modelowane są z wyraźną tendencją do nadania im jasnej, określonej sylwetą formy i pozwalają z łatwością znaleść stały punkt widzenia całości. Zbliżają się też one znacznie do rzeźby klasycznej. Dojrzałość artysty wypowiada się tu świetną zawsze budową i skończonem wirtuozostwem w modelunku.

Wojna światowa przerywa na lat kilka pracę artysty, a powrót do kraju po wojnie, do odbudowującego się państwa polskiego, i na placówkę profesora Akademji krakowskiej, łączy

XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo, 1926)

się wkrótce z nowym przypływem twórczości, której nowe w Polsce warunki od artysty wymagają. Dunikowski zostaje wezwany do wykonania stukilkudziesięciu głów, rzeźbionych w drzewie, dla stropu sali poselskiej na Zamku Wawelskim. Wiadomo, że kasetony w belkowym stropie sali tej zdobiły niegdyś głowy, rzeźbione w drzewie i polichromowane, które następnie, w czasie burz politycznych i katastrof, jakim uległa Polska, a z nią i Zamek królów na Wawelu, zostały częściowo zniszczone, częściowo zaś rozgrabione. Zarządowi restauracji Zamku udało się zebrać z trudem kilkadziesiąt autentycznych głów, a do uzupełnienia brakujących wezwano Xawerego Dunikowskiego.

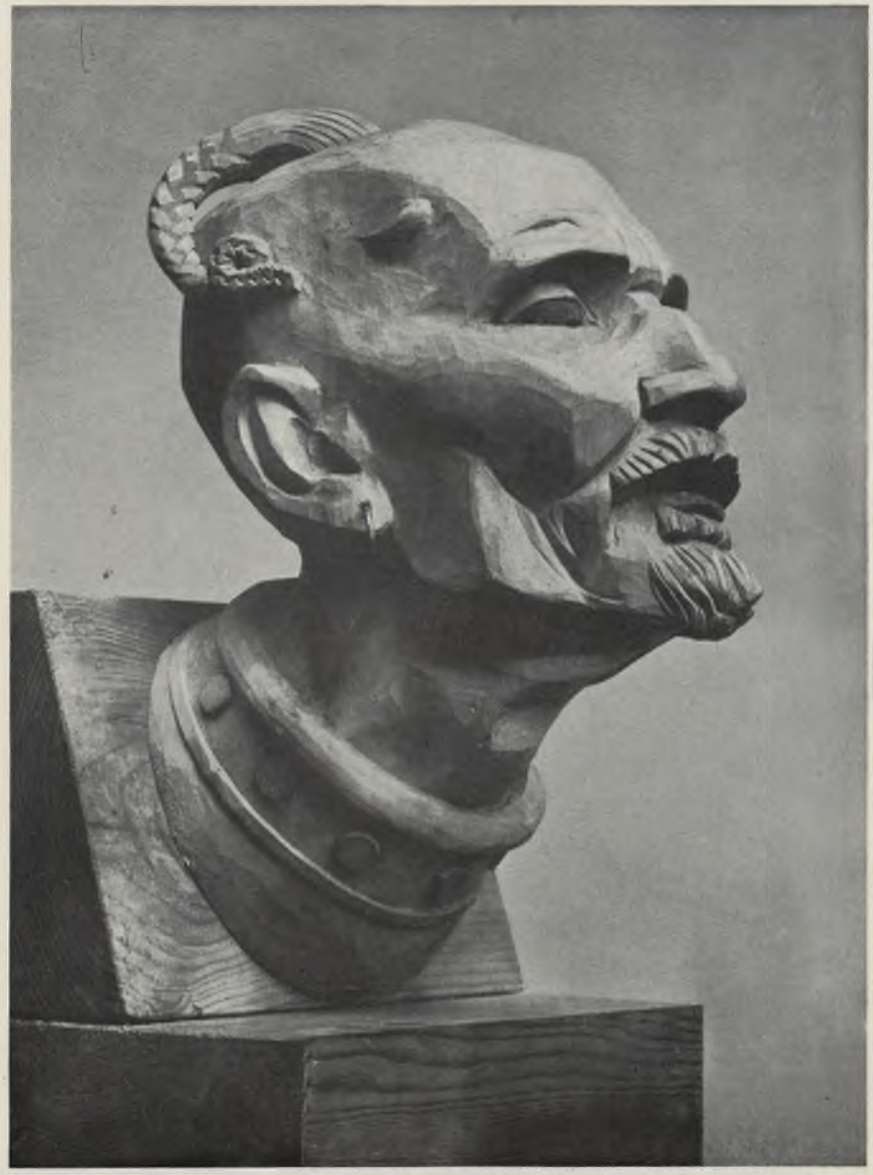
Trudno było istotnie o wybór szczęśliwszy. Monumentalna, stylowa, pełna królewskiej powagi architektura Zamku wawelskiego wymaga też od współczesnych odpowiedniego doboru talentów dla zrekonstruowania tego wszystkiego, co tam zniszczyły polityczne burze i działanie

XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo, 1926)

kruszące czasu. Jedynym w Polsce współczesnej rzeźbiarzem, który zdolny jest sprostać trudnemu temu zadaniu, jest chyba niewątpliwie Dunikowski.

Trzydzieści kilka już wymodelowanych głów, z nich kilkanaście wykonanych w drzewie — pokazał artysta na wystawie Tow. »Sztuka« w Krakowie i Warszawie w ubiegłym i bieżącym latach. Trudno o tych dziełach powiedzieć coś jeszcze więcej nad to, co wogóle o sztuce Dunikowskiego z tej drugiej epoki jego twórczości już tu powiedziano. Dunikowski z podziwienia godną wnikliwością umiał tu pogodzić indywidualne cechy własnej sztuki ze stylem epoki, bogatą dekoracyjność i mistrzostwo modelunku — z właściwą sobie, mocną i wyrazistą charakterystyką głów. Nieporównane przytem bogactwo inwencji, jakiemu równego trudno w współczesnej rzeźbie znaleść, pozwala z całą ufnością oczekiwać od artysty dopełnienia zadania do końca w sposób równie świetny.

Powiedział stary Goethe w przedmowie do swej autobiografji (»Dichtung und Wahrheit«): »Jeśli nie każdemu daną bywa możność wystąpienia w pewnym już wieku na nowo z niespodziewanemi i potężne czyniącemi wrażenie utworami, to jednak w tej właśnie epoce życia, w której poznanie bywa doskonalszem i wyższą świadomość, stać się może pracą bardzo zaj-



XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo, 1926)

mującą i odmładzającą obrabianie od nowa tematu dawnych utworów i opracowywanie ich aż do ostatecznej doskonałości, ażeby znów mogły rozwijać duchowo tych, co się już przedtem wraz z artystą i na jego dziełach rozwijali.«

I oto Dunikowski w przerwach w pracy nad głowami wawelskiemi i jakby dla nabrania tchu lub dania odpoczynku swej niewyczerpanej pomysłowości czyni to, wiedziony instynktem, co czynił sam i zalecał innym czynić Goethe w dojrzałym wieku: powraca do swych dawnych tematów z pierwszego młodzieńczego okresu twórczości, do »Macierzyństwa«, »Ewy«, »Bytu«, poprawia je, udoskonala, wycina w drzewie, przerabia też w drzewie studja z epoki paryskiej i nakłada na nie polichromię coraz bogatszą. I jakikolwiekby zresztą rezultat osiągnął w tej pracy artysta, świadczy ona jednak o tem, że w Dunikowskim żywem jest jeszcze wciąż i nie-

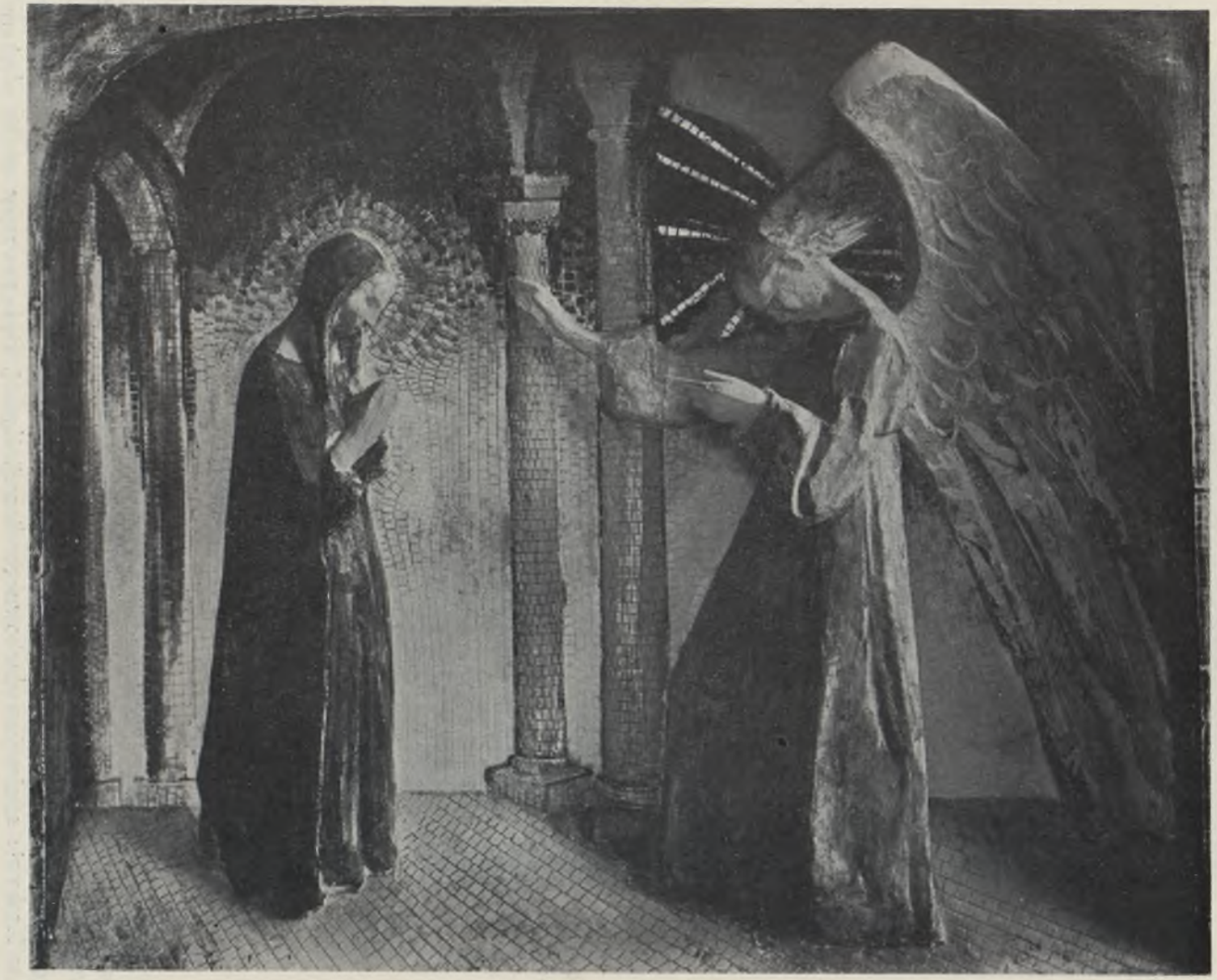
XAWERY DUNIKOWSKI Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE" (drzewo, 1927)

wyczerpanem dążenie w wyż, do maximum doskonałości, a zarazem niezadowolenie z już dokonanego, tak charakterystyczne dla prawdziwie wielkich artystów.

Obecnie pracuje artysta nad nowem, wielkiem dziełem, mającem zdobić portal budującego się w Krakowie seminarjum duchownego diecezji śląskiej. Będą to cztery wielkie płaskorzeźby, wyobrażające czterech ewangelistów, a nadto figuralna grupa dla kaplicy seminarjalnej.

Dunikowski jest obecnie u szczytu sił i zarazem u szczytu rozwoju jako artysta. Krąg jego twórczości jest więc jeszcze daleki od zamknięcia, a możliwości coraz bogatsze.

PRZECŁAW SMOLIK



XAWERY DUNIKOWSKI ZWIASTOWANIE (mozajka w połączeniu z polichromowanem drzewem, 1927)

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= W dniu 31 lipca br. p. Prezydent Rzeczypospolitej dokonał osobiście w Bydgoszczy odsłonięcia pomnika Henryka Sienkiewicza, wykonanego przez prof. Konstantego Laszczkę. W uroczystości tej wzięli udział przedstawiciele naszego Rządu, reprezentacje zagraniczne, różne delegacje, oraz liczne rzesze publiczności. Mnóstwo pism zamieściło reprodukcję tego pomnika, którego opis zamieściliśmy w poprzednim zeszycie *Sztuk pięknych* (Nr. 412).

= Z powodu karykaturalnej wystawy obrazów zamieścił *C. G.* następujące słuszne uwagi w *Kurjerze Poznańskim:*

»Na urządzonej tutaj Wystawie Wodnej znajdowała się w czwartym pawilonie także wystawa obrazów. Szło zapewne o to, aby ukazać wodę polską także od strony sztuki, czyli oczekiwaliśmy wystawy marynistów polskich. Tymczasem tylko p. J. Rupniewski wystawił parę typów rybackich z Helu, poza tem jest kilka słabszych eksponatów z tematu helskiego i gdańskiego, wśród których przydarzają się bohomazy. Tymczasem wystawa, na którą przybywali swoi i obcy, była dobrą okazją do zaprezentowania naszego pejzażu morskiego i rzecznego. Na przyszłość należy to naprawić.«

## GĄSAWA

= W Marcinkowie Górnym, w pobliżu Gąsawy, odsłonięto w sierpniu pierwszy w Polsce pomnik Leszka Białego, który w tem właśnie miejscu przed 700 laty poległ z ręki najemnych morderców. Pomnik ten, dłuta art. rzeźbiarza J. Juszczyka, stanął dzięki obywatelskiej ofiarności właściciela dóbr, p. K. Gozimirskiego.

## GRODNO

= W budynku Męskiego Seminarjum Nauczycielskiego otwarto Wystawę Okrężną Artystów Plastyków z Warszawy, Krakowa i Lwowa. Ogółem zebrano na tej wystawie około 220 prac bardzo zresztą różnej wartości, wskutek czego poziom artystyczny wystawy nie jest bynajmniej równomierny. Dłuższe sprawozdania zamieściły: *Nowe Życie* (Nr. 93) i *Głos Prawdy – Grodno* (Nr. 224).

## KRAKÓW

= Wystawa sztuki węgierskiej, która z Warszawy została przewiezioną do Poznania, a stamtąd do Krakowa, została otwartą w gmachu T-wa Sztuk pięknych, dnia 19-go czerwca i trwała do 17-go lipca b. r. O samej wystawie pisaliśmy obszerniej w *Sztukach pięknych*, str. 282, przy sposobności otwarcia jej w warszawskiej »Zachęcie«.

