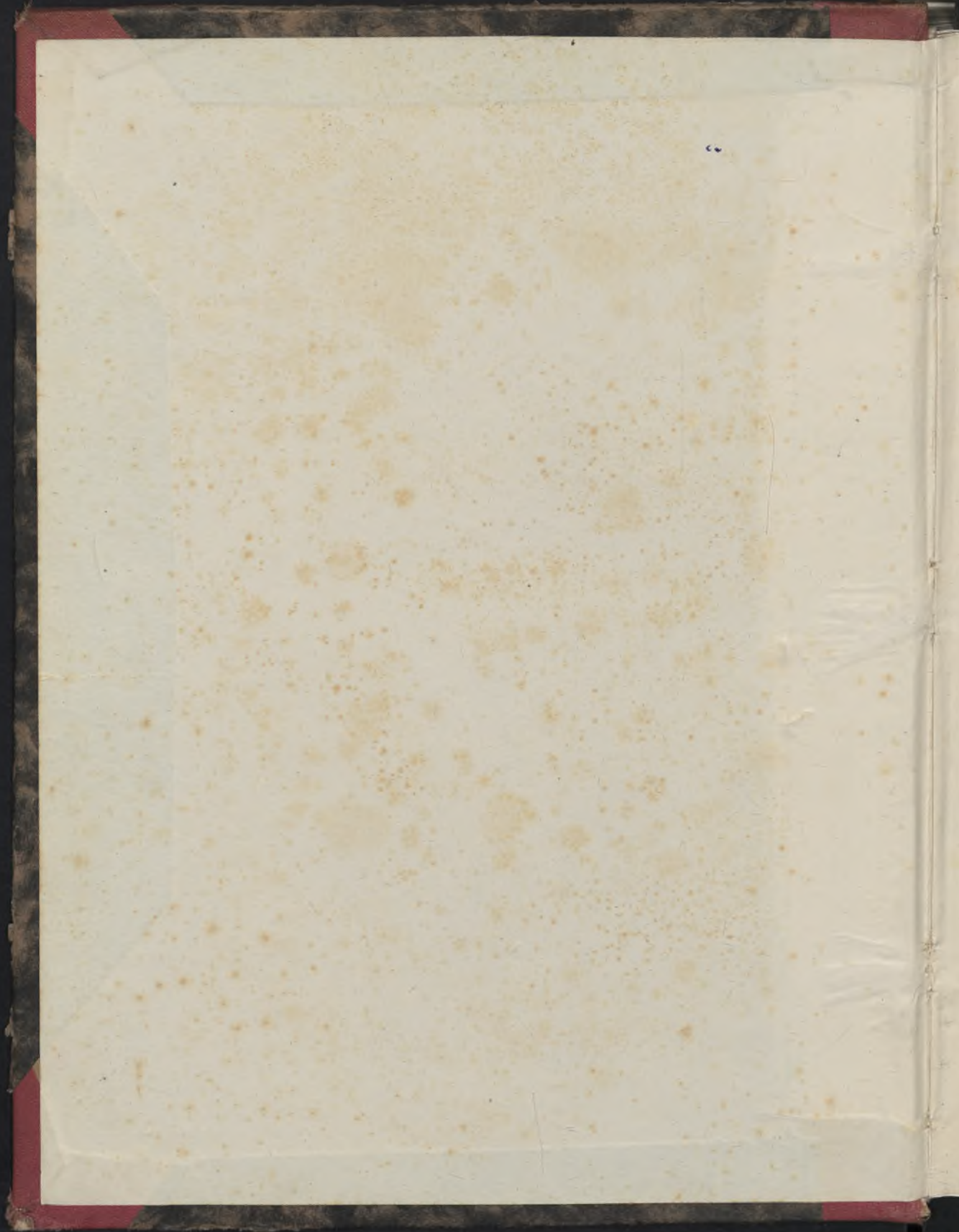


SZTUKI
PIĘKNE

1930

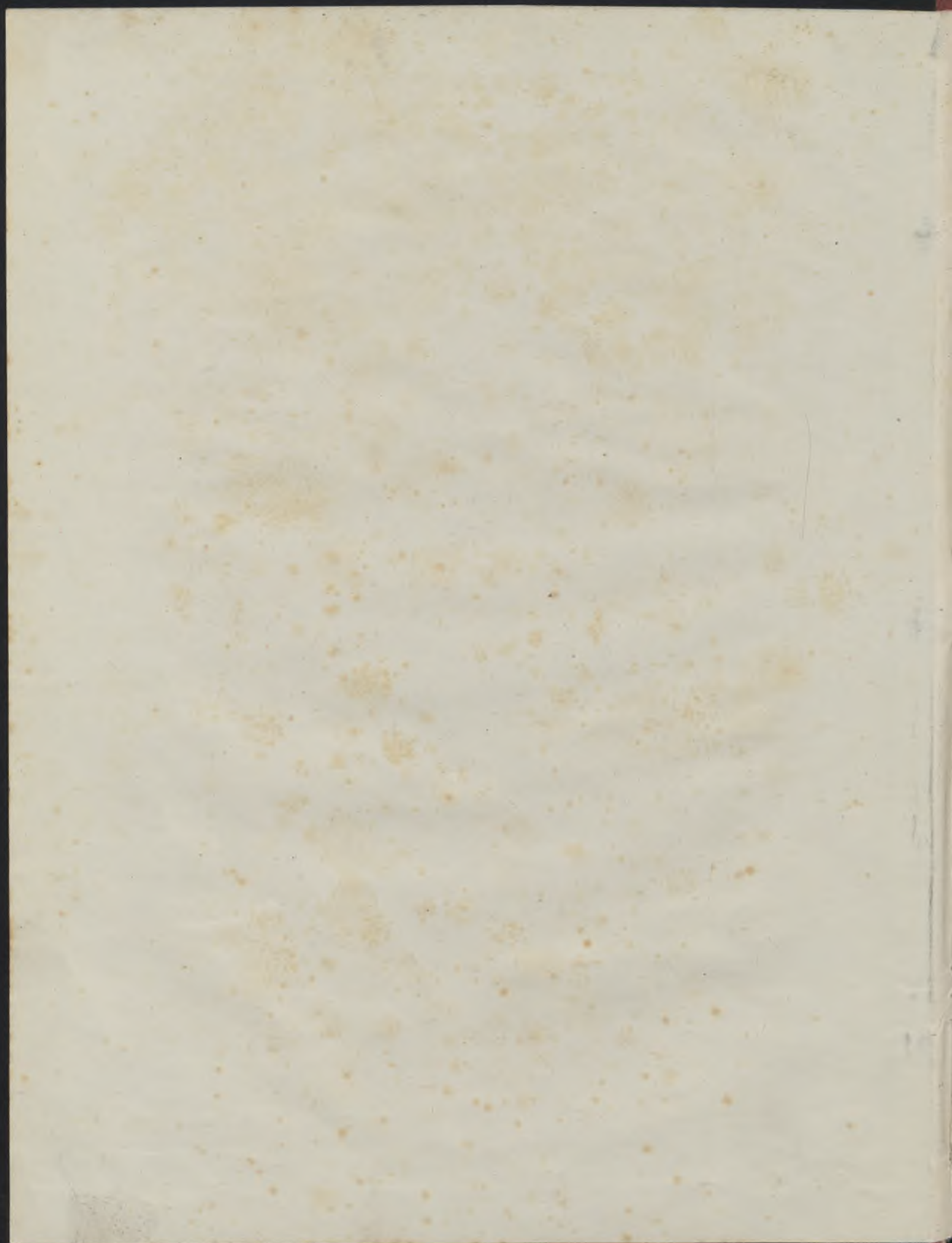


SETUKI PIEKNE

WYDZIAŁ FIZYKI I CHEMII
UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
KATEDRA FIZYKI

WYKŁADY
Z FIZYKI

WYDZIAŁ FIZYKI I CHEMII
UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO
KATEDRA FIZYKI



III 0355





JÓZEF PANKIEWICZ

MARTWA NATURA (ol.)



HENRYK SIEMIRADZKI

SZKIC DO KURTINY TEATRU LWOWSKIEGO (ol.)

ARTYŚCI POLSCY W RZYMIE

(GARSĆ WSPOMIENI)

STARZY ludzie zwykli mawiać, że za dawnych czasów, za czasów ich młodości, żyło się lepiej na świecie, dawni bywalcy jakiejś uczęszczanej miejscowości mówią to samo nowoprzybyłym. I o Rzymie my, niegdyś młodzi, słyszeliśmy to samo od starych, których tu zastaliśmy, w tym jednak wypadku nie było to tylko zwykłe starcze zrzędzenie.

Warunki życia i pracy w Rzymie, zwłaszcza dla artystów, w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu zmieniały się stopniowo na gorsze, a od początku bieżącego stulecia szło to nawet w bardzo przyspieszonym tempie.