Otwarcie jej w Krakowie odbyło się niezwykle uroczyście. W pięknie udekorowanych salach wystawa wyglądała bardzo poważnie i była doskonałą manifestacją tężyzny twórczej naszych sympatycznych sąsiadów. W otwarciu wziął udział jako reprezentant Rządu pan wicewojewoda Morawski, poseł węgierski p. Aleksander Belitska i konsul p. Fedorowicz, przedstawiciele miasta pp. wiceprezydenci Ostrowski i Wielgus, reprezentanci rozmaitych władz miejskich i rządowych, profesorowie Akademji Sztuk pięknych in corpore, przedstawiciele Uniwersytetu, reprezentanci związków artystycznych, prawie wszyscy artyści krakowscy i tłumy publiczności, która, po przemówieniu prezesa Związku polsko-węgierskiego prof. dr. St. Estreichera, prezesa Związku plastyków W. Wodzinowskiego, posła węgierskiego p. A. Belitski i p. wicewojewody Morawskiego, oglądała

JERZY FEDKOWICZ — STUDJUM PORTRETOWE (ol.)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

z wielkiem zaciekawieniem wystawione dzieła.

Honory domu robił p. Dery Bela, komisarz wystawy i dyrektor budapeszteńskiego muzeum. Rozmieszczenie wystawy było bardzo dobre, dzięki czemu całość robiła daleko lepsze wrażenie niż w warszawskiej »Zachęcie«.

Po otwarciu odbyło się w południe w Grand hotelu śniadanie, na które zaprosił p. poseł Belitska kilkanaście osób ze świata artystycznego uniwersyteckiego i z zarządu miasta. Wieczorem krakowscy artyści, zebrani w liczbie około stu osób, urządzili w sali Grand hotelu bankiet dla reprezentantów węgierskich.

= Wystawę sztuki węgierskiej w gmachu T-wa Sztuk pięknych urządzali już reprezentanci komitetu bojkotowego, którzy wnieśli od razu życie i zaintere-

sowanie się publiczności do zaspałego dotychczas gmachu na placu Szczepańskim

Po zwinięciu wystawy, które, jak podaliśmy, nastąpiło 17 lipca, gmach zamknięto, celem przeprowadzenia koniecznego, gruntownego remontu.

Wystawa następna otwartą będzie dopiero w pierwszych dniach października. Podczas tej letniej przerwy przeprowadzone będzie gruntowne odnowienie gmachu, oczyszczenie składów, których stan był straszny, spisanie inwentarza, osuszenie, odczyszczenie i odnowienie dzieł, które w mokrych piwnicach T-wa leżały nieraz od trzydziestu lat, pokryte grubą pleśnią, a wreszcie zaproszono specjalistę-buchaltera, celem zbadania ksiąg T-wa i skontrolowania jego zdolności finansowej.

STANISŁAW ŻURAWSKI PORTRET J. HRYNKOWSKIEGO (ol.)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

W związku z tem przesyłają nam następujący komunikat z Zarządu Towarzystwa Sztuk pięknych, który równocześnie ukazał się w dziennikach krakowskich:

»Od kilku tygodni specjalna komisja, złożona z fachowców, bada księgi Tow. Sztuk pięknych, prowadzone przez dawny Zarząd. Już z dotychczasowego śledztwa wynika, że gospodarka ta była karygodnie lekkomyślna i w wysokim stopniu szkodliwa dla Tow. Dla przykładu kilka rażących faktów:

»Otóż stwierdzono, że w księdze głównej, już po skontrolowaniu jej, wymazane są cyfry pisane atramentem i wpisane nowe ołówkiem, co jest sprzeczne z kodeksem. Ostatni inwentarz rachunkowy sporządzono jeszcze w 1924 r. i od tego roku inwentarzy rachunkowych nie sporządzano! W dodatku ostatni inwentarz sporządzono w ten sposób, że wszystkie pozycje stanu czynnego i biernego wyrażone w markach polskich przerachowano na złote po 1 800.000. mp. za jeden złoty. Stąd wyniknął taki nonsens, że wartość nieruchomości, w tem cały budynek Pałacu Sztuki, wynosił tylko 25 złotych i 23 grosze. Fundusz żelazny równał się zeru, taksamo fundusz pożyczkowy i fundusz emerytalny. W kasie znaleziono gotówką 35 gr.

»Już tych kilka danych świadczy chyba wymownie o działalności poprzedniej dyrekcji. — Dalszych szczegółów naturalnie jeszcze ujawniać nie możemy. Nadmieniamy tylko, że śledztwo dyscyplinarne toczy się dalej.

»Do historji znanych już dziś w Polsce »wykopalisk« w piwnicach Pałacu Sztuki dołącza się również gospodarka dawnego zarządu, który przecież musi jakoś odpowiedzieć przed społeczeństwem za próbę zrujnowania instytucji, dźwigniętej dziś na szczęście przez nową Dyrekcję«.

Dowiadujemy się po za tem, że obecna Dyrekcja T-wa zamierza, po przeprowadzeniu śledztwa, zwołać na początku jesieni walne zgromadzenie członków T-wa, na które ma zamiar zaprosić także wszystkich, którzy się interesują życiem artystycznem Krakowa, i tam przedstawić obraz gospodarki poprzedniej Dyrekcji a zarazem program pracy na przyszłość.

= Prace restauracyjne na Wawelu. Restauracja komnat na Wawelu postępuje w szybkiem tempie. Zaprowadzono już przewody elektryczne i pożarnicze. Stropy belkowe osadzono, posadzkę marmurową ułożono, a jedynie kaloryfery, puszczone w głębokie mury okienne, czekają na oszalowanie. W sali poselskiej robotnicy układają posadzkę parkietową. Na korytarzu I-go piętra ustawiono pierwszy mebel z urządzenia, jakie będą miały doprowadzone do porządku komnaty. Jest to jedna z sześciu szaf gdańskich, oddanych w depozyt przez Zamek poznański. Sprzęt jest olbrzymi, istna budowla, ma napis *„Congregatio B. F. Annuntiatae 1843."* Osobliwość jej stanowią pilastry, boczne drzwiczki, które się otwierają na całą długość szafy.

= W ścianie domu przy ul. Poselskiej w Krakowie znaleziono — jak nam donoszą z Krakowa — figurkę mosiężną Chrystusa Pana, pochodzącą z wieku XVI. Cenny zabytek oddał właściciel, dr. Bernard Lauer, do Muzeum Narodowego. Ciekawy zbieg okoliczności zrządził, że w domu tym zamieszkiwała ongiś rodzina Stwoszów.

= Bardzo aktualną sprawę poruszył Ill. Kurjer Codzienny w Nrze 207 z 25 lipca b. r. w artykule p. t. »Rynek krakowski architekturą czy ogrodem.« Przytaczamy go w całości:

»Spór o drzewa na krakowskim Rynku gł. trwa nie od dziś; mają drzewa licznych przeciwników, zwłaszcza w sferach artystycznych Krakowa i zwolenników, między którymi, bodaj czy nie najgłośniejsi są gołębiarze i przekupnie, jako że im drzewa dają miły cień podczas wykonywania ich zawodu. Przed kilkunastu laty zwołała krak. Rada m. specjalną komisję rzeczoznawców,

którzy wydali orzeczenie na korzyść istnienia drzew na Rynku, którzy jednak, zdaje się, nie zastanowili się nad tem, że drzewa rosną. Klony i lipy, wyrastające, nawiasem mówiąc, wprost z kamienistego bruku, jak jodła i smreki ze skał tatrzańskich, rozkrzewiły się wszerz i w górę, zasłaniając cudowną koronkę arkad Sukiennic przed oczyma Krakowian i licznych turystów, często porównujących Rynek krakowski z placem św. Marka w Wenecji, gdzie drzew wogóle niema. Dla uzmysłowienia, jak wyglądają Sukiennice nie zasłonięte drzewami, zdjął nasz fotograf gmach ten od wylotu ul. Szewskiej z wiosną tego roku i z tego samego miejsca w pełni obecnego lata.«

Sprawą tą powinny się zająć sfery artystyczne naszego miasta, Tow. miłośników Krakowa, a przedewszystkiem Zarząd miasta, który w ostatnich kilku latach okazał znaczną ruchliwość w uporządkowaniu. Wartość artystyczna Rynku krakowskiego leży nie w drzewach, ale w architekturze, więc należy tę architekturę odsłonić i pokazać. Drzewa w Rynku należy wyciąć, przekupniów usunąć na rogatki miasta, czy ulokować ich w halach targowych, Rynek pięknie wyłożyć płytami kamiennemi. Zieleń powinna być wprowadzona jako obszerne gazony, ozdobione rabatami kwiatów i grupami nisko ciętych krzewów.

Nie wątpimy, że p. wiceprezydent Ostrowski zaopiekuje się krakowskim Rynkiem, którego obecny wygląd daje smutne świadectwo naszej współczesnej kulturze.

## LUBLIN

= Na zebraniach dorocznych Muzeum Lubelskiego i Tow. Bibljoteki im. H. Łopacińskiego wysunęła się na pierwszy plan kwestja umiastowienia obu tych instytucyj. *Ziemia Lubelska*, która informuje o tem obszernie w Nr. 182, zamieszcza następujące słuszne uwagi:

»Zdawałoby się napozór, że umiastowienie Muzeum lubelskiego lub Bibljoteki im. Łopacińskiego rozstrzygnie ostatecznie kwestję rozwoju i bytu instytucyj kulturalnych, niezbędnych dla miasta i jego kultury.

Czy jednak w rzeczywistości tak jest?

Przyglądając się budżetowi Muzeum, widzimy, że nie zamyka się on deficytem. Strona finansowa nie jest więc powodem, który może skłaniać do oddania zarządu i gospodarki w ręce miasta. Jedyny wydatek, jaki należałoby ponieść, jest konieczność zaangażowania fachowca-kustosza, któryby zbiory Muzeum doprowadził do porządku.

Na ten wydatek Muzeum w obecnej swej sytuacji może się zdobyć. Zachodzi natomiast obawa, że przejęcie Muzeum przez miasto osłabi wysiłki obywatelskie, dzięki którym Muzeum dotychczas prosperuje. Druga obawa, to zbiurokratyzowanie tej instytucji. Przelanie ciężaru na miasto wyrządzić może instytucji tej krzywdę.

Na zebranie Muzeum Lubelskiego przyszło bardzo mało osób, mimo, że na porządku dziennym były sprawy decydujące o przyszłości i charakterze Muzeum lubelskiego. Między innemi mieli zebrani rozstrzygnąć sprawę umiastowienia Muzeum, dokonania niezbędnego remontu gmachu dla ratowania niszczących się wskutek wilgoci zbiorów, sprawę nadania Muzeum określonego kierunku, gdyż jak widać z luźnych rozmów, nie wszyscy członkowie Muzeum solidaryzują się z charakterem, jaki obecny Zarząd chce mu nadać.

Zebrani uchwalili odłożyć rozpatrywanie tych kwestyj do drugiej połowy września, aby dać możność wszystkim nieobecnym członkom wziąć udział w tych ważnych sprawach.

Należy wyrazić przekonanie, że zebranie, które odbędzie się we wrześniu, zgromadzi wszystkich członków Muzeum, żeby kwestję tak ważną dla kultury Lublina rozstrzygnąć w sposób jak najpomyślniejszy.

JAN HRYŃKOWSKI — MARTWA NATURA (ol.)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

## NAKŁO

= W Nakle istnieje Tow. Miłośników miasta Nakła, które przystąpiło teraz do odnowienia pomnika z wodotryskiem. Według doniesienia stamtąd, »na cokole stanie wspaniała rzeźba (na razie z gipsu), wyobrażająca strażaka z wężem w ręku ku upamiętnieniu wiekopomnych czynów nakielskich strażaków«. Cytujemy ten upiększający projekt dosłownie, bez najmniejszych zmian, wedle informacji *Kurjera Poznańskiego*.

## NOWY SĄCZ

= Zamek królewski. Na wzgórzu nad Dunajcem znajdują się w Nowym Sączu ruiny zamku, założonego przez Kazimierza Wielkiego. Tutaj toczyły się ważne narady historyczne między Polską a Węgrami w sprawie koronacji Jadwigi na królowę polską, tutaj też wychowywali się pod kierunkiem Długosza synowie Kazimierza Jagiellończyka. Postanowiono za-

mek odnowić i umieścić w nim Muzeum Podhalańskie. Zawiązał się komitet, który uzyskał poparcie sfer rządowych w Warszawie oraz metropolity krakowskiego ks. Sapiehy. Na zebraniu komitetu stworzono komitet wykonawczy. Kierować przebudową będzie prof. Szyszko-Bohusz. Pisma wzywają społeczeństwo podhalańskie do ofiarności na ten ważny cel kulturalny.

ZYGMUNT RADNICKI DZIEWCZYNKA Z LALKĄ (ol.)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

= Kościół w Nowym Sączu, piękny zabytek budownictwa polskiego, będzie odnowiony. Prace już się zaczynają.

POZNAŃ

= Pomnik Serca Jezusowego. Na Zjeździe I Katolickim w Poznaniu, odbytym w październiku 1920 r., uchwalono wybudować artystyczny pomnik Najśw. Serca Pana Jezusa, któryby wyrażał uczucia religijne i narodowe społeczeństwa, a przy tem stał się po wszystkie czasy ozdobą i chlubą Zachodniej Polski. Powstał wtedy Komitet budowy pomnika.

Ostatni Zjazd Katolicki w Inowrocławiu, a pierwszy eucharystyczny w Polsce, zachęcił Komitet do dalszej pracy. Komitet postanowił zwrócić się do polskich artystów katolików z wezwaniem, ażeby wzięli udział w konkursie na projekt pomnika wotywnego Najśw. Serca Jezusowego w Poznaniu. Komitet ustanowił trzy nagrody dla prac uznanych za najlepsze: pierwsza nagroda wynosi 7.500 zł., druga 6.000., trzecia 5.000.

Konkurs trwa do dnia 7 listopada 1927 r., godz. 12 w południe. Sąd będą stanowili uproszeni w tym celu znawcy i wybitni przedstawiciele sztuki, łącznie z przedstawicielami Komitetu budowy. Po ściśle określone warunki konkursu, plany i t. d. należy się zwrócić listem poleconym pod adresem: Komitet Budowy Pomnika Najśw. Serca Jezusa w Poznaniu, Poznań, Aleje Marcinkowskiego nr. 22, II ptr., pokój 42.

= Prezydent miasta p. Ratajski ofiarował miastu grupę *Macierzyństwo*, dłuta Edw. Haupta, wykonaną w piaskowcu. Grupę tę ustawiono w ogrodzie dla dzieci przy ul. Śniadeckich.

= W Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków otwarto z początkiem września wystawę zbiorową prac malarskich Jana Nowickiego. Złożyło się na nią około 80 obrazów, przeważnie pejzaży. Starannie wydany katalog zawiera ośm reprodukcyj z obrazów.

PRZEMYŚL

= Stare domy w Przemyślu. Miasto nasze posiada sporo ładnych starych domów. W przeszłym roku odnowiono fasadę domu w Rynku, pochodzącego z r. 1515, obecnie kamienicę z r. 1788 i drugą z r. 1638, wreszcie fasadę i portal z XVIII wieku w sieni jednej z kamienic, również w Rynku stojącej.

= Zamek przemyski, budowany przez Kazimierza Wielkiego, doczekał się konserwacji. Trzeba było na to kilkunastu lat oczekiwania i usilnych starań, przedsiębranych przez Tow. Przyjaciół Nauk w Przemyślu. Niepotrzebnie tylko usunięto z attyki ręcznie rzeźbione główki lalek z XVII w. i zastąpiono je odlewami cementowemi. Urząd konserwatorski we Lwowie winien się tem zająć, aby podobna operacja nie spotkała i drugiej baszty.

= W r. 1916 Komenda austrjackiego Korpusu X. wybudowała na cmentarzu lipowickim w Przemyślu cmentarną kaplicę—pomnik, według projektu arch. Szabolcsa z Budapesztu. Kaplica ta została zdewastowaną: witraże powybijane, dwa obrazy, umieszczone obok ołtarza, pędzla malarza Wendla Schwarza, wycięto, stopnie przy wielkim ołtarzu zabrano, usunięto krzyż i zaczęto zdzierać blachę i t. d., podłoga zanieczyszczona, na ścianach podejrzane rysunki i napisy. Ten smutny stan kaplicy upoważnia nas do zwrócenia się do Urzędu Konserwatorskiego z prośbą, aby jak najrychlej zajął się tą sprawą i gorszące te stosunki usunął, a zniszczenia naprawił.

WARSZAWA.

= W gmachu Tow. Zachęty Sztuk P. otwarto wystawę pośmiertną prac ś. p. Zycha Bujnowskiego, wystawę zbiorową prac graficznych Konstantego Brandla, ręcznie malowanych widoków Stanisława Fidanzy (Chełmno), kolekcji prac Teodora Ziomka. Nadto nieodłączna — o zwykłym poziomie — »wystawa ogólna«. Pozatem znajduje się na wystawie po kilkanaście obrazów Gersona i Chełmońskiego.

= Przewodnik Nr. 26, wydany przez Zachętę, jako katalog świeżo otwartych wystaw, podaje przy wszystkich obrazach W. Gersona i J. Chełmońskiego nie tylko technikę, ale i datę namalowania obrazów. Nadto, przy pracach graficznych K. Brandla (jest ich około 130) informuje o technice każdej ryciny. Notujemy ten fakt z szczerą radością i z prawdziwem uznaniem. Można się spodziewać, że z czasem katalogi wystaw retrospektywnych Zachęty nabiorą wartości, gdy układ ich będzie racjonalny i nie pominie się tam ani dat ani wymiarów.

= Muzeum rzemiosł i Sztuki Stosowanej zorganizowało w dniach 14—22 sierpnia wystawę prac uczniów kursów wieczornych, a w dniach 26 sierpnia do 5-go września wystawę prac uczniów dziennej szkoły zdobnictwa.

Wystawa ceramiczna, o której już informowaliśmy w poprzednim zeszycie, będzie otwarta w dalszym ciągu do końca września.

= Wystawa czecho-słowacka w Warszawie. Jak donosi *Prager Presse*, w czasie od 24 września do 27-go października będzie zorganizowana w Zachęcie wystawa dawnej i współczesnej sztuki czecho-słowackiej, z uwzględnieniem malarstwa, rzeźby, grafiki i architektury. Wystawę organizują z ramienia rządu czeskiego Dr. V. V. Stech i Dr. Jaromir Pečirka. Można tedy spodziewać się, że wystawę tę różnić będzie od wystaw, organizowanych przez Zachętę, wyższy artystyczny poziom, odpowiedni układ sal i eksponatów, oraz artystycznie wydany katalog. Zapowiedź gościny sztuki czeskiej witamy ze szczerą radością.

= Pomnik na grobie ś. p. Arcybaszewa. W niedzielę dnia 14 sierpnia r. b. o godzinie 12 w południe odbyło się na cmentarzu prawosławym na Woli poświęcenie pomnika postawionego na grobie pisarza rosyjskiego ś. p. Michała Arcybaszewa. Pomnik wybudowano w stylu starosyjskim, według projektu prof. St. Noakowskiego.

= Kościół św. Anny w Warszawie posiada piękną dzwonicę z XVII w. Odnowienie tego cennego zabytku zostało podjęte i postępuje naprzód. W kościele św. Anny są przechowywane relikwie św. Ładysława z Gielniowa, patrona m. Warszawy.

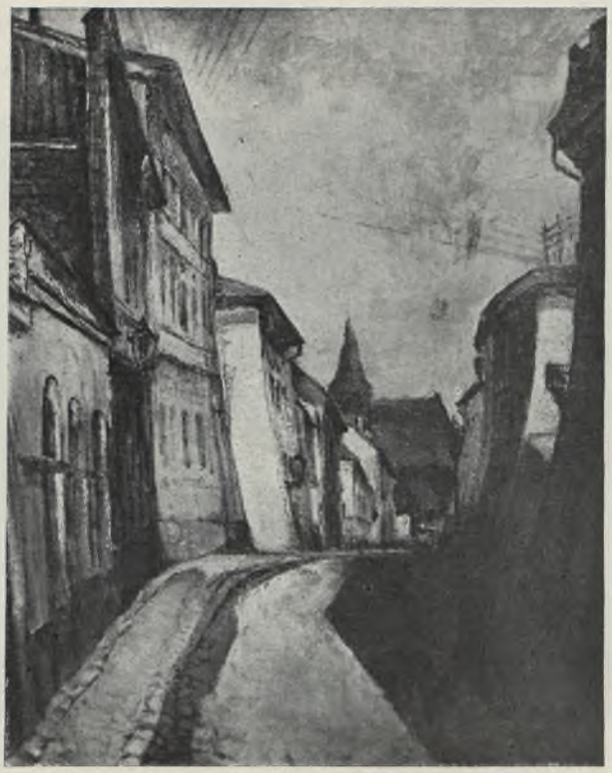
= Uporządkowanie placu Saskiego. W wyniku ostatecznej rozmowy p. Prezydenta Miasta inż. Z. Słomińskiego z przedstawicielem Ministerstwa Spraw Wojsk. osiągnięto porozumienie co do uporządkowania pl. Saskiego Wydział techniczny Magistratu przystąpi niebawem do wykonania robót ziemnych i uporządkowania jezdni. Narazie uporządkowane będą ostatecznie ulice i plac, rozmieszczenie bocznych pawilonów odłożone zostało na później. Pierwsze roboty potrwają około 2 miesięcy. Będą one wykonywane częściowo, wobec czego ruch uliczny nie będzie zamknięty. Autor nagrodzonego na konkursie planu, arch. Jawornicki, opracowuje szczegółowy plan robót.

= Naprawa obrazu »Batory pod Pskowem«. Czytamy w Nr. 222 *Warszawianki*: »Dzieło Matejki, Batory pod Pskowem, stanowiące własność prywatną rodziny pp. Tyszkiewiczów, a znajdujące się tylko w depozycie Towarzystwa Zachęty, uszkodzone swego czasu przez p. Sikorskiego, który zasłynął już z oparcia na par. 32 ustawy prasowej, w tych dniach zostało naprawione. Naprawy obrazu dokonał p. Garbarczyk, który podkleiwszy płótnem oba przecięcia w obrazie, pociągnął je odpowiedniemi farbami, tak, że obecnie trudno poznać, w którym miejscu obraz był uszkodzony. W związku z czynem p. Sikorskiego, zarówno *Batory pod Pskowem* jak *Grunwald*, *Kazanie Skargi*, oraz *Chodkiewicz pod Chocimem* Brandta, zostały otoczone sznurami, tak, że można się im przyglądać tylko z pewnej odległości. Ponadto zdwojono czujność personalu, który pilnie baczy, aby się p. Sikorski nie powtórzył.«

Dobrze — ale kto jest p. Garbarczyk?

= II Polski Zjazd konserwatorski odbędzie się w Warszawie, w dniu 15 października b. r. Organizatorowie zjazdu wzięli pod uwagę następujące punkty programowe:

1. Organizacja opieki państwowej nad zabytkami. (Niedostateczna ilość rządowych konserwatorów i rządowych środków konserwacji na obszarze państwa), 2. Słabe uświadomienie społeczeństwa o potrzebie opieki nad zabytkami przeszłości. Towarzystwa zainteresowane pracują nie dość wydatnie i bez porozumienia. Wynikająca stąd konieczność stworzenia opieki społecznej nad zabytkami, której organem winno być ogólno-polskie Towarzystwo z autonomicznie pracującemi kołami wojewódzkiemi i od nich uzależnionemi kołami prowincjonalnemi. 3. Uzgodnienie prac inicjowanego Towarzystwa z opieką państwową i działalnością Komisji Djecezjalnych. 4. Nowe warunki opieki nad zabytkami sztuki kościelnej w związku z Konkordatem. 5. Opracowanie środków naukowych i wykonawczo-technicznych. 6. Przygotowanie do Zjazdu międzynarodowego w sprawach opieki nad zabytkami przeszłości.



JAN RUBCZAK UL. ŚW. KRZYŻA W KRAKOWIE (ol., 1926)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

Na czele Komitetu organizacyjnego stanął inż. Zygmunt Słomiński, prezes Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

= Doroczna wystawa prac uczniów Szkoły Sztuk pięknych, która została otwartą w końcu czerwca br., dała piękny obraz rozwoju tej uczelni. Cechą jej jest, że praca poszczególnych kierowników różnych kursów ma charakter świadomie zbieżny, że jest harmonijna i jednolita. Cecha ta jest logicznym wynikiem charakteru, celów tej uczelni, która posiada szereg warsztatów, gdzie uczniowie sprawdzają racjonalność swych projektów drogą realizacji ich we właściwej drodze i w właściwym materjale. Ponieważ zaś warsztaty uzupełniają się nawzajem, jasnem jest, że musi być pewien ogólny, zasadniczy charakter, który łączy prace wszystkich kursów.

Od całej szkoły odcina się jedynie kurs prof. Pruszkowskiego, który — niezwiązany z żadnymi warsztatami — uprawia wyłącznie malarstwo sztalugowe. Inne kursa są ściśle związane z materjałem i dają uzasadnioną nadzieję, że dzięki pracy profesorów warszaw-

skiej szkoły sztuk pięknych zostanie za parę lat zapełniona poważna luka, która się u nas daje obecnie odczuwać: brak poważnych artystów, którzyby swą wiedzę i talent chcieli i mogli poświęcić rozwojowi naszego przemysłu artystycznego.

Dla tego też z największą radością można powitać założenie współdzielni artystycznej »Ład«, założonej przy Szkole Sztuk Pięknych, w której pracują byli i obecni uczniowie szkoły i jej profesorowie. Celem współdzielni jest komponowanie i wyrób tkanin, oraz przedmiotów ze szkła, gliny, drzewa, metalu i t. d., z wyraźnem dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania. Jak się energicznie zabrał »Ład« do pracy, dowodzi fakt, że zdążył już wystawić dziesięć dobrych bardzo kilimów na wystawie międzynarodowej dywanów w Paryżu b. r.

STANISŁAW DĄBROWSKI PINJE (ol.)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

= Muzeum narodowe pamięci Słowackiego. Z okazji sprowadzenia do kraju prochów Juljusza Słowackiego Muzeum Narodowe zgromadziło w jednej z sal działu malarstwa i pamiątek polskich związane z imieniem Słowackiego przedmioty, które są własnością Muzeum.

W liczbie tych przedmiotów znajduje się biurko poety, ofiarowane przez nieżyjącego już Stanisława Krajewskiego, a niedawno dopiero z rezydencji ofiarodawcy w Anglji do kraju sprowadzone. Poza tem wystawiono cenne pamiątki, pochodzące z zapisu L. Meyeta: meble, kałamarz, portrety rodzinne oraz interesujący obraz olejny — krajobraz fantastyczny o charakterze wybitnie romantycznym, malowany ręką Juljusza Słowackiego. Wśród portretów rodzinnych wyróżnia się portret matki wieszcza, Salomei Becu, wybitne dzieło Franciszka Lampiego.

= Komitet Muzeum Narodowego. Na członków komitetu Muzeum Narodowego z grona członków zarządu miasta magistrat powołał pp.: prezydenta miasta inż. Z. Słomińskiego i wiceprezydenta T. Szpotańskiego.

Zarazem magistrat postanowił zaproponować radzie miejskiej wybór dwóch członków komitetu Muzeum z grona radnych miejskich.

= Wyniki konkursu. W sierpniu magistrat m. st. Warszawy rozważy wyniki konkursu zamkniętego, ogłoszonego na uregulowanie placu Teatralnego. Z 5 zaproszonych architektów nadesłało prace czterech.

Szczegółowe rozważenie nadesłanych prac zajmie kilka posiedzeń.

= Odnawianie Zamku kr. Wobec tego, że w zabytkowym tym gmachu zdecydowano się urządzić stałe mieszkanie dla Prezydenta Rzpltej (jakkolwiek, w gruncie rzeczy, objekt ten stanowczo do tego celu nie nadaje się), przystąpiono do prowadzenia robót w żywszem już tempie. Roboty dotychczasowe, konserwatorskie studja, zasadzające się na »rozkopkach«, na ciągłem szukaniu czegoś, następnie na częściowem łataniu tego, co się »zbadało« — trwają pod kierunkiem architekta Zamku kr. i Łazienek, p. K. Skórewicza zaledwie od 1918 r. Gdybyż tak komu przyszło na myśl zsumować kwoty, które w ciągu tych dziewięciu lat wydano na... konserwację Zamku kr., oraz porównać tę sumę z tem, co istotnie zrobiono, t. j. z właściwym efektem konserwatorskich robót.

Podobnież i w Łazienkach kr. »wytężona« praca trwa długie lata, zasadzała się ona m. i. na naprawie fundamentów w wodzie od strony północnej. Wypompowywano wodę, a ona (na złość!) znów wracała. W każdym razie przy okazji tych robót zrobiono coś zupełnie konkretnego: przy przenoszeniu i osłanianiu marmurowych figur »Gladjatorów« połamano im ręce!

W Zamku kr. jednak wprost kipi i wre. Uwijają się setki robotników, co dzień prawie puszcza się do prasy jakąś wiadomość, ażeby uwagę — nie tyle szerszej publiczności, ile sfer oficjalnych — utrzymać wciąż w napięciu. I przy tej okazji zwykle drobna, niewinna reklama dla... »zapału połączonego z pedantyczną (!) żmudną pracą kierownictwa odbudowy«.

Tymczasem, pod wpływem konieczności i dzięki ogromnym funduszom, roboty istotnie zaczęły się naprzód posuwać. Z racji np. odsłonięcia wieży zamkowej ukazał się następujący komunikat (por. Nr. 198 *Warszawianki*):

»Dziś, dnia 21-go b. m., w południe odbędzie się usunięcie rusztowań zasłaniających odnawianą wieżę zamkową. Prace związane z odnawianiem zostały już ukończone.

Złocista kula zdobiąca szczyt wieży została nanowo pozłocona, chorągiewka, na której widniały cyfry Króla Stanisława Augusta, również została pozłocona nanowo z zachowaniem cyfr ostatniego Króla Polski Niepodległej. Jak się okazało, chorągiewka ta pochodzi z czasów znacznie starszych i prawdopobnie założona została podczas budowy Zamku za Zygmunta III-go.