Wieczne miasto zatracalo swój dawny, prastary charakter. Ginęły typowe odwieczne dzielnice, szacowne ruiny wznosiły się wyżej nad rozkopaną i zniwelowaną ziemią, ale obdzierane z wiekowych narości, nagie i sztywne, twarde się rysowały na tle nowych budowli. Miasto rosło, zaludniało się, regulowało się i czyściło, rozbudowywało się gwałtownie, ale traciło wiele ze swego specjalnego uroku.

Dzisiejsza rozrosła, zmodernizowana, huczna stolica, to nie dawny zaciszny, malowniczy, a pomimo swej czcigodnej magnificencji, taki jakiś swojski i miły Rzym. Tamten, z przed laty, był rajem dla artystów. Mieli tu oni w przepięknym otoczeniu najidealniejsze warunki do pracy: pracownie, modele, materiały, środki i personel pomocniczy (zwłaszcza dla rzeźbiarzy) w obfitości i za bezcen. Życie było tanie, wino doskonałe, a przytem Rzym przed laty był wcale dobrym rynkiem zbytu. To też z całego świata ciągnęli tu młodzi adepci sztuki, czy to jako laureaci akademij i stypendyści swych rządów, czy zasobni we własne środki, albo tylko w zapal siarczysty i wolę wytrwałą.

Niektórym pobyt w Rzymie tak przypadł do gustu, że przedłużali czas studjów, odkła-



HENRYK SIEMIRADZKI

IDYLLA (ol.)

dali wyjazd z roku na rok, mijaly lat dziesiatki i nieraz dawny studjosus, jako patryarcha kolonji, skladal swe kości na Campo Verano*.

Poza masą świeckich i klauzurowych duchownych zrzeszeń różnych narodowości, międzynarodowa społeczność artystyczna była najliczniejsza w Rzymie i nadawała do pewnego stopnia ton życiu wiecznego miasta. Artyści czuli się tu jak u siebie w domu. Przychodzili w południe na obiad do »trattorji« w roboczych bluzach, a rzeźbiarze i w papierowych czapkach na głowie. Nikogo to nie raziło. Najbarwniejsze pochody i najhuczniejsze zabawy w karnawale, najweselsze i najbardziej pomysłowe karciofolady w kwietniu urządzali artyści. Lubił ich lud rzymski i za swoich uważał, bez względu na to czy byli to Włosi, czy cudzoziemcy.

Polscy artyści zaczęli liczniej przybywać do Rzymu w pierwszej połowie zeszłego wieku, czy to jako stypendyści krajowych uczelni, czy też ci, którzy po ukończeniu warszawskiej Szkoły sztuk pięknych, albo wydziału sztuki w Uniwersytecie wileńskim, udawali się na dalszą naukę do petersburskiej Akademji, a zdobywszy tam odznaczenia i medale, wysyłani bywali za granicę. Inni przybywają ze Szkoły krakowskiej a potem i lwowskiej, coraz liczniej, w miarę rozwoju studjów artystycznych w Polsce.

Z tej licznej rzeszy kilkunastu znaczną część życia w Rzymie spędziło, wykonało tu swoje najwybitniejsze prace, a kilku spoczęło na wieki na miejscowym cmentarzu.

Poświęcam nieco obszerniejsze wzmianki tym z artystów polskich, przebywających niegdys w Rzymie, z którymi łączyły mię przed laty zażyłe stosunki, albo tym, o których mam pewne wiadomości od ich przyjaciół i wreszcie takim, którzy albo już odeszli, albo Rzym opuścili, ale po których pozostało tu jeszcze żywe wspomnienie.

Żyją jeszcze ludzie, którzy pamiętają w Rzymie sympatyczną postać malarza Aleksandra Stankiewicza. Będąc dzieckiem w Warszawie, sąsiedował i kolegował w szkole z Chopinem.

Po ukończeniu warszawskiej szkoły rysunkowej został wysłany do Petersburskiej Akademji

* Główny cmentarz rzymski.

Sztuk P., tam korzystał z poparcia ministra Turkułła. Ogromnych zdolności, doskonały rysownik, wdzięcznie i subtelnie malował i rysował małe portreciki. Koledzy w Akademii uważali sobie za zaszczyt, kiedy im rysunki korygował.

Stankiewicz przybył do Rzymu jakoby jeszcze przed rokiem 1848 i już w tym roku miał należeć do rzymskiej kolonji, która robiła honory Mickiewiczowi, przybyłemu tu ze swoim legionem*.

Niestety za miłym, za usłużnym, za dobrym towarzyszem na wycieczce i w knajpce był Stankiewicz, przyjezdni przepadali za jego towarzystwem, nadużywali usłużności. Za mało malował. Pozostało po nim najmiłsze wspomnienie u tych co go znali, ale jako artysta zmarnował świetne zdolności, nie pozostawił po sobie spuścizny. Umarł około roku 1890.

Współczesnym Stankiewicza był Henryk Cieszkowski, także, jak tamten, lubiany

* Tak twierdzą ludzie, którzy o tem słyszeli od samego Stankiewicza, katalog zaś wystawy lwowskiej z 1894 roku notuje, że Stankiewicz przyjechał do Rzymu w roku 1850.



WIKTOR BRODZKI

KOMINEK MARMUROWY W PALACU
CARSKOSIELSKIM POD PETROGRADEM

szanowany przez swoich i obcych, zdolny pejzażysta, rozkochany w nastrojowym wdzięku rzymskiej kampanji, której melancholijną krasę odtwarzał z głębokim odczuciem. Jego obrazy chętnie kupowali handlarze, szły one przeważnie do Anglii i do Ameryki. Cieszkowski zmarł w kilka lat po Stankiewicz, pochowany we wspólnym z nim grobie.

Typowym polskim rzymianinem był rzeźbiarz Wiktor Łodzia Brodzki, laureat Petersburskiej Akademii. Odwiedzał on Rzym kilkakrotnie jeszcze jako student, przed 1855 rokiem, a to dla wykonania w marmurze kilku zamówień rosyjskiego dworu. Około 1855 r. osiadł tu na stałe. Urodzony w Aleksinku, na Wołyniu w roku 1817* wychowywał się na Polesiu owruckim u swojej krewnej, pani stolnikowej Załęskiej. Jego barwne opowiadania o życiu dworu wiejskiego na głuchem Polesiu w pierwszej połowie zeszłego wieku przypominały ustępy z pamiętników Detiuka, a niekiedy i Dukłana Ochockiego. Po ukończeniu gimnazjum w Mozyrzcu, praktykował w kancelarii adwokackiej w Żytomierzu, potem był urzędnikiem w Owruczu. Tam, przejeżdżając przez to miasto, odkrył go i namówił do udania się na studia do Petersburga sławny w owe czasy *chodataj*** Żelwietr, którego tak ciekawie charakteryzuje w swoich wspomnieniach »W Peterburku« Stanisław Morawski.