W kuli złocistej znaleziono dokument na pergaminie z roku 1840, umieszczony tam podczas odnawiania Zamku przez ówczesnego Namiestnika ks. Paskiewicza. Mimo czasów wielkiego ucisku w dobie popowstaniowej, dokument zawierający odpisy poprzednich znalezionych dokumentów, spisany był w języku polskim,

a obok niego znajdował się zbiór w owych czasach obieg mających monet oraz egzemplarze wydawanych w Warszawie dzienników.

Dokument ten, monety i dzienniki oddano do muzeum zamkowego.

W pozłoconej nanowo kuli złożono nowy, spisany na pergaminie dokument przez przedstawicieli Rządu, Ciał ustawodawczych i kierowników odbudowy Zamku. Dokument ten, w krótkich słowach, przedstawia dzieje Zamku Królewskiego oraz jego ostatniej odbudowy. Dołączono doń kolekcję monet obecnych oraz wszystkie wczorajsze dzienniki warszawskie i po dokładnem zabezpieczeniu od wpływów atmosferycznych wraz z kulą umieszczono na wieży.

Usunięcie rusztowania z wieży zamkowej jest jednym z etapów prac złączonych z odnowieniem Zamku.

Roboty prowadzone są obecnie po likwidacji strajku robotników budowlanych, w przyspieszonem tempie pod naczelnym kierunkiem prof. Skórewicza i w obecnej swej fazie polegają na przywróceniu dachu do pierwotnego stanu. Praca ta wykonana zostanie przed zimą.

Dach Zamku, po wzmocnieniu belkowania dachowego, pokryty zostanie dachówką holenderską (czerwoną) tak, jak przed ostatniem, za czasów rosyjskich, odnowieniem.

Przed zimą również ukończone zostaną prace doprowadzenia do pierwotnego stanu elewacji Zamku od strony Wisły oraz na podwórzu zamkowem. Odnowienie elewacji Zamku od strony Zjazdu i od Pl. Zamkowego stanowić będzie następny etap robót, które prowadzone bądą w roku przyszłym.

Trzymanie się ścisłe pierwowzorów, zapał połączony z pedantyczną, żmudną pracą kierownictwa odbudowy w kierunku przywrócenia Zamkowi Królewskiemu dawnego blasku i dawnych pięknych form architektonicznych dają najlepszą rękojmię, że praca ta wykonana zostanie dobrze, tak, jak tego ma prawo wymagać oczekująca z niecierpliwością ludność Stolicy, która przez ośm pierwszych lat odzyskanej niepodległości poprostu się musiała wstydzić obdrapanych murów tej czcigodnej pamiątki, jaką jest siedziba Królów Polskich«.

= Komitet (ogólny) odnowienia Zamku Kr. w Warszawie nareszcie powołano do życia. Komitet lokalny, istniejący od szeregu lat, nie umiał dość energicznie przeciwstawić swej opinji kierownikowi robót i z czasem przestał się nawet animować tem, co się w Zamku Kr. dzieje.

W sposób wysoce objektywny, z pominięciem wszelkich drażliwych momentów, streścił obrady tego Komitetu *N. P.* w Nr. 314 *Kurjera Poznańskiego*, gdzie czytamy m. i.:

»Dotychczas zostały odnowione: sale reprezentacyjne, znajdujące się w skrzydle od Wisły, oraz dwie fasady pięciobocznego dziedzińca, a mianowicie fasada, w której mieści się brama wjezdna od strony zjazdu, przerobiona przez arch. Fontanę za czasów króla Poniatowskiego, oraz fasada z wieżą zegarową, zbudowana za czasów Zygmunta III przez arch. A. Hegnera Abrahamowicza. Trzecia fasada tegoż dziedzińca, przekształcona w epoce saskiej jest na ukończeniu. Co do fasady załamanego skrzydła z wieżą Władysławowską, zawierającego dość poważne fragmenty zamku gotyckiego książąt Mazowieckich, jak obramienia ostro-łukowych okien i oddrzwia, uchwalono w zasadzie ją otynkować, a zachować jedynie niektóre szczegóły gotyckie bez dorabiania brakujących części. Podobnie Komitet zadecydował, aby fasady tegoż skrzydła od strony Wisły nie odbudowywać w charakterze średniowiecznym, lecz raczej przystosować ją do architektury z epoki saskiej, która od tej strony nadaje zasadniczy ton całemu Zamkowi.

Fasady od strony wjazdu na Pragę, oraz od placu zamkowego projektuje się oczyścić z przeróbek wykonanych za rządów rosyjskich w latach 1840—50 i nadać im charakter jaki posiadały za czasów Zygmunta III, twórcy tychże części Zamku. W związku z tem uchwalono usunięcie przybudówki od strony »Zjazdu«, oraz osadzenie nowego hełmu na narożnej baszcie grodzkiej.

LUDWIK MISKY MOTYW ZE STAREGO KAPITELU (akwaf.)
(Wyst. Stow. „Jednoróg", we Lwowie 1927)

Co do rekonstrukcji dawnej bibljoteki króla Poniatowskiego, zamienionej przez Rosjan na koszary, Komitet stwierdził znaczny postęp w pracach tamże przeprowadzonych (Nb. od 1921 roku!).

Bardzo obszerną dyskusję wywołała sprawa stworzenia w obrębie Zamku godnej rezydencji dla p. Prezydenta Rzeczypospolitej. Obecnie urządza się mieszkalne apartamenta dla p. Prezydenta na II-giem piętrze skrzydła od strony Wisły, zawierającego na I-ym piętrze szereg wspaniałych sal reprezentacyjnych, podwyższając w związku z tem konstrukcję oraz sylwetę dachu. Ponieważ apartamenta te z natury rzeczy wypadną mało reprezentacyjnie, a z drugiej strony Zamek daje zbyt mało pomieszczenia dla biur kancelaryjnych, kierownik robót zaprojektował dobudowę nowego skrzydła, które, przypierając do dawnego Zamku, biegłoby w stronę Wisły i stanowiło zamknięcie od strony »starego miasta«. Dojazd do nowego skrzydła miałby wprowadzić poprzez drugi dziedziniec mniejszy, a część dawnego skrzydła zamkowego, doń przytykającego, zostałaby połączona organicznie z nowo zaprojektowanem skrzydłem. Projekt ten, przewidujący gmach zbyt wysoki, zmieniający radykalnie ugrupowanie mas i najważniejszych akcentów architektonicznych dzisiej-

szego Zamku, nie znalazł aprobaty. Komitet wydał opinję, że zamierzoną rozbudowę należy podporządkować istniejącej całości, pozostawiając ostateczne załatwienie tej sprawy mniejszemu Komitetowi lokalnemu. W razie zrealizowania tegoż projektu Komitet uznał za koniecznie usunięcie rażących budynków wojskowych, znajdujących się w bezpośredniem sąsiedztwie zabudowań Zamkowych nad brzegami Wisły«.

MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA DYWANÓW I KILIMÓW W PARYŻU
(Pawilon Marsan, Louvre, czerwiec—wrzesień 1927)
(Polski dział nowoczesny.).

= Pomnik Kościuszki w Warszawie. Delegacja Komitetu budowy pomnika Tadeusza Kościuszki w Warszawie, złożona z pięciu osób: prezesa Suligowskiego, prezesa Libickiego, profesora Holewińskiego, architekta Szyllera i Lisieckiego oraz rzeźbiarza Woydygi, była przyjęta przez Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, który, stosownie do prośby delegacji, zgodził się objąć protektorat nad Komitetem.

Komitet prowadzić będzie swoją pracę pod opieką Pana Prezydenta Rzeczypospolitej.

= Zjazd konserwatorski. Komitet II polskiego zjazdu konserwatorskiego pod przewodnictwem prezesa tow. opieki nad zabytkami, prezydenta miasta inż. Słomińskiego odbył niedawno posiedzenie. Ustalono, że zjazd odbędzie się w Warszawie w początkach października r. b. Zadaniem zjazdu będzie opracowanie wytycznych dla zapobiegania niszczeniu pamiątek historycznych. Pierwszy zjazd odbył się w Krakowie w r. 1910.

Zjazd ten powinienby zająć się także i tem wszystkiem, co się dzieje od r. 1918 w Zamku Kr., a po części i w Łazienkowskim Pałacu na wodzie i w Białym Domku.

= Niepoprawni. Na wystawie »Sztuki Polskiej w Zbiorach Państwowych« u Baryczków, jak sam oficjalny Katalog tej wystawy stwierdza, są »liczne i rażące luki«. Tymczasem w artykule *(aw.) Kurjera Warszawskiego* z dnia 12 lipca czytamy m. i.:

»Zbiory liczą przeszło dwie setki przedmiotów.

Nie brak ani jednego nazwiska o wysokim ciężarze gatunkowym. Kto na przestrzeni wieków XIX i XX służył prawdziwej sztuce — ten znalazł się w zbiorach państwowych. Naród ma sposobność poznać dzieła sztuki swoich krzewicieli kultury plastycznej, swoich artystów, swoich nieśmiertelnych«.

Po cóż ta »lekka« przesada, skoro nie o wystawie Zachęty mowa? Ot, nawyczka...

= Nowe obrazy w Zbiorach Państwowych. W Kamienicy Baryczków zostały wystawione świeżo do Zbiorów Państwowych zakupione obrazy, a mianowicie Józefa Chełmońskiego, Władysława Siewińskiego, Józefa Pankiewicza i Władysława Skoczylasa, oraz rzeźba Romualda Zerycha, przedstawiająca postać klęczącą św. Franciszka.

= Park wystawowy. Dział ogrodniczy technicznego wydziału magistratu przystąpił do opracowania szczegółowego projektu wielkiego parku wystawowego na Saskiej Kępie. Park ten przewidziany jest na obszarze 180 hektarów i łączyć się będzie z parkiem Skaryszewskim. Przez park przebiegać będzie arterja komunikacyjna, łącząca dalsze przedmieście Warszawy, jak np. Gocławek i Grochów z centrum miasta. Z chwilą wykupienia odpowiednich terenów, dział ogrodniczy będzie mógł przystąpić do wykonania robót parkowych.

Plan przyszłego parku wystawowego będzie mógł być wystawiony na międzynarodowej wystawie ogrodniczej w Brukseli we wrześniu r. b., w której Warszawa weźmie udział.

= Jubileusz Ogrodu Saskiego. Niedawno postawiono blok z granitu w ogrodzie Saskim, koło zbiornika wody z napisem: »1727—1927 w dwóchsetną rocznicę oddania ogrodu Saskiego do użytku publicznego«.

I nic poza tem! Słusznie zauważa przy tej sposobności *Kurjer Warszawski* (Nr. 202):

»Kto założył park, podług czyich planów był zadrzewiony, dzięki komu i czemu oddany był do użytku mieszkańców, w ogóle o tych wszystkich, co pozostawili po sobie tę pamiątkę, ani słowa«.

W upamiętnieniu owej rocznicy, niezależnie od artykułu historycznego ogłoszonego w czasopiśmie »Kronika miasta Warszawy«, wydał magistrat warszawski wspaniałą publikację historyczną Aleksandra Kraushara, pod tyt. »Ogród Saski w Warszawie (1727—1927« z kilkunastu ilustracjami S. Marcinkowskiego, zawierającą dzieje i losy ogrodu Saskiego do dnia dzisiejszego.

= Restauracja wieży pobernardyńskiej. Zarząd kościoła pobernardyńskiego, w trosce o estetyczny wygląd cennej pamiątki historycznej, jaką jest kościół Bernardynów i jego wieża, przystępuje do jej gruntownej restauracji.

Jest ona uszkodzona, a to wskutek wysadzania przez Rosjan mostu Kierbedzia w r. 1915, co było powodem

obnażenia tej wieży z tynku. To też otynkowanie, przerobienie kopuły i belkowania wewnątrz – jest w planie odnowy. Kosztorys tych robót sięga 40.000 złotych.

Po wykończeniu wieża przybierze swój historyczny wygląd z 1716 r., co będzie odpowiedniem *pendant* do całości odnawianego obecnie placu Zamkowego.

= O reklamy uliczne. Magistrat m. stoł. Warszawy, niezadowolony z decyzji minist. spraw wewnętrznych, orzekającej, iż prawo udzielania zezwoleń na reklamy uliczne służy nie magistratowi, lecz komisarjatowi rządu, jako organowi, czuwającemu nad porządkiem publicznym – zwrócił się ze skargą do najwyższego trybunału administracyjnego, w której żądał uchylenia decyzji ministerjalnej.

Najwyższy trybunał administracyjny orzekł, że udzielanie pozwoleń na reklamy uliczne winno być uzależnione od każdorazowego zezwolenia komisarjatu rządu i umotywowa swą decyzję tem, że reklamy uliczne, których istotą jest przyciąganie uwagi publicznej, mogą, z jednej strony, gromadzić masy ludzi i tem samem tamować ruch uliczny, z drugiej obrażać obyczajność publiczną. Ponieważ zaś czuwanie nad porządkiem i obyczajnością publiczną wchodzi w zakres obowiązków kom. rządu, jemu więc winno służyć prawa udzielania pozwoleń na reklamy.

Niechajby tedy Komisarjat rządu czuwał nad tem, ażeby nieartystyczne tandetne reklamy uliczne nie obrażały obyczajności publicznej, zasadzającej się przecie głównie na dobrym smaku.

= Meble polskie pojadą zagranicę — donosi prasa codzienna: W najbliższym czasie Państwowy Instytut Eksportowy zwołuje konferencję przedstawicieli fabryk mebli w Polsce, celem zorganizowania eksportu przemysłu meblarskiego.

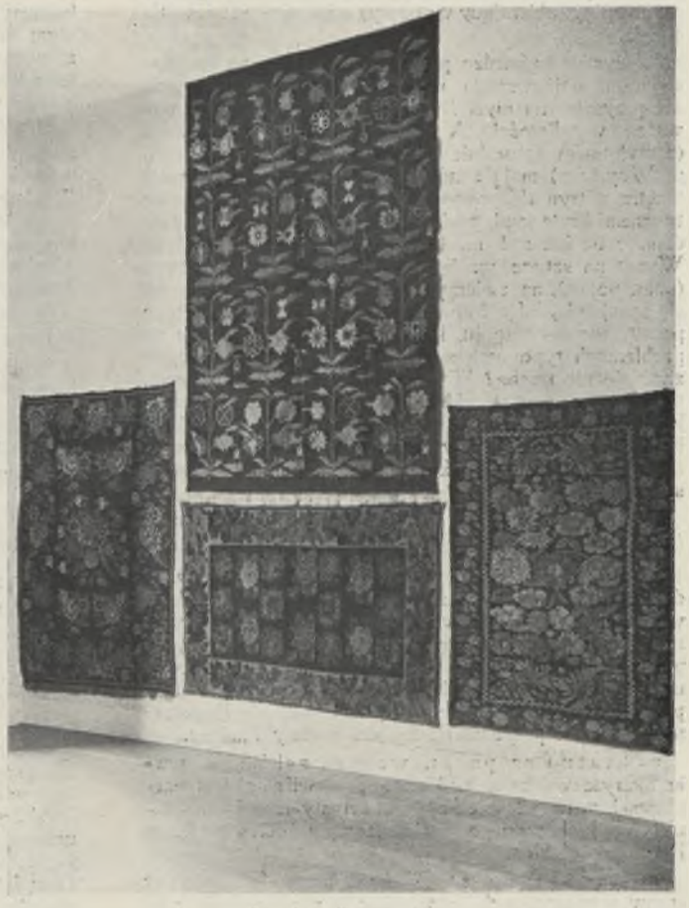
Po przystosowaniu eksportowego meblarstwa polskiego — czytamy dalej — do potrzeb zagranicznej klienteli i po zastosowaniu pewnych zmian co do typu mebli, polskie meble mogą z powodzeniem konkurować na rynkach zagranicznych. Tyle komunikat. Na czem zasadzają się potrzeby zagranicznej klienteli? Na solidności materjału i wykonania, na oryginalnym artystycznym charakterze. Np. podrabiane meble typu wiedeńskiego — których fabrykacja szeroko jest u nas rozpowszechniona — nie będą chyba mogły liczyć na wielki zbyt zagraniczny, przynajmniej nie na długi okres czasu.