Brodzki pracowity i pilny, zdobywał w akademii nagrody, a kończąc studia, za grupę *Adonisa przy źródle* otrzymał wielki złoty medal i stypendjum do Rzymu.

Posypały się roboty carskie i prywatne, rzymska jego pracownia była uczęszczana przez cudzoziemców i Polaków, wiele prac musiał powtarzać po kilka razy, bo coraz nowych znajdowały nabywców. Parę jego figur stała na ołtarzach rzymskich kościołów, w krużganku cmentarza Campo Verano pomnik, który Brodzki wykonał w kaplicy grobowej baronowej Giordano Apostoli, często i dziś jeszcze ludek rzymski nazywa najpiękniejszym monumentem na tym cmentarzu. Z tem wszystkim nie była to silna indywidualność artystyczna: za mało się posługiwał naturą, nie zdołał się nigdy wyzwolić z pęt zimnej konwencjonalnej maniery pseudo-klasycznej w traktowaniu ciała i draperji, w kompozycji już raczej romantyk, wprowadzał czasem tyle znaczących szczegółów, że szkodziły całości, a bez objaśnień nie mogły być rozumiane.

Najlepsze jego dzieła to trzy prace dekoracyjne: dwa Amorki w konchach i kominek w stylu rococo w pałacu carskosielskim pod Petersburgiem.

Człowiekiem był zacnym, uczynnym i dobroczynnym. Zachował gorące przywiązanie do kraju, prawie każde polskie muzeum posiada jakąś pracę Brodzkiego, nieraz większych rozmiarów w marmurze i to są jego dary.

Jego było zasługą, że na Capitolu, w pałacu konserwatorów, stoi popiersie Mickiewicza i że odpowiednia tablica marmurowa na domu Nr. 111—112 na via Del Pozetto objaśnia, że tam mieszkał Wieszczyński w roku 1848. Obdarzał polskie kościoły, hojnie wspierał rodaków, zwłaszcza w okresie swego wielkiego powodzenia.

Posiadał sobie właściwy, trochę złośliwy dowcip, który pomimo pewnych jego dziwactw drażliwości, czynił go zajmującym w towarzystwie. Miał wielkie powodzenie u kobiet, zwłaszcza w wieku dojrzałym, kiedy nabrał pewności siebie, za młodu był bardzo nieśmiały, wychowanie u pani stolnikowej było staroświeckiej metody: kawaler na odjeździe do szkoły i za przyjazdem na wakacje, bez względu na dobrą lub złą cenzurę, dostawał na kobiercu bity, jeśli nie za karę, to na to, żeby się nie popsuł. Taki system, przy braku rodzinnej czułości, pozbawiał młodzieńca kontenansu.

Słabą stroną Brodzkiego (już w Rzymie) było przekonanie, że wynalazł motor i sposób

* We wspomnianym już wyżej katalogu lwowskiej wystawy data urodzenia Brodzkiego podana na rok 1825 sądzę, że dziś już nie będzie niedyskrecją, gdy ten błąd sprostuję.

** *Chodatajami* w zaborze rosyjskim nazywali się ludzie obznajomieni z prawami, nie zawsze adwokaci, ale sprytni i obrotni, którzy się podejmowali prowadzenia spraw obywatelstwa polskiego, w urzędach i sądach gubernialnych i stołecznych.

kierowania balonem. Ten jego pomysł był zupełnie dziecinny, nie trzeba było być technikiem, żeby widząc modelik mechanizmu, który on z drzewa, trzcinek i papieru skonstruował, poznać, że to jest nic warte. Oto opis przyrządu w paru słowach: pod cygarowego kształtu balonem zawieszona lekka płaszczyna, chyląca się w dół ku tyłowi, przecinają ją skośne dwie poziome osie, zakończone w tyle wiatraczkami, a opatrzone na przodzie śmigłami; wiatraczki obracają osie, gdy je porusza wirowo prąd powietrza ześlizgującego się ze skośnej płaszczyny, przy wznoszeniu się balonu; o tem, że ten motor po ustaniu wznoszenia się musiał stanąć, nie podobna było przekonać zacnego wynalazcy, zresztą kto go znał bliżej, nie ważył się zdradzać przy nim swego powątpiewania o wartości motoru, bo mistrz dostawał palpacji serca, a dla niefortunnego krytyka na zawsze zachowywał urazę.

Podejrzliwym był i nieufnym, zwłaszcza w podeszłym wieku, obawiał się, by ktoś nie przyswoił sobie jego odkrycia.

Kilkanaście ostatnich lat życia już nie pracował, żył skromnie, przeżywając oszczędności



WIKTOR BRODZKI

PIERWSZE PODSZEPTY MIŁOŚCI (marmur)
(Muzeum Narodowe w Krakowie)



PIOTR WÓJTOWICZ

PORWANIE SABINKI (gips)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

z dawnych świetnych czasów. Tknięty paraliżem wegetował kilkanaście miesięcy, to się wzmacniając, to zapadając ponownie. Zmarł w szpitalu OO. Bonifratrów na Isola Tiberina w roku 1904. Spoczął we wspólnym z Aleksandrem Gierymskim grobie na Campo Verano.

Nieco starszym od Brodzkiego był rzeźbiarz Oskar Sosnowski, wychowanek Liceum krzemienieckiego. Bogaty obywatel z Wołynia, magnat nieledwie, wysoko skoligacony w kraju, oddał się rzeźbie z pasją i poświęceniem, żyjąc w pracowni, jak asceta. Niestety miłość dla sztuki nie łączyła się w nim z większym talentem. Jego rzeźby zimne i sztywne, pozbawione wyrazu, były często całkiem nieudolne. Typowym okazem tej nieudolności jest ofiarowana przez Sosnowskiego do nowego gmachu Uniwersytetu Jagiellońskiego grupa Jadwigi i Jagiełły. Władze uniwersyteckie nie chcąc przyjąć tego daru, odraczały pod różnymi pozorami ustawienie tej rzeźby, a po śmierci autora i ofiarodawcy ustąpiły ją miastu, które umieściło grupę na tak zwanym pagórku Mayera, na Plantacjach. Było to w latach 80-tych.

Inne tego rodzaju rzeźby Sosnowskiego w gipsie i w marmurze przechowują się w Ko-

legium Polskiem na via Dei Maroniti i u OO. Żmartychwstańców; korzystnie natomiast wyróżnia się jego figura Chrystusa w grobie, w kościele OO. Karmelitów w Warszawie.

Do młodszej od poprzedniej generacji należą rzeźbiarze Pius Weloński i Teodor Rygier.

Pierwszy z nich, też laureat petersburski, gdzie uzyskał złoty medal, autor pięknej grupy »Bojana«, która w marmurze zdobi klatkę schodową petersburskiej Akademji, a w bronzie, poświęcona pamięci Bohdana Zaleskiego, stoi wśród zieleni krakowskich plantacji, długie lata pracował w Rzymie, tu wykonał znany posąg »Gładjatora« i wiele innych prac.

Przed dwudziestu kilku laty powrócił do kraju, tam jego dziełem są wielkie grupy drogi krzyżowej na Jasnej Górze w Częstochowie. Mieszka obecnie i pracuje w Warszawie.

Teodor Rygier, autor pomnika Mickiewicza na Rynku krakowskim, większą część życia spędził w Rzymie i tu zmarł nagle kilkanaście lat temu. Jedną z najpiękniejszych jego prac jest niewielka figura Kopernika siedzącego w fotelu. Pomnik Mickiewicza nie przyniósł mu szczęścia, pracami swojemi zasłużył na lepszą famę, niż ta, jaką go darzą rodacy.

W roku 1872 osiada w Rzymie Henryk Siemiradzki. Urodzony w 1843 r. w Char-kowie, tam kończy wydział matematyczno-przyrodniczy, poczem udaje się do petersburskiej Akademji Sztuk Pięknych, gdzie zdobywa wielki złoty medal. Tu w Rzymie tworzy szereg swoich



TEODOR RYGIER POPIERSIE KOBIETY (marmur)
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

wielkich obrazów, oraz kurtyny do teatrów w Krakowie i Lwowie. Ofiarowując Krakowowi (w r. 1881) »Pochodnie Nerona«, kładzie podwalinę pod Muzeum Narodowe.

Prace jego zdobią muzea Petersburga i Moskwy, wiele jest w rękach prywatnych w Polsce i Rosji, więcej w Ameryce i Anglii.

Jego villa na via Gaeta gromadzi na »święconem« rozpierzchłą po Rzymie garstkę Polaków. Nieuleczalnie chory w roku 1902 jedzie do Polski i tam wkrótce umiera.

Wdowa, a obecnie syn jego z pietyzmem przechowują bogatą spuściznę po ojcu. Ściany pięknej pracowni do dziś są pokryte studjami i szkicami niezapomnianego artysty, a środek jej zdobi, ustawiony na sztaludze, ostatni jego wielki obraz »Chrystus otoczony dziatkami«.

Obecnie najdawniejszym rzymianinem jest Stefan Bakałowicz, i on odznaczony złotym medalem w Petersburgu, syn artysty malarza Władysława, niedawno zmarłego w Paryżu i Wiktorji z Szymanowskich, znakomitej artystki dramatycznej. Zamieszkał w Rzymie w roku 1882. Maluje zrazu sceny rodzajowe z życia starożytnych Rzymian, potem i egipskie, wreszcie po kilku podróżach na wschód i do północnej Afryki, odtwarza również widoki i sceny z tych krajów. Ostatnio wykonał kilka udatnych portretów dostojników kościoła, naszych i obcych. Jego obrazy, przeważnie w małym formacie, odznaczają się poprawnym rysunkiem, miniaturowym wykończeniem, skrupulatną ścisłością w oddawaniu starożytnego tła i kostjumów, cieszyły się ogromnem powodzeniem w Rosji, żaden z wysyłanych na tamtejsze wystawy nie powracał do autora. Pomimo podeszłego wieku artysta cieszy się dobrem zdrowiem i pracuje jak za młodych lat w swojej zacisznej pracowni na via Del Babuino.

Wypada też wspomnieć o najstarszym malarzu z tego szeregu, Romanie Postempskim, zmarłym w Rzymie w roku 1878.

Urodzony na Ukrainie, szkoły kończył w Humaniu, potem był uczniem Rustema w Uniwersytecie Wileńskim, następnie po kilkoletnich studjach w Paryżu, osiada w Rzymie, tu zakłada rodzinę, żeniąc się z Włoszką. Syn jego, sławny chirurg, dyrektor szpitala San Giacomo, zmarły przed kilkoma laty, prócz nazwiska i typu, nie posiadał żadnych polskich sentymentów. Jeśli tu wspominam o nich obu, to tylko dla tego, że odwiedzający Rzym Polacy, ze względu na popularność chirurga, musieli nieraz słyszeć to nazwisko.