Może jednak fabrykanci nasi, licząc się odpowiednio z wyższym smakiem »klienteli zagranicznej« zdecydują się nareszcie zaprosić naszych artystów do współpracy w tej dziedzinie?

= Wystawa Foto-kinematograficzna (pod protektoratem wiceprezesa rady ministrów, prof. K. Bartla), która zostanie otwarta w miesiącu wrześniu b. r. w Warszawie, obejmie m. i. niektóre działy, interesujące artystów plastyków, a mianowicie: polskie i obce dekoracje kinowe, Schüftana i i., nowoczesna poczekalnia i widzownia: Umeblowanie wnętrza, krzesła, miękkie fotele, pokrycia, dywany, dekoracje, sgraffito, tapety, żyrandole i lampy, reklama kinematograficzna: plakaty, afisze, katalogi, programy, ulotki, reklama w prasie, transparenty, filmy rysunkowe, wreszcie dział fotografji artystycznej (jako Salon Międzynarodowy), organizowany przez Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografji.

= Konkurs wystaw sklepowych. Od d. 26-go do 29-go b. m. odbył się w Warszawie pierwszy ogólno-kupiecki Konkurs wystaw sklepowych, liczba zgłoszeń wynosiła: 77 firm, 84 sklepy i 164 okna. Pozatem kilka firm przygotowało swe wystawy poza Konkursem.

Skład sądu konkursowego przedstawiał się w sposób następujący: pp. H. Brun, W. Purski, i W. Rudnicki



MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA DYWANÓW I KILIMÓW W PARYŻU
(Pawilon Marsan, Louvre, czerwiec—wrzesień 1927)
(Polski dział retrospektywny).

(Stowarzyszenie kupców polskich), M. Bienensztok, M. Efraim i B. Ołomucki (Centrala Związku kupców), St. Brun, A. Piekarski i M. Rudowski (Urząd starszych Zgromadzenia kupców), M. Piasecki (ministerjum przemysłu i handlu), Wł. Woydyna (ministerjum wyznań religijnych i oświecenia publicznego), poseł K. Ilski (magistrat), T. Skarżyński (Instytut naukowej organizacji), St. Jarkowski (Tow. literatów i dziennikarzy polskich), I. Czempiński (Syndykat dziennikarzy polskich), oraz p. H. Isz (Związek literatów i dziennikarzy żydowskich). Ponadto został kooptowany p. J. Kołomyjski, redaktor »Tygodnika handlowego«. Przewodniczącym sądu wybrano p. W. Rudnickiego.

Ostatecznie ustalono następujące nagrody: Dyplomy I, II III-ej nagrody oraz listy pochwalne dla każdej grupy branżowej oddzielnie — od organizatorów Konkursu, nagrody specjalne w formie przedmiotów pamiątkowych — od magistratu m. st. Warszawy, red.

»Tygodnika handlowego«, Stowarzyszenia kupców polskich, Centrali związku kupców, Instytutu naukowej organizacji, wreszcie nagrody w formie specjalnych żetonów dla wystawców branży bieliźniano-konfekcyjnej — od Koła Kupców tejże branży przy Stowarzyszeniu Kupców polskich. Pozatem wszyscy uczestnicy konkursu otrzymają specjalne podziękowania od komitetu organizacyjnego, a dekoratorzy firm nagrodzonych (stali pracownicy, ubierający wystawy) odpowiednie zaświadczenia.

Wszystko to bardzo pięknie — idea samego konkursu godna najżywszego poparcia, czyż jednak nikomu nie przyszło na myśl że skład *jury* musi budzić poważne wątpliwości. A skądże ci wszyscy panowie (z wyjątkiem naturalnie delegata Min. W. R. i O. P., p. Woydyny) mają znać się na estetyce aranżowania wnętrz witryn sklepowych, jakiemi rozporządzają estetycznemi kryterjami, gdzie je zdobyli, jaką drogą sprawdzili, o ile ich sąd ma być rzeczywiście miarodajny? Wszak na sztuce wzajemnego kopania się w brzuch (piłka nożna), na zwierzętach czy burakach trzeba znać się specjalnie, aby być członkiem jury. A na sztuce przestrzennego zespołu, kompozycji wnętrz, wogóle na problemach typowych z dziedziny sztuk plastycznych znać się nie trzeba? Wystarczy być dobrym kupcem, urzędnikiem magistrackim czy dziennikarzem polskim lub żydowskim, ażeby wydać sąd miarodajny i odpowiedzialny o artystycznej wartości specjalnie na konkurs komponowanych wystaw sklepowych? Czyż tak?

Nikt o tem nie pomyślał, nikt widocznie nie miał żadnych pod tym względem wątpliwości. Znamienne!

= Projekt cennej publikacji. Pierwszy doroczny salon Stowarzyszenia architektów polskich w Salach redutowych w Warszawie wykazał tak wysoki poziom artystyczny, że Komitet organizacyjny postanowił opublikować najciekawsze prace w specjalnem wydawnictwie, obliczonem na propagandę sztuki polskiej za granicą. Publikacją tą zajmie się Departament sztuki i przyznał na ten cel osobny fundusz.

= Statua w parku warszawskim. W parku Skaryszewskim na »Różance« postawił magistrat warszawski statuę »Tancerki« dłuta artysty-rzeźbiarza Stanisława Jackowskiego w bronzowym odlewie firmy Braci Łopieńskich.

= Budżet m. st. Warszawy. P. minister spraw wewnętrznych zatwierdził w porozumieniu z p. ministrem skarbu uchwalony w dniu 10 maja r. b. przez magistrat m. st. Warszawy na prawach rady miejskiej, preliminarz budżetowy dochodów i wydatków nadzwyczajnych na r. 1827—28.

Preliminarz ten przewiduje, między innemi na budowę Muzeum narodowego — miljon zł.

## WILNO

= W klubie handlowo-przemysłowym otwarto bardzo naogół lichą wystawę prac malarzy warszawskich.

= V doroczna Wystawa Towarzystwa Wileńskich Artystów Plastyków, otwarta w pałacu Wojewody, odznacza się poważnym artystycznym poziomem. Wystawiają: L. Slendziński, K. Kwiatkowski, M. Kulesza, M. Rouba, Br. Jamontt, E. Karniej, A. Międzybłocki, W. Dawidowski, Tymon Niesiołowski, Adamska-Roubina (grafika) i R. Jachimowicz (rzeźba), L. Szczepanowiczowa (rzeźba).

= Jubileusz F. Ruszczyca. Wilno obchodziło jubileusz niezwykle zasłużonego artysty i obywatela, Ferdynanda Ruszczyca.

Ruszczyc zrósł się nierozerwalnie z Wilnem, wojującem i wyzwolonem, zapatrzony w swą ideę fixe, którą było wymarzone Wilno przyszłości, o które zabiegał jako nauczyciel, propagator, organizator, mówca, przewodnik, projektodawca, reprezentant, inscenizator, wydawca — a przedewszystkiem malarz. Jak pisze prof. J. Remer w broszurze wydanej na cześć Ruszczyca, a wręczonej mu podczas uczty jubileuszowej, twórczość Ruszczyca była na wschodnich ziemiach Rzplitej świadectwem żywotności Polski i jej zachodnio-europejskiej kultury... Z ziemi tej, oddychającej spokojnym, miarowym a szerokim rytmem, z ducha wiecznie na niej żywego romantyzmu, z kamiennej pieśni murów, z patosu krasomówczego, z dramatu cierpiących pokoleń, — z tego wszystkiego wyrasta sztuka Ruszczyca.«

Wilno znajduje się obecnie na rozdrożu: musi rozstrzygnąć, jakiego typu miastem chce być, przemysłowem i handlowem, czy miastem sztuki i turystów. Problem ten rozstrzygnął Ruszczyc w sensie stworzenia z Wilna miasta sztuki i od lat woła gorąco o zachowanie i spotęgowanie tego charakteru Wilna. Ostatnie miesiące zdają się wskazywać na to, że marzeniom Ruszczyca stanie się zadość.

Wspomniana broszura ma tytuł:

Jerzy Remer: *W Służbie Sztuki — U Źródeł Twórczości Ferdynanda Ruszczyca.* Wilno, 1927 r. Odbitka z Alma Mater Vilnensis, zeszyt 5. Okładkę, winiety oraz inicjał wykonał Z. Kaliszczak. Rycin 22 i 1 plansza trójbarwna. Stron 24 in 4-o. Druk wykonał B. Uselis w Polskiej Drukarni Nakładowej »Lux« w Wilnie.

## ZAKOPANE

= W hotelu Bristol wystawił na widok publiczny malowane przez siebie portrety Józef Kidoń.

= W lokalu P. Szkoły Przemysłu Drzewnego zorganizowano dwie wystawy zbiorowe, a mianowicie prac Rafała Malczewskiego i Alfreda Terleckiego. Wystawie obrazów R. Malczewskiego poświęcił St. Ign. Witkiewicz trzy artykuły w *Epoce* (Nr. 221, 228 i 235).

= Grobowiec dla Marjana Raciborskiego Na cmentarzu zakopiańskim spoczywają zwłoki zmarłego w 1917 r. słynnego botanika, prof. Marjana Raciborskiego. Oddawna postanowili uczniowie znakomitego uczonego postawić w miejsce drewnianego krzyża na grobie skromny, ale trwały grobowiec. Zawiązany przed kilku laty komitet uczniów zebrał potrzebny fundusz, ponadto Muzeum Tatrzańskie zebrało również pewną kwotę. Obecnie postanowiono przystąpić do budowy pomnika, którego projekt i wykonanie powierzono dyr. Szkoły Przemysłu Drzewnego, Karolowi Stryjeńskiemu.

= Grobowiec-Kaplica dla Jana Kasprowicza. Na Harendzie w Zakopanem, obok ulubionej willi zmarłego poety, buduje komitet obywatelski piękną, imponującą rozmiarami, wykonaną całą w granicie, kaplicę, do której mają być przeniesione dnia 1 sierpnia 1928, jako w drugą rocznicę jego zgonu, zwłoki Jana Kasprowicza. Kaplica, zbudowana według projektu i pod kierunkiem Karola Stryjeńskiego, dyr. tutejszej szkoły przemysłu drzewnego, nad brzegami Dunajca, w bardzo malowniczem otoczeniu, będzie prawdziwą ozdobą Zakopanego. W tym roku zakończone będą roboty kamieniarskie, murarskie i ziemne, konieczne dla uporządkowania brzegu Dunajca, kaplica będzie przykrytą dachem. Z wiosną przyszłego roku rozpoczną się roboty koło urządzenia wnętrza kaplicy, które mają być ukończone do lata.

= W dniu 10 lipca otwarto wystawę Tow. »Sztuka Podhalańska«.

= W Państwowej Szkole Przemysłu drzewnego otwarto wystawę mebli i rzeźb, wyrobów sznycerskich, wykonanych przez uczniów tej szkoły.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### ANTWERPJA

= Uroczystości Rubensowskie. Z powodu trzechsetnej pięćdziesiątej rocznicy urodzin Rubensa, zarząd jego rodzinnego miasta zorganizował szereg uroczystości pamiątkowych na cześć mistrza, które rozpoczęte w połowie lipca r. b. trwały do d. 21 sierpnia r. b. Oprócz wielkiej wystawy arcydzieł Rubensa, znajdujących się w muzeach i świątyniach belgijskich, odbyły się jednocześnie wystawy jego sztychów, akwafort i reprodukcji arcydzieł, niemniej ksiąg poświęconych życiu umysłowemu jego epoki.

### BERLIN

= Jubileusz prof. M. Liebermanna. Niedawo obchodził uroczyście 80-tą rocznicę urodzin mistrz malarstwa niemieckiego prof. Liebermann, obecny prezes pruskiej Akademji sztuk pięknych. Z okazji tej uroczystości prof. Liebermann otrzymał cały szereg wyższych odznaczeń oraz gratulacji od przedstawicieli rządu Rzeszy, rządu pruskiego, uniwersytetów, oraz instytucji kulturalnych i oświatowych. M. in. odwiedził jubilata pruski minister oświaty, dr. Becker, wręczając mu imieniem rządu pruskiego złoty medal. Imieniem prezydenta Hindenburga złożył jubilatowi gratulacje min. Keudell, wręczając mu jednocześnie odznakę orła niemieckiego. Rada miasta Berlina zamianowała prof. Liebermanna swym członkiem honorowym.

= Z Secesji Berlińskiej. Tegoroczna wystawa wiosenna Secesji berlińskiej poświęcona jest wyłącznie sportowi. Nadesłano na wystawę 277 dzieł sztuki, przedstawiających motywy sportowe. W katalogu spotykamy m. in. nazwiska takich artystów jak: Bourdelle, Cézanne, Corinth, Gino Finetti, Izaak Izraels, Max Klinger, Max Liebermann, Arystydes Maillol, F. Meysel, Ernest Oppler, Pablo Picasso, Max Slevogt i W. Trübner.

### BORDEAUX

= Polacy na wystawie malarstwa. W Bordeaux otwarta została z okazji odbywających się tam targów międzynarodowa wystawa malarstwa, zorganizowana przez francusko-hiszpański komitet, pod protektoratem Prezydenta Republiki Doumergue'a. Komisarzem wystawy jest znany malarz hiszpański Beltran Masses.

Organizacją działu polskiego zajęło się paryskie towarzystwo popierania stosunków literacko-artystycznych między Polską a Francją. W dziale polskim bierze udział szereg malarzy polskich z Paryża, mianowicie Boznańska, d'Erseville, Gotlieb, Halicka, Kanelba, Kramsztyk, Łempicka, Mela Muter, Pankiewicz, Terlikowski i Zawadowski.

### BUFFALO

= Wystawa pasów i makat polskich w Ameryce organizuje się w Muzeum w Buffalo »Albright Gallery«. Wobec wielkiego znaczenia propagandowego takiej wystawy w słynnej amerykańskiej instytucji kulturalnej i w ważnem środowisku naszej emigracji, Tow. »Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych«, które organizuje wystawę, zwraca się do wszystkich Instytucyj i osób prywatnych, posiadających piękne egzemplarze jedwabnych i złotolitych pasów i makat polskich, o łaskawe zgłaszanie ich do lokalu Towarzystwa, Warszawa, Trębacka 4.

### DETROIT

= Muzeum sztuki w Detroit nabyło, za pośrednictwem firmy nowojorskiej Knoedlersa, obraz Rembrandta »Odwiedziny«, należący poprzednio do Alfreda bar. Rotschilda, płacąc za to arcydzieło 150.000 dolarów.

Słynny ten obraz przedstawia odwiedziny Matki Zbawiciela u św. Elżbiety. Malowany przez Rembrandta w 1640 r., zachował się wyjątkowo świetnie. Mierzy pół metra wysokości i jest zaokrąglony u góry, przedstawia zaś św. Elżbietę, obejmującą na schodach pięknego pałacu Najświętszą Marję Pannę. Św. Zacharjusz schodzi ze schodów, opierając się na chłopcu, na schody zaś wchodzi św. Józef. W głębi widać bogate miasto z wieżycami. W całym obrazie panuje nastrój wieczorny. Na pierwszym planie, na lewo, paw i kilka kur, na środku zaś — piesek.

Wywiezienie obrazu tego na zawsze do Ameryki stanowi znów poważną stratę dla europejskich skarbów sztuki.

### FLORENCJA

= II-ga Międzynarodowa Wystawa Grafiki nowoczesnej była tak zorganizowana, że katalog jej ukazał się niemal po jej zamknięciu. Jest to spory tom, liczący ponad 200 stron tekstu i 64 stron reprodukcyj. Polską grafikę reprezentowali: Bartłomiejczyk, Bielecki, Brandel, Cieślewski, Czerwiński, Hecht, Kobierski, Konarska, Krasnodębska, Mehoffer, Ossecki, Rzecki, Siedlecki, Stankiewiczówna, Skoczylas, Wąsowicz, Wiszniewski, Wojnarski, Wolff, Weiss, Wyczółkowski (52 prac), Borowski, Glicenstein. Nadto wystawiono pewną ilość polskich batików. Komisarzami działu polskiego byli M. Treter i Wł. Skoczylas, który urządził sale polskie na miejscu. W katalogu reprodukowano prace Wyczółkowskiego, Skoczylasa, Konarskiej, Glicensteina i Hechta. Cena katalogu 20 lir. wł.

### FRANKFURT n. M.

= Antykwarjat J. Rosenbauma nabył obraz szkoły kolońskiej na desce z r. 1370 »Ukrzyżowanie« za niezwykle wysoką sumę marek złotych 109.250! Tak wysoko umieją i Niemcy cenić swoich mistrzów. Inne obrazy poszły za ceny normalne, a więc:

Spinello Aretino (szkoła florencka, wiek 14 na 15), dwa obrazy na deskach (45×19 cm i 59×18,5 cm.) — marek 1.450; zwracamy uwagę na tę cenę, wykazującą, że nawet prymitywi włoscy nie mają cen zbyt wygórowanych. Szkoła florencka wiek XV, Modląca się Matka Boska (36×28 cm.) — mk. 400; François Clouet — Portret Damy, koło 1560 roku (35,6×24,5 cm.) — mk. 14.000; Mistrz z roku 1519-go, Anna Samotrzecia — mk. 11.000; Mistrz norymberski z początku XVI w., Św. Anna (107×31 cm.) mk. 3.400; Adrian Brouwer, Operator nóg (22,5×32 cm.) — mk. 1.200; Jan Brueghel, Pejzaż ze sceną wiejską (21×28 cm.) — mk. 1.700; Rosalba Cariera, Śmiejąca się dziewczyna (65×64 cm) mk. 1.400; Cornelis Dusart, Pijący wieśniacy (28×22 cm.) mk. 780; Gillis van Counixloo, Pejzaż leśny (27×41 cm) mk. 500; Pieter de Hooch, Oficerowie wypoczywający w stajni (75×65 cm.) mk. 8500; Jan Miensze Molenaer, Kiermasz na wsi (41×53 cm.) mk. 1300.

### GENEWA

= Z wystawy projektów gmachu Ligi Narodów. W dniu zamknięcia wystawy projektów na budowę gmachu Ligi Narodów zebrali się licznie architekci z całego świata, by zapoznać się ze szkicami swych kolegów przed złożeniem do archiwów 377 nadesłanych prac. Wystawa, rozmieszczona w 2 wielkich pawilonach, mieściła w pierwszym 9 prac nagrodzonych, 18 prac wyróżnionych i około 30 prac uznanych przez jury za najlepsze z pośród nadesłanych.

Autorzy tej ostatniej kategorji projektów, zgodnie z propozycją Sekretarjatu, ujawnili swe nazwiska. Wśród nich znalazł się również i Polak — p. Juljusz Nagórski z Warszawy.

### KIJÓW

= Losy zbiorów muzealnych Potockich. Rząd ukraiński przekazał bogate zbiory Poto-

ckich do dyspozycji Muzeum ukraińskiego w Kijowie. Zbiory te składają się ze znakomitej kolekcji mebli stylowych od 15 do 19 wieku, z rzeźb wybitnych rzeźbiarzy epoki odrodzenia i baroku, cennej kolekcji mozajki włoskiej, kolekcji porcelany, kolekcji ubiorów i broni kozaków zaporoskich. W zbiorach znajduje się słynny posąg murzyna z marmuru czarnego. W kolekcji obrazów znajduje się 350 obrazów malarzy 19 stulecia. Do zbiorów należy również komplet 14 000 litografji. Razem ze zbiorami przekazano Muzeum bibljotekę, składającą się z 17.000 tomów, w której znajdują się w jedynym zachowanym komplecie pierwsze wydania pism Szewczenki.

KONSTANTYNOPOL

= Dorocznym zwyczajem otworzona została w lipcu wystawa malarstwa tureckiego. Zgromadzono kilkaset eksponatów, które świadczą o zupełnem oparciu się twórczości tureckiej o wzory Zachodu. Dotyczy to, oczywiście, stylu i techniki. W wyborze tematów przeważają pejzaże o charakterze lokalnym, martwa natura, kompozycje o motywach orjentalnych. Pozatem trochę portretów i aktów kobiecych. Uderza skłonność do silnej koforystyki, przechodząca nieraz w upodobania do jaskrawości.

Malarstwo tureckie znajduje oparcie w tutejszej Ecole des Beaux Arts, której profesorowie biorą czynny udział w wystawie.

Po raz pierwszy znalazły się na wystawie nieliczne rzeźby artystów Turków, będące wymownym dowodem przełamania nakazów religijnych Islamu w imię przyswojenia Turcji kultury intelektualnej Europy.

LENINGRAD

= Sobór Izaaka przekształcony na Muzeum. Wspaniałemu zabytkowi historycznemu i artystycznemu, jakim jest Sobór Izaaka w Petersburgu grozi zupełna ruina. Wskutek zacieków i braku wentylacji mury gmachu murszeją, a ciekawe mozajki i obrazy zachodzą pleśnią.

Ten fatalny stan skłonił prezydjum sowietu petersburskiego do powzięcia uchwały przekazania gmachu tzw. »Gławnaukie« na potrzeby muzealne. W ten sposób ma być zabezpieczony sam gmach i znajdujące się w nim dzieła sztuki, z których część, jak np. fragmenty drzwi bronzowych, wedle źródeł sowieckich, zostały poprostu rozkradzione.

LIMA

= Sukces architekta polskiego w Peru. Zamieszkujący w Limie (Peru) architekt polski p. Brunon Paprocki otrzymał nagrodę za projekt budowy olbrzymiej bazyliki Santa Rosa w Limie, jak również za projekt wzorowych budynków szkolnych dla prowincyj nadbrzeżnych, górskich i leśnych.

LONDYN

= Wystawa obrazów Pilichowskiego. W Whitechapel Art Gallery w Londynie została otwarta wystawa obrazów malarza p. L. Pilichowskiego. Na otwarcie wystawy przybył lord Balfour oraz poseł polski w Londynie, p. Skirmunt, który wygłosił przy tej okazji przemówienie. Jak wiadomo, p. L. Pilichowski jest prezesem Stowarzyszenia Żydów Polskich w Anglji.

Jeden z obrazów, o wymiarach 4,8+2,4 metr noszący tytuł: »Otwarcie Uniwersytetu Hebrajskiego w Jeruzalem przez lorda Balfoura«, przedstawia Balfoura przemawiającego z otwartego amfiteatru do publiczności, licznie zebranej na tle pasma gór palestyńskich Moab.

Temat ujęty jest w duchu narodowo-żydowskim i podkreśla radość i emocje tłumu z powodu tej uroczystości narodowej.

= Obraz Correggia. — Słynne arcydzieło Correggia p. t. »Chrystus żegnający Matkę przed Męką« ofiarowane zostało przez sir Josepha Duveen'a Galerji Narodowej w Londynie. Obraz ten pochodził ze zbiorów Bensona, nabytych ostatnio przez sir Josepha Duveen'a.

= Licytacja obrazów Romney'a. Wielka licytacja obrazów Romney'a, ze swym ostatecznym wynikiem w kwocie 137.000 funtów szterlingów (3 425.000 zł. franków, a 5.952.650 zł. pol.) za 124 numery, wśród których główną część stanowiły 33 obrazy, stanowiła swego rodzaju rekord. Cała licytacja trwała trzy godziny, a podczas tego czasu siedzieli i stali ludzie, gęsto skupieni, członkowie angielskiego towarzystwa ze dworu, obok tak rzadkiego gościa, jak Otto Bernard, wiceprezydenta wielkiej amerykańskiej Galerji Obrazów. Romney zarabiał swoją sztuką rocznie od 2.000 do 3.000 funtów (t. j. 50.000 do 75.000 zł. fr.).

Za portret Lady Hamilton jako bachantki, słynne dzieło mistrza, który we wszystkich książkach o Romney'u, a także i w książce Bailys'a o Lady Hamilton jest reprodukowany, zapłacił mu swego czasu sir John Leicester 25 gwinei (656.25 fr. zł.). Tym razem zapłaciła zań wielka firma Knoedla 10.000 gwinei (262.500 zł. fr.). Inny wielki portret Lady Hamilton jako bachantki, mniej doskonały w wykonaniu, jak to słynne dzieło, przypadł Smith'owi za 3.300 gwinei (86.625 zł. fr.). Firma Knoedler dała 9.200 gwinei (241.500 zł. fr.) za portret zbiorowy pani Prescot i jej trojga dzieci, który powstał między r. 1777 a 1781 i który malarzowi przyniósł 80 gwinei (2100 zł. fr.), oraz 10 gwinei za późniejsze poprawki. P. Yorke zapłaciła 25 gwinei (656.24 fr. zł.) za swój obraz, który od r. 1787 do dzisiaj wzrósł w cenie do 2300 gwinei (60.735 zł. fr.), a mniejwięcej taksamo ukształtowały się wszystkie dzisiejsze ceny za obrazy Romney'a w porównaniu do pierwotnych. Że firma Christlie zdecydowała się portret swego założyciela Jamesa Christlie Gainsborough'a wystawić na sprzedaż, tłumaczy się konjukturami handlowemi a cena zań wyniosła 7200 gwinei (189.000 zł. fr.), do której to sumy podniesiona została cena wywołania w kwocie 300 gwinei 78.750 zł. fr.), zapłacona przez Agnew'a. Portret miss Clarges przez Gainsborough'a przyniósł natomiast tylko 2900 gwinei (76.124 zł. fr.). Sir Josua Reynolds konkurował ze swymi wielkimi rywalami nie bez powodzenia, gdyż portret Lady Elżbiety Keppel przez niego namalowany został oceniony przez Burn'a na 6200 gwinei (162.750 zł. fr.). Wśród cen za obrazy Raeburna najwyższa wynosiła 5400 gwinei (141.750 zł. fr.), którą Knoedlerowie zapłacili za portret p. Austin.

Inne ceny pozostały naturalnie daleko w tyle za temi cenami rekordowemi, chociaż i między niemi znajdowały się dość wysokie. Tak np. Katedra w Salisbury, Constable'a, osiągnęła 220 gwinei (57.750 zł. fr.), najlepszy obraz Crome'a 2000 gwinei (52.5000 zł. fr.). Portret pani Grate przez Colnaghi'ego sprzedany został za 5600 gwinei (170.625 zł. fr.). Dwa portrety Bol'a, znakomitego ucznia Rembrandt'a, który w 1653 r. namalował autoportret i portret swej żony, poszły do Ameryki za 7200 gwinei (189 000 zł. fr.), kiedy już w 1831 r. na licytacji paryskiej najwyższa cena za pewien jego obraz w kwocie 8350 franków wywołała wielkie wrażenie.

LYON

= Mr. Martin Basse, w osobnym artykule, pomieszczonym w *Salut Public* opisuje dawne pamiątki polskie w Lyonie.

MOSKWA

= W wystawie budownictwa nowoczesnego, zorganizowanej przez grupę architektów skupiających się w piśmie *Sowremiennaja Architektura* — biorą m. i. udział: A. Karczewski, P. Koziński, M. Szczuka i T. Żarnowerówna.

= W Muzeum Sztuk P. wystawiono kolekcję rysunków francuskich od XVI do XIX w. Wystawione tam były również dwa utwory Norblina.

PADWA

= W korespondencji z Padwy opisuje Witold Dalbor pomniki królów polskich *(Kurj. Pozn.)*:

»W Padwie, mieście św. Antoniego, a pozatem siedzibie starego i sławnego uniwersytetu, jest wielki plac Prato della Valle, dziś nazwany imieniem Viktora Emanuela II. Część środkowa placu, wysadzona drzewami, okolona jest podwójnym rzędem posągów kamiennych 82 najsławniejszch wychowanków wszechnicy padewskiej i sławnych obywateli miasta. Na stronie wschodniej, w rzędzie wewnętrznym, stoją dwa posągi królów polskich, a wychowanków akademji w Padwie: Jana Sobieskiego i Stefana Batorego.

Na wysokim cokole stoi kamienna postać króla Jana III, zwycięzcy z pod Wiednia, z głową dumnie wzniesioną, ktorą zdobi wieniec laurowy. Odziany w zbroję, którą przykrywa płaszcz królewski, spływający z ramion, wskazuje król lewą ręką na sąsiedni pomnik Stefana Batorego, podczas gdy prawą opiera na koronie, która leży na obok stojącym trójnogu. Na cokole umieszczony jest napis łaciński następującej treści: »Janowi Sobieskiemu, który jako wychowanek był chlubą akademji padewskiej, a jako król wsławił się w wojnie i pokoju, zasłużonemu około chrześcijańskiej rzeczypospolitej, ten pomnik postawił Stanisław, król polski, w r. 1784«.

Postać króla Jana ujęta jest podobnie w zbroi i płaszczu królewskim, w pozycji stojącej. Pochylony w przód, z nogą wysuniętą jakby do marszu, wskazuje lewą ręką na prawo, a w prawej buławę trzyma. U dołu czytamy napis: »Stefanowi Batoremu niegdyś wychowankowi wszechnicy padewskiej, potem sławnemu królowi Polski, Stanisław, król Polski, poprzednikowi ku pamięci jego, jakoteż miastu wielce zasłużonemu około kształcenia ducha. Roku 1789«.