Z prac Romana Postempskiego wiem o jednej, która jest w Polsce: to portret generała Karola Różyckiego w Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Poznaniu, wykonał też kiedyś sztych Mickiewicza.

Prócz tych, że tak powiem, patriarchów artystycznej kolonji polskiej w Rzymie, w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu, nie mówiąc o gościach sezonowych, albo przejezdnych, cały liczny zastęp artystów polskich przebywał tu na studjach po lat kilka, kilkanaście.

W pierwszej ćwierci zeszłego wieku, w okolicy Rzymu, pod Subiaco, ginie tragicznie, spadając ze skały, podczas rysowania krajobrazu uczeń Rustema, sztycharz Juliusz Miśzewski, urodzony w Wilnie w 1790 roku.

Od roku 1823 w ciągu lat kilku studjuje w Akademji Ś-go Łukasza Wojciech Statler, krakowianin (urodzony w roku 1800, zmarły w Warszawie w 1882), uczeń Brodowskiego, Peszkego i młodszego Lampiego. W Rzymie przyjaźni się z Mickiewiczem, pozostaje tu do roku 1833. Wkrótce po powrocie do kraju zostaje profesorem, potem dyrektorem krakowskiej Szkoły sztuk pięknych. W roku 1853 przyjeżdża znowu na parę lat do Rzymu. W tym też czasie studjuje tu jego syn Henryk, rzeźbiarz, który tu wykonywa w roku 1851 swój wielki medal (16 cm. średnicy) na smutną pamiątkę pożaru Krakowa w 1850 roku.

W Rzymie, po dłuższym tu pobyciu w roku 1866 umiera rzeźbiarz Władysław Oleszczyński, brat sztycharza Antoniego.

W latach 30-ch zeszłego wieku bawią tu po parę lat na studjach Rafał Hadziewicz, pejzażysta Jan Nepomucen Głowacki, Konstanty Rusiecki, batalista January Suchodolski, ojciec Zdzisława, malarza religijnego i Jan Maszkowski, późniejszy



MARCELI GUYSKI PORTRET P. Z CHODŹKÓW KOCHAŃSKIEJ (marmur)
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

profesor Szkoły malarstwa we Lwowie, nauczyciel Grottgera, Juliusza Kossaka i swego syna Marcelego.

Tu osiada około roku 1845 malarz religijny Leopold Nowotny, uczeń Führicha w Wiedniu i Kaulbacha w Monachjum. Urzęduje w Rzymie, jako kustosz galerji książąt Odes=calchich i tu umiera w 1875 roku.

W 30-ych też latach bawi w Rzymie Ksawery Kaniewski, warszawianin, nagro= dzony złotym medalem w Petersburskiej Akademji. Autor tych wspomnień nabył w Rzymie jego dwa ładne akwarelowe portreciki jakiejś młodej włoskiej pary, datowane: *Roma 1836*.

Aleksander Kamiński, wieloletni zasłużony profesor warszawskiej Szkoły sztuk pięknych, pracuje kilka lat w Rzymie po roku 1847. Początkowe studja odbywał w Warszawie, petersburska Akademia nagradza go złotym medalem.

Wilnianin Albert Żamett, współpracownik Albumu Wileńskiego, laureat petersbur= skiej Akademji (też złoty medal), wspomagany przez hr. Benedykta Tyszkiewicza, w roku 1852 zjeżdża do Rzymu na kilkoletnie studja, maluje obrazy rodzajowe i krajobrazy.

Około roku 1856 bawi w Rzymie Henryk Pillati z Warszawy, przybywa tu z Mo= nachjum od Kaulbacha. Powróciwszy w roku 1857 do Warszawy, maluje obrazy historyczne i rodzajowe, oraz dwa satyryczne: »Turniej artystów« i »Rozejście się Narodów« (rywalizacja

w szkole i wyprawa młodych artystów za granicę), które są parodjami wielkich kartonów Kaulbacha. W 1878 r. obezwładnia go atak paraliżu, umiera w r. 1894. Był on starszym bratem znanego rysownika i ilustratora Ksawerego. Ich ojciec pochodził z rodziny węgierskiej, ożenił się z Polką i w Polsce się osiedlił.

W 50-ach też latach, po Dreźnie i Monachjum bawił w Rzymie były uczeń warszawskiej Szkoły sztuk pięknych Ignacy Gierdziejewski, malował obrazy rodzajowe i fantastyczne, jak »Dżuma i topielec«, »Djabęł i pan Twardowski« i inne (ob. katalog wystawy lwowskiej z r. 1894). Umiera w 34 roku życia (1860).

W tymże czasie pracuje kilka lat w Rzymie pejzażysta Józef Marszewski, urodzony w Warszawie w roku 1825, kształci się w Warszawie u A. Kokulara, potem od 1853 do 1856 r. w petersburskiej Akademji, gdzie zdobywa dwa srebrne medale. Po Petersburgu Paryż i Rzym. Umiera w Warszawie w 1883 r.