Oba te kamienne posągi, oznaczone liczbą 76 i 75, postawiono jak to wynika z napisu, staraniem króla króla Stanisława Augusta. Artystycznie nie są one wiele warte, ale i reszta posągów nie wychodzi ponad poziom roboty rzemieślniczej, mają one znaczenie tylko pamiątkowe i dekoracyjne.

Notatkę podaję z tego względu, ponieważ bardzo mało stosunkowo osób odwiedzających Padwę zwraca uwagę na te pamiątki polskie. Warto jednak zapoznać się z niemi, są one widomym niejako znakiem kulturalnych naszych stosunków z tem starem, włoskiem miastem uniwersyteckiem«.

PARYŻ

= Młodzieńcze dzieła Watteau'a w Luwrze. Do galerji Louvre'u, która posiada piękny zbiór obrazów Watteau'a z okresu jego dojrzałości, przybyły obecnie dwa dzieła jego z okresu młodzieńczego. Obrazy te, pochodzące mniejwięcej z r. 1706, przedstawiają »taniec wiejski« i «szczepienie drzew«.

= Odysseja z ilustracjami Jana Styki. W Paryżu ukazało się w druku luksusowe wydanie Odysseji, z ilustracjami Jana Styki.

= Rada miasta uchwaliła, ponoć ostatecznie, iż pomnik Adama Mickiewicza, dłuta E. Bourdelle'a, wzniesiony będzie na placu Almy, zgodnie z życzeniem artysty.

= Niedawno zamknięta wystawa dzieł Włodzimierza Terlikowskiego obejmowała 150 numerów, w tej liczbie okoł 100 widoków Wenecji.

= W galerjach prywatnych wystawiają: Kisling i Kanelba (M. Bernheim), T. Makowski i Kisling (Carusine), Z. Tyszkiewiczówna (Artiste et Artisan), Z. Raczyńska (Mina Loy), A. Halicka (Galerie d'Art Contemporain), p. Kucembianka (Lemarget), H. Hayden (Carusine), K. Zieleniewski i Langermann (G. du Taureau), S. Olesiewicz (G. de l'Etoile), uczennica Szuchajewa, panna Decler (G. Drouot), Wanda Wolska (Au Sacre de Printemps).

W Gal. M. Bernheima wystawiono trzydzieści obrazów Eug. Zaka.

= Wystawa kobierców w *Musée des Arts Décoratifs* stanowi pierwszą w zamierzonym cyklu. Obejmuje ona obecnie Europę północną i wschodnią, a więc kraje następujące: Finlandję, Litwę, Norwegję, Polskę, Rumunję, Szwecję, Ukrainę i Jugosławję. Protektorami jej są: Królowa rumuńska, Prezydent Rep. Finlandzkiej, szwedzki następca tronu i ks. szwedzki.

Wystawa obejmuje ogółem 302 eksponatów. Dział polski został zorganizowany przez Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych przy żywym współudziale na miejscu w Paryżu Tow. Literackiej i Artystycznej Wymiany między Polską a Francją. Zebraniem eksponatów w kraju zajmował się p. M. Treter i p. Zygmunt Trojanowski, oraz Dyrektor Tow. Popierania Przemysłu Ludowego Czesław Młodzianowski, który z zasobnych składów tego Tow. użyczył całego szeregu kilimów.

Skutkiem okoliczności, od Tow. S. S. P. w. O. niezależnych, dział polski musiał być zorganizowany w ciągu ośmiu dni. Tego rodzaju krótkie terminy zdają się niestety wchodzić u nas w zwyczaj, co odbija się bardzo niekorzystnie na całej naszej pracy propagandowej w zakresie sztuki, zwłaszcza plastyki i sztuki stosowanej. To też na przyszłość Tow. S. S. P. w. O. nie będzie się podejmowało imprez o tak humorystycznie krótkich terminach.

Mimo wszystko, dzięki energji organizatorów (zwłaszcza Z. Trojanowskiego), dzięki starannej selekcji, dokonanej umiejętnie i trafnie, wreszcie dzięki temu, że delegat Tow., J. Warchałowski, udał się do Paryża celem urządzenia sal polskich — czem dopomagał mu swą światłą radą prof. J. Pankiewicz — efekt ostateczny trzeba nazwać wprost niezwykłym. Niektóre głosy prasy francuskiej twierdzą, że dział polski jest najciekawszy, bo najbardziej oryginalny i najlepiej skomponowany. *L'Art Vivant* np. (Nr. 622 lipca b. r.), zamieszcza z całej wystawy pięć zdjęć, a cztery z nich poświęcone są Polsce. Znane pismo artystyczne *La Crapouillot* (Nr. sierpniowy) zamieszcza cztery reprodukcje, wyłącznie polskich kilimów, a mianowicie: J. Grodeckiej, W. Jastrzębowskiego, W. Sakowskiej-Wanke i B. Tretera, którego krytyk *L'Art Vivant*, Pierre Humbourg, nazywa: *le maitre du tapis polonais*.

Najlepszym zresztą dowodem niezwykłego powodzenia tej wystawy jest fakt, że w kilka dni po jej otwarciu zakupiono około połowy wszystkich eksponatów.

Prócz oficjalnego Katalogu ogólnego, ukazał się też osobny Katalog działu polskiego: *Les Tapis Polonais au Pavillon de Marsan, Palais du Louvre* — Paris 1927 (str. 16 z reprodukcjami pięciu kilimów). Zwięzły, ale jasny i doskonale informujący cudzoziemca o kilimiarstwie polskiem wstęp do katalogu napisał J. Warchałowski. W dziale polskim wystawiono 50 kilimów.

= Wystawa prac prof. J. Pankiewicza została otwartą w czerwcu w galerji p. Zborowskiego na rue de Seine. Kilkadziesiąt płócien, których tematem jest pejzaż południowej Francji, uliczki Paryża, wazony z anemonami, różami, kosze z jarzynami... doskonałe w kolorze (jak zawsze), malowane z wielką wiedzą. Pankiewicz ma technikę doprowadzoną do mistrzostwa, przy tem, stary paryżanin, bacznie śledzi nowoczesne prądy w dziedzinie malarstwa, nie pomija żadnego wybitniejszego hasła dnia, bywa i na Mont Parnasse w Cafée du Dôme, pilnie jednak studjuje i majstrów z Louvre'u, stąd szeroka tolerancja i zamiłowanie eksperymentowania, które jednak nie doprowadziło go

nigdy do ekstrawagancyj, nie mających nic wspólnego z malarstwem. Jest to bowiem urodzony malarz, którego cieszy forma i kolor.

Przy sposobności tej wystawy należy wspomnieć także o tem — co mało jest w Polsce znane — że J. Pankiewicz, profesor krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, przebywa od dwóch lat w Paryżu jako kierownik paryskiego oddziału krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, założonej za wiedzą i zgodą naszego Rządu przez profesorów tejże Akademji, a utrzymywanego dotąd, t. j. od dwóch lat, dzięki staraniom przedewszystkiem prof. Pankiewicza, z prywatnych subwencyj. Oddział ten mieści się w dużej pracowni z ogrodem na *rue d'Aléśia* l. 201, i grupuje pod kierunkiem prof. Pankiewicza, doskonałego znawcy sztuki francuskiej i Paryża, młodzież artystyczną, która ukończywszy polskie uczelnie artystyczne wyjeżdża do Paryża, aby uzupełnić swoje studja. Wyjazdy takie naszej młodzieży artystycznej są konieczne, choćby tylko dlatego, że nie posiadamy zbiorów sztuki dawnej, a bez zaznajomienia się z twórczością wielkich mistrzów włoskich, flamandzkich, angielskich i t. d. nie można sobie wyobrazić wykształcenia artystycznego.

Zrozumiały to dawno narody o wysokiej kulturze artystycznej. Francja ma stację artystyczną, oddział francuskiej *Ecole des Beaux arts*, istniejącą od 150 lat, w Atenach i w Rzymie. W Rzymie również mają swoje oddziały Akademja londyńska, hiszpańska i t. d. W Paryżu są oddawna oddziały akademij: angielskiej, niemieckiej, hiszpańskiej i t. d.

Po wojnie założyli takie oddziały w Paryżu: Szwajcarzy, Włosi, Rumuni, Czesi, Szwedzi, Japończycy i t. d. Wszystkie te oddziały są utrzymywane przez swoje rządy jako instytucje, obficie dotowane.

Ponieważ Rząd polski tą sprawą się dotąd nie interesował, Akademja krakowska wystąpiła z inicjatywą w tym kierunku, zapewniwszy sobie na początek skromną subwencję prywatnych jedynostek, którzy rozumieli ważność założenia takiej placówki, mającej znaczenie duże i propagandowe i kulturalne. Oddział ten jest skromny bardzo, zupełnie nie odpowiadający powadze naszego państwa, jest to jednak początek. Wierzymy, że Rząd nasz, rozumiejąc doniosłość utrzymania i rozwoju tej paryskiej naszej instytucji, przejmie ją na swój budżet i uposażywszy dostatecznie, zapewni jej trwały byt i bujny rozwój.

WIEDEŃ

= W krótkim czasie ma tu nastąpić otwarcie wystawy malarstwa angielskiego, od Hogartha, Morlanda, Raeburna, Reymoldsa, Constable'a, Gainsborough'a i Turnera aż po Brangwyna i Orpena.

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Franciszek Siedlecki: *Grafika polska w świetle krytyki zagranicznej.* Warszawa MCMXXVII. Nakładem Związku Polskich Artystów Grafików. (Odbito 3.000 egz. na papierze ilustracyjnym oraz 50 egz. na oryg. japońskim).

Na początku kilka stron druku poświęcono informacjom o sztuce graficznej wogóle, oraz o wystawach Związku Grafików.

Następny rozdział p. t.: »Opinja prasy zagranicznej« — nie ma zupełnie jednolitego charakteru; po kilku zdaniach od siebie, wydawca cytuje (a może streszcza, gdyż nigdzie niema cudzysłowu) kilka ogólnych opinij — z siedmiu pism. Tytuły tych pism poprzekręcane, a w jakiem piśmie wydrukował swe uwagi Anglik August E. John (str. 15) — zgoła niewiadomo, gdyż wydawca tego nie zaznacza.

Zaraz potem, w dalszym niejako ciągu, wydawca podaje w układzie alfabetycznym opinje krytyków obcych o poszczególnych artystach. Tu nie znajdujemy już nigdzie, przy żadnem nazwisku, jakiejkolwiek informacji, z jakiego źródła ta opinja — czy te opinje — pochodzi.

Na str. 28 znajdujemy »Wykaz przytoczonych artykułów«, w układzie chronologicznym; nikt jednak nie dojdzie, gdzie dany artykuł »przytoczono« czy streszczono; nazwy pism znowuż błędnie wydrukowane. Wśród podanych tam tytułów znajdujemy jeden zwłaszcza, który nas wysoce intryguje. Brzmi on: *Lo xilografia contemporanea in Pofogna.* Mógłby ktoś sądzić, że gdzieś na obczyźnie wychodzi naprawdę czasopismo pod takim — zresztą też błędnym — tytułem!...

Na str. 29 zamieszczono »Spis rycin«; ponumerowano jednak nazwiska artystów, nie zaś tytuły rycin, wobec czego czytelnik w pierwszej chwili myśli, że rycin jest 37, choć jest ich 48. Same reprodukcje, ani stronice, również nie są oznaczone żadnemi cyframi.

W takim stanie rzeczy, ładnie wydrukowana książeczka nie odpowiada zupełnie swemu celowi i nie posiada takiej wartości, jaką miećby mogła, gdyby podawała rzeczywiście — bodaj w wyjątkach — ścisły przekład opinij obcych, naturalnie z dokładnem podaniem źródła. Tak jak jest — właściwie szkoda czasu i atłasu. Dział rycin jest bogaty, zajmujący, klisze naogół starannie odbite.

= *4-ry Drzeworyty* Kazimierza Wiszniewskiego — Lublin, 1927. In folio. (Odbito w 50 numerowanych egzemplarzach).

Teka ta, bardzo artystycznie wydana, zawiera cztery drzeworyty — odbite na papierze japońskim — z widokami architektury starego Lublina, oraz krótki wstęp pióra J. K., zawierający biografję artysty.

= Juljan Pagaczewski: Posąg srebrny św Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skałce w Krakowie. Nakładem Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. Dr. A. Baranieckiego w Krakowie, MCMXXVII. (Odbito w 200 egz. numerowanych).

Autor zajmuje się w swem studjum nieznanym prawie kołom naukowym posągiem św. Stanisława, będącym dziś relikwjarzem. Rzeźba ta dopiero około r. 1645 uzupełniona puszką u podstawy i w ten sposób zmieniona na relikwjarz, datuje się z pierwszych lat XVI w., czego prof. Pagaczewski dowodzi na podstawie szczegółowej analizy form i odpowiednich zestawień porównawczych z analogicznemi zabytkami. Prof. Pagaczewski dochodzi też do hypotezy, że autorem posągu św. Stanisława na Skałce jest Stanisław Stwosz.

Świetnie wykonane reprodukcje potęgują wartość tego cennego studjum.

= Jerzy Mycielski i Stanisław Wasylewski: *Portrety Polskie Elżbiety Vigée-Lebrun.* Lwów—Poznań 1927. Nakł. Wydawnictwa Polskiego, Str. 150, 40. Rycin 24 w heljograwjurze.

Wzmiankę o powyższem dziele podano już w kwietniowym N-rze »Sztuk Pięknych« (str. 283), z uwagi wszakże na tak wyjątkowe zewnętrzne piękno, jak i niepospolitą kulturalną i literacko-artystyczną wartość pracy, należy się jej nieco obszerniejsza recenzja w czasopiśmie sztuce poświęconem. Żałuję nawet bardzo, że omawiając książkę na tem miejscu, muszę ograniczyć się do zewnętrznych jeno uwag, gdyż »Kronika artystyczna« naszego pisma na umieszczenie obszerniejszej rozprawki się nie nadaje.

W niezmiernie szczęśliwie złożonej kolaboracji dwóch autorów powstało to dzieło. Obaj oni żywo zainteresowani epoką króla Stanisława Augusta i czasami bezpośrednio porozbiorowymi, gromadzili od pewnego czasu, niezawiśle zupełnie od siebie, materjały tyczące się artystycznej działalności sławnej malarki portretowej francuskiej, pani Elżbiety Vigée-Lebrun w odniesieniu do rozmaitych osobistości polskich. Dowiedziawszy się o równolegle idących w tym kierunku studjach, posta-

nowili złączyć swe miłowania, zespolić je w utworzeniu wspólnego na ten temat dzieła. I istotnie przyznać należy, iż w zasobach swej wiedzy i charakterystycznych właściwościach uzdolnienia obaj współautorowie w znakomity sposób dopełniają się i uzupełniają nawzajem.

St. Wasylewski przynosi doskonałą znajomość epoki, nietylko w odniesieniu do donioślejszych wydarzeń dziejowych, lecz zarazem co do życia towarzyskiego i rodzinnego wyższych sfer ówczesnego społeczeństwa polskiego, nie wyłączając też rozmaitych »zakulisowych« tajników. Zaczerpnął on to, nie bez mozołu, z najrozmaitszych prywatnych, przeważnie w manuskryptach jeno przechowanych notatek pamiętnikowych i korespondencyj, a umie materjał zużytkować w sposób niezmiernie interesujący, podając swe wywody w barwnym, pełnym życia stylu beletrystycznym, okraszonym właściwym mu, nieco ironicznym dowcipem i humorem.

Prof. Jerzy Mycielski natomiast, zawodowy historyk sztuk pięknych, w szczególności zaś najznakomitszy dziś u nas znawca sztuki malarskiej czasów przełomu XVIII wieku na ziemi polskiej, dostarcza do współpracownictwa bogaty zasób swej wiedzy i bystrej obserwacji. Zbadał on gruntownie zbiory prywatne rodzinne, zawierające cenne artystyczne pamiątki z tego czasu i on to właśnie odkrył odpiero znaczną ilość prac pani Vigée-Lebrun i ponad wszelką wątpliwość na podstawie materjału porównawczego stwierdził autorstwo francuskiej artystki oraz ikonograficznie rozjaśnił, jakich to osób podobizny mamy tu przed sobą. Nie mniej też umiał co do niektórych najcenniejszych właśnie prac zbadać naukowo, jakim to artystka głównie w sztuce swej ulegała wpływom.

Całość wspólnie stworzonego dzieła, obok przedmowy, w której prof. Mycielski omawia niejako genezę pracy i tak podjętych studjów, rozpada się na dwie części: Pierwsza, obszerniejsza część, jakkolwiek podpisana przez p. Wasylewskiego, jest w pewnej mierze wspólnym tworem obu autorów, gdyż ocena omówionych w niej dzieł sztuki opiera się przeważnie na autopsji prof. Mycielskiego i jego artystycznym sądzie. Treść natomiast wywodów biograficznych, tyczących się modeli artystki i w niezwykle zręcznej i zajmującej formie złączona z tem charakterystyka tak epoki jak i każdorazowego środowiska (kolejno: Paryż, Rzym, Wiedeń, Petersburg, Drezno a wreszcie i napowrót Paryż), gdzie artystka zetknęła się z portretowanemi osobami, zawdzięczamy St. Wasylewskiemu. — W drugiej, krótszej części podaje nam znów prof. Mycielski pod ogólnym tytułem »Glossy starego historyka sztuki« szczegółowe wyjaśnienia i uwagi, bądź to tyczące się oceny ze stanowiska dziejowo artystycznej ewolucji, której ulegała sztuka tak artystki jak i epoki, bądź też odnoszące się do kwestyi genealogicznych i ikonograficznych portretowanych modeli, pomiędzy któremi spotykamy liczne, wybitne politycznie lub socjalnie osobistości. Zwięzłe te »glossy» zawierają poważną skarbnicę wiedzy i świadczą wymownie o gruntowności podjętych badań.

W ten sposób opracowane dzieło przedstawia nam się wprawdzie jako twór mniej jednolity, aniżeli nim bywa zwykle monograficzne opracowanie całej działalności jakiego artysty, ale za to nierównie bardziej urozmaicony i wszechstronniej interesujący. Mamy tu bowiem przed sobą na tle portretów nietylko żywo zajmujące szkice biograficzne portretowanych osób, lecz zarazem zręcznie rzucone oświetlenie tej wielce doniosłej epoki (koniec XVIII i początek XIX wieku), pod wzgledem artystycznym, kulturalnym, towarzyskim a także w pewnej mierze politycznym. Nadawały się do tego sposobu przedstawienia rzeczy doskonale losy wędrującej po rozmaitych stolicach europejskich artystki francuskiej i jej zetknięcie się tamże z rozmaitemi osobami z polskiej arystokracji.

Pierwszym jej »portretem polskim« był powstały jeszcze w Paryżu przed wybuchem rewolucji, podziwiany niezmiernie »Genjusz sławy« tj. portret księcia Henryka Lubomirskiego w dziecięcym wieku w trawestacji klasyczno-mitologicznej, malowany dla Księżnej Marszałkowej Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej, pani na Łańcucie i Przeworsku, jak wiadomo namiętnej wielbicielki sztuk pięknych i kolekcjonerki. Późniejsze portrety powstają w Rzymie i w Wiedniu, gdzie artystka coraz większą cieszy się wziętością i sławą, a następnie w czasie paroletniego jej pobytu w Petersburgu. Tu poznaje artystka obok innych polaków także króla Stanisława Augusta już pozbawionego tronu. Maluje go parokrotnie, a jeden z portretów — najcenniejsza pod względem ściśle artystycznym podobizna nieszczęśliwego monarchy, na krótki czas przed jego śmiercią wykonana — pozostał w posiadaniu artystki i zdobi obecnie zbiory paryskiego Luwru. Ostatnie wreszcie portrety polskie sięgają czasów Restauracji we Francji.

Pani Vigée-Lebrun, ciesząca się przed rewolucją najżywszemi względami dworu Ludwika XVI, a szczególnie królowej Marji Antoniny, opuszczała Paryż i Francję w czasie teroru, uciekając przed grożącą jej także gilotyną. Była więc sama »emigrantką« i zaciążyła nad nią groza wydarzeń politycznych, modele zaś jej polskie to także »rozbitki«, skutkiem upadku politycznego państwa i katastrofy rozbiorów.

Lecz nie znać wcale w sztuce malarskiej naszej artystki owego piętna grozy i tragiki dziejowej chwili, owego wstrząsającego przełomu, który dokonywał się dokoła. Panuje tu w wyrazie, szczególnie w portretach kobiecych, zakonserwowany z dawnych, spokojniejszych czasów *de l'ancien régime* wdzięk bez troski i pogodny uśmiech sztuki »rococo«. W całym »aparacie zdobniczym« swych portretów, a więc stroju, uczesaniu głowy, dodatkowych akcesorjach, a nawet w dostosowanej niekiedy kulisie pejzażowej, idzie artystka z upodobaniem za dyktatem kaprysów mody i przechodzi w swej długiej karjerze artystycznej stopniowo krok po kroku od stylu Ludwika XVI aż do czasów Restauracji i Romantyzmu, mimo to wszakże pozostaje w ekspresji twarzy przecież zawsze dziecięciem epoki malarskiej pierwszej swej młodości. Piętno czasów rokoko nie zatraca się w jej sztuce portretowej nigdy, i przyznać należy, że wychodzi raczej to jej na dobre, powstrzymuje ją od bombastu, sztywności lub też ckliwej afektacji.

Zapewne, nie szukać u niej wnikliwej indywidualnej charakterystyki, modele jej kobiece są dość bezmyślne i, jak co do stroju idą za przepisem mody, tak też w ogóle robią wrażenie przybranej konwencjonalnej pary. Mimo to jednak znać w nich przecież pewien wdzięk naturalny, życie w uśmiechu, spojrzeniu a niekiedy i w zgrabnym ruchu. Nieco więcej siły i indywidualności bywa w portretach męskich, choć i tu głębi psychicznej w charakterystyce nie spotykamy. Nadmienić wreszcie trzeba, że w produkcji artystki nie brak też wdzięcznie ujętych i ożywionych twarzyczek dziecięcych.

Autorowie, nie omawiając całej działalności artystycznej pani Vigée-Lebrun, nie wypowiadają też *ex professo* ujętego w syntezę sądu o jej sztuce. Atoli z okolicznościowych licznych uwag widać, że przy całej sympatji, którą mają dla niej, osądzają ją trafnie, bez nadmiernego uniesienia i przecenienia. Widzą w niej talent żywy, ujmujący, lecz daleki od genjalności i nie wolny od pewnych rysów małostkowych. (P. Wasylewski nazywa ją zabawnie: »genjalną przykrawaczką«). Przeszkodą w należytem rozwinięciu się jej sztuki było i to, że zbyt łatwo i szybko, jako rodzaj »cudownego dziecka«, doszła do sławy a i następnie nazbyt trwale była *en vogue*, skutkiem czego studja jej, szczególnie rysunkowe, nie były za młodu dostateczne i nie zdo-

łała ich też później uzupełnić. Nie wytrzymuje tedy, mojem zdaniem, jej sztuka portretowa n. p. porównania z najznakomitszymi mistrzami sztuki angielskiej, czynnymi z przełomu XVIII wieku. Natomiast zdaje mi się ona przecież naogół przewyższać drugą sławną malarkę owego czasu, wielbioną także wówczas ponad miarę zasług Angelikę Kaufmann. W każdym razie jest od niej znacznie szczerszą i mniej pretensjonalną.

Śliczne dzieło pp. Mycielskiego i Wasylewskiego, pouczające i zajmujące treścią a imponujące ozdobną formą i znakomicie wykonanemi heljograwjurowemi ilustracjami, jest prawdziwą ozdobą naszego piśmiennictwa poświęconego pamiątkom sztuki i kultury i musi zjednać sobie u czytelników polskich żywe uznanie. Ma ono jednak i dla zagranicy, a głównie dla ojczyzny artystki, Francji, doniosłą wartość naukową, przynosi bowiem do zbadania całej twórczości Elżbiety Vigée-Lebrun znaczny zasób nowego, nieznanego dotąd materjału. Należy się tedy i z tego tytułu autorom szczera wdzięczność.

Nie chcę ograniczyć się do samych tylko pochwał, pozwalam sobie na zakończenie podnieść przecież jeden, ale coprawdy niezbyt doniosły, zarzut. Oto zdaniem mojem, nieco więcej szczegółów biograficznych, tyczących się samejże artystki i jej stosunków rodzinnych byłoby ożywiło opowiadanie i miałoby wartość dla polskich czytelników, nie znających prac obcych o artystce. Niektóre modele artystki poznajemy w wypadkach życiowych a nawet psychice szczegółowo i dokładnie — samą artystkę nieco za mało.

Lwów, w czerwcu 1927. *Leon Piniński*

= Marangoni: *Le arti del fuoco: Ceramica, vetri e vetrate.* Les arts du feu (céramique, verres, vitraux etc.). Casa editrice Ceschina — Cena 150 lir. it.

= Pierre de Nolhac: *La vie et l'oeuvre de Maurice Quentin de La Tour.* Avec reproduction de pastels de La Tour. Edition H. Piazza. — Cena 500 fr.

= Emilio Ollivier: *Michelangelo.* Casa editrice Ceschina. — Cena w opr 100 lir. it.

= H. Parmentier: *L'Art Khmer primitif.* T. XXI et XXII des »Publications de l'Ecole Française d'extrême Orient.« 2 vol., 147 planches hors texte. G. Van Oest. — Cena 300 fr.

= A. Rosenbergh: *Les marques de la porcelaine russe.* H. Champion, éd. — Cena 150 fr.

= Van Dongen: *Femmes.* 6 litographies originales en couleurs, tirées par. J. Engelman. Editions des Quatre Chemins. — Cena 1.500 fr.

= Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne. 270 planches. Les Presses Universitaires de France. — Cena 600 fr.

= André Blum: *Les Origines de la gravure en France.* 78 planches. G. Van Oest. — Cena 250 fr.

= Ph. Soupault: *Henri Rousseau* (le Douanier). 40 planches en héliotypie. Coll. de l'Art Contemporain. Editions des Quatre Chemins. — Cena 150 fr.

= G. J. Gros: *Maurice Utrillo.* Collection: Peintres et Sculpteurs. C. Crès & Cie. — Cena 35 fr.

= Prévost (Abbe): *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut.* Illustrations de Constantin Somoff. ((Edition du Trianon) — Cena 392 fr.

= Ernst Buschbeck: *Georg Merkel.* Mit 40 Tafeln und einem einleitenden Text von . . . (Wien, Krystall-Verlag). — Cena 10 austr. szyl.

## ZMARLI

= Ś. p. Wacław Orłowski, artysta-malarz, długoletni nauczyciel szkół średnich, zmarł w Warszawie.

= S. p. Kazimierz Waroczewski, art.-malarz, pedagog, zmarł w Warszawie, w 71-ym roku życia.

= Ś. p. Mieczysław Szczuka, art.-malarz, wybitny przywódca artystycznej polskiej awangardy, zginął śmiercią tragiczną w Tatrach, w dniu 13 sierpnia b. r., w trzydziestym roku życia. M. Szczuka był uczniem warszawskiej Szkoły Sztuk P. (Prof. Miłosza Kotarbińskiego), poczem studjował ekspresjonizm, kubizm, suprematyzm, konstruktywizm. W r. 1924, wspólnie z H. Stażewskim, Wł. Strzemińskim, T. Żarnowerówną i i. zakłada grupę *Blok*, oraz rozpoczyna wydawać miesięcznik pod tym tytułem, następnie zajął się M. Szczuka architekturą i urbanistyką, nie gardził nawet »fotomontażem«, utrzymywał żywy kontakt z centrami zagranicznemi, gdzie wystawiał swe prace, a ostatnio redagował *Dźwignię*.

Dłuższe wspomnienia pośmiertne wydrukowały m. i. następujące pisma: *Dzień Polski* (Nr. 207, Fr. Siedlecki), *Przegląd Wieczorny* (Nr. 187, K. Winkler), *Nasz Przegląd* (Nr. 237, A. S.), *Robotnik* (Nr. 225, M. Wallis), *Wiadomości Literackie* (Nr. 35, Wł. Broniewski).

= Ś. p. Józef Smoliński, artysta-malarz, współpracownik Komisji Historji Sztuki P. Akademji Umiejętności w Krakowie, b. dyrektor warszawskiego Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, zmarł w Warszawie, dnia 9 lipca b. r., przeżywszy lat 62.

= Zmarły z końcem czerwca w 60 r. życia artysta-malarz, ś. p. Aleksander Marjan Kozłowski, znany był w szerokich kołach stolicy, tutaj bowiem urodził się, kształcił i niemal całe swe życie pracowite spędził. Po ukończeniu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, jako uczeń prof. Wojciecha Gersona, udał się do Wiednia, gdzie kształcił się dalej w słynnej dekoratorni *An der Wien*. Wysoce wykwalifikowany w swoim zawodzie, przez lat 40 pracował w charakterze dekoratora teatrów warszawskich, ceniony jako dzielny współpracownik, uczynny w życiu koleżeńskiem.

= Ś. p. Władysław Ekielski. W Krakowie zmarł w dniu 24 czerwca w 72 roku życia znany i ceniony architekt Władysław Ekielski, kawaler krzyża »Polonia Restituta«, twórca wielu gmachów w Krakowie, m. in. monumentalnej fundacji Lubomirskich, docent Wydziału architektury krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Był on także długoletnim redaktorem i wydawcą krakowskiego *Architekta*, do niedawna jedynego w Polsce pisma fachowego, poświęconego architekturze.

S. p. Wł. Ekielski posiadał umysł niezwykle żywy, dużą kulturę, interesował się do ostatnich dni swego pracowitego i owocnego dla polskiej kultury żywota wszystkimi objawami ruchu artystycznego. Człowiek niezwykle prawy przytem, pozostawił po sobie jak najlepszą pamięć.

= Ś. p. Aleksander Mroczkowski zmarł w Słubnie koło Medyki (Wsch. Małopolska) w 76 roku życia. Wychowanek krakowskiej Szkoły Sztuk pięknych z czasów Matejki, zdobył sobie poważne imię w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, jako pejzażysta tatrzański. W krakowskiem Muzeum narodowem znajduje się jego dobry obraz p. t. »Morskie Oko w Tatrach«.

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