Około roku 1857, po skończeniu Akademji petersburskiej, w swojej podróży po zachodniej Europie, zajeżdża do Rzymu Wojciech Gerson, urodzony w Warszawie w roku 1831. Utalentowany pejzażysta, historyk sztuki, bardziej znany, choć mniej powołany, jako autor scen historycznych.

W roku 1860 bawi w Rzymie Michał Elwiro Andriolli, znany rysownik i ilustrator.

W sześćdziesiątych też latach pracuje w Rzymie rzeźbiarz Marcelli Guyski. Urodzony w Krzywoszyńcach, powiatu Skwirskiego na Ukrainie, ukończywszy gimnazjum w Nie-mirowie na Podolu, po paroletniej nauce w Warszawie, studjuje rzeźbę w Bolonji, Florencji, wreszcie kilka lat tu w Rzymie, w pracowni Luigi Amici, autora pomnika Grzegorza XVI w bazylice św. Piotra.

Guyski wcześniej zaniechał tematów kompozycyjnych, jego specjalnością były portrety, popiersia i płaskorzeźby głów, rzadko tylko całe figury. Po Rzymie lat dziesięć pracował w Paryżu, poczem osiadł w Krakowie, gdzie umarł w roku 1903. Zostawił bogatą spuściznę w portretach, rzeźbionych w marmurze. Prawie wszystkie rodziny magnackie w Polsce posiadają jego prześliczne popiersia.

Krakowskie Muzeum Narodowe posiada jego wspaniałe biust Mickiewicza w bronzie i marmurowe popiersie pani z Chodźków Kochańskiej i także medaljon z figurą Anioła, młodzieńczą jego pracę.

Zwłaszcza podobieństwo i wdzięk twarzy kobiecej oddawał Guyski z nadzwyczajną subtelnością, a w traktowaniu płaskorzeźby był niedościgniony. A tak pewną miał rękę i oko, że kilka ze swych przepięknych popiersi wykuł, bez poprzedniego modelowania, wprost w bryle marmuru. Tak wykonał w Paryżu wyżej wspomniane popiersie pani Kochańskiej, córki Leonarda Chodźki.

Byłem nieraz świadkiem takiego portretowania, kiedy mu w roku 1885 czy 1886 pozował do biustu Adam Asnyk. Popiersie wypadło wspaniale, niestety po śmierci mistrza to arcydzieło, zamiast do muzeum, dostało się do rąk pewnej damy z Podola, która zapewniła opiekuna masy spadkowej po zmarłym artyście, że autor jej ten biust ofiarował. Dziś może jego szczątki, jak tyle innych nieocenionych zabytków polskiej kultury, leżą gdzieś, wtłoczone bolszewickim butem w grzązkie błoto krwi ociekłej podolskiej ziemi.

Guyski, wielki artysta, był także przecacnym człowiekiem: dobry, bez cienia próżności, kochał młodzież i radby przelać w tych, którzy się do niego garnęli, całą swą wiedzę i doświadczenie. Sam delikatny i subtelny, chorobliwie nie znosił brutalności i prostactwa. Ci wszyscy, którzy go bliżej znali, odczuli jego zgon, jak stratę najbliższej osoby.

W Krakowie około roku 1880 zaproponowano mu kierownictwo pracowni rzeźby w Szkole sztuk pięknych, ale ponieważ podówczas rzeźba była tam traktowana po macoszemu, jako przedmiot dodatkowy (docentura) i nie było dla niej dostatecznego lokalu, a liczba godzin mała



MARCELI GUYSKI

PORTRET JADWIGI HR. BRANICKIEJ
(marmur)

(Muzeum Narodowe w Krakowie)

i nieustalona, po usilnych a bezowocnych zabiegach, żeby uzyskać korzystniejsze dla swego przedmiotu warunki, ustąpił i długie lata uczył modelowania panienki na kursach Baranieckiego.

Jednocześnie z Guyskim bawił w Rzymie przedwcześnie zmarły, utalentowany malarz Leonard Straszyński, sąsiad i kolega Guyskiego. Malował on obrazy rodzajowo-histeryczne i religijne. Jego obraz posiada w głównym ołtarzu kościoła w Skwirze. Gdzieś widziałem inny, krótkotrwałej treści »Stanisław August w pracowni Baciarellego« — król ukryty za parawanem, przygląda się przez szparę nago pozującej damie. Widziałem też u siostry artysty tekę jego doskonałych rysunków, a tu w Rzymie nabyłem na wysprzedaży po doktorze Mazzonim jego małą akwarelę, minjaturowo wykończone studjum rycerza, dedykowane doktorowi, datowane 1862 r.

Około roku 1870-go, po pobycie w Dreźnie i Berlinie, przyjeżdża do Rzymu młody, utalentowany rzeźbiarz, warszawianin Karol Kloss, pracuje tu lat kilka, w roku 1873 powraca do Warszawy, gdzie w ośm lat później, w 32-m roku życia umiera. Warszawskie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych posiada jego grupę marmurową, pół naturalnej wielkości »Skała Tarpejska«: atletycznej budowy nagi mężczyzna z nieco szarżowanym wysiłkiem strąca w przepaść przerażoną, rozpaczliwie opierającą się kobietę.

Przed rokiem 1880 przybywa tu malarz, laureat petersburskiej Akademji (medal złoty)

Ludwik Wiesiołowski, po paroletnich studjach w Rzymie i w Paryżu, powraca do Warszawy, maluje obrazy treści historycznej i zakłada tam Szkołę sztuk pięknych dla kobiet.

Niedługo po nim zjeżdża do Rzymu i bawi lat kilka Stanisław hr. Roztworowski, jak poprzedni odznaczony złotym medalem w Petersburgu. Obok rodzajowych obrazów maluje pejzaże, talent ma niepospolity, niestety, jak jego rówieśnik Wiesiołowski (obaj urodzeni w 1856 r.) umiera młodo w Krakowie w roku 1888, — Wiesiołowski w Warszawie w 1892.

W roku 1873 przyjeżdża tu na krótki pobyt już ciężko chory, na piersi, wielki malarz Maksymilian Gierymski, urodzony w Warszawie w roku 1846. Ale łagodny klimat rzymski nie przynosi mu ulgi, umiera w roku 1874 w Reichenhalu.

Nieco później bawi w Rzymie brat zmarłego Aleksander, o trzy lata młodszy od Maksa, tu maluje między innymi swoje doskonałe obrazy »Gra w Mora«, »Austeria w Rzymie« i inne, oryginalne oświetlenie z dwóch przeciwnych stron na jednym z tych obrazów, znajduje imitatora-pasożyta w jakimś monachijskim malarzu, który stworzywszy sobie manierkę z takiego oświetlenia, za jej pomocą dorobił się majątku. Wogóle wielu naszych i obcych malarzy bywało pod wpływem Aleksandra Gierymskiego, starało się naśladować niedoścignioną siłę i harmonję jego światła i kolorów, tylko on sam nie naśladował nikogo prócz natury, nie naśladował nawet samego siebie, bo się nie powtarzał, a szukał nieustannie nowych dróg, patrolując coraz bardziej nieuchwytnie tajemnice piękna w naturze.

W roku 1899 Aleksander Gierymski przyjeżdża do Rzymu powtórnie. Jest przemęczony i ma nerwy tak rozstrojone, że lada drobiazg wyprowadza go z równowagi. Unika ludzi, ale pracuje zawzięcie, niestety w rezultatach jego pracy stopniowo zaczyna się zaznaczać pewien upadek. Nerwowość i niepokój wzrastają, zwłaszcza po nagłej śmierci przyjaciela inżyniera Brunona Abakanowicza.

Gierymski całkiem pochłonięty swoją sztuką, w sprawach finansowych, zwłaszcza w ostatnich latach życia, był zupełnie niezaradnym. Abakanowicz zabierał z jego pracowni skończone obrazy, sam je spieniężał, w jego też kasie Gierymski miał stałe i bezpieczne *conto corrente*; nie potrzebował się troszczyć o swoje, do minimum zresztą ograniczone życiowe potrzeby.

Śmierć Abakanowicza odjęła mu spokój o jutro, chore nerwy nie wytrzymały silnego wstrząsu, po kilkotygodniowej męce nastąpił atak na mózg i gwałtowny paraliż wewnętrznych organów. Niepoczytalność umysłowa trwała tylko cztery dni, na dwa dni przed zgonem odzyskał przytomność. Zmarł 1901 roku.

Zwłoki jego spoczywają na rzymskim cmentarzu Campo Verano, na wzgórzu zwanem Pincetto; na grobie jest pomnik z trawertynu z brązowym popiersiem zmarłego. Jego grób, mogący pomieścić kilka trumien, jest jednocześnie ostatnim przytułkiem dla zasłużonych, a zmarłych w ubóstwie artystów polskich, których zwłokom groziłoby pogrzebanie we wspólnym czasowym dole. Legły już tam, jak o tem na innym miejscu wspomniałem, śmiertelne szczątki Wiktora Brodzkiego.

W latach 80-tych zeszłego stulecia przybywa do Rzymu, jako laureat i stypendysta wiedeńskiej Akademii Sz. P., młodociany krakowianin Franciszek Krudowski, urodzony w 1860 roku; pozostaje on w Rzymie lat kilkanaście, wyjeżdża do Krakowa i Monachjum i znowu tu powraca, aż około 1900 roku osiada w Krakowie, gdzie mieszka dotychczas.

Na studjach w Wiedniu talent Krudowskiego zapowiada się tak świetnie, że profesorowie i koledzy widzą w nim przyszłego Rafaela, a jego studia pozostają w Akademii, jako pamiątka po wyjątkowym uczniu.

W Rzymie sypią mu się zamówienia z kraju i zagranicy, tak wielkie wrażenie wywarły jego pierwsze obrazy religijne. Tu maluje większe płótna do kościoła OO. Zmartwychwstańców i do Kolegium Polskiego na Via dei Maroniti i dla osób prywatnych, ale im więcej napływa zamówień, z tem mniejszym zapałem przyjmuje je artysta, tem wolniej się zabiera do ich wykonania, tem dłużej na wykończenie obrazów czekają zamawiający. I to nie jest u niego



PIUS WELŃSKI

JAN KOCHANOWSKI (bronz)
(Museum Narodowe w Krakowie)

tylko niechęć do pracy na urząd, on wogóle malować przestaje. Niechętnie uchylał drzwi przychodzącym go „nawiedzić w jego podniebnej pracowni pod kremalierami wieży pałacu weneckiego.

Podobno pochłaniają go studia filozoficzne, okultyzm, teoria muzyki... Może co pisze, może komponuje utwory muzyczne, nikt tego nie wie, ale czy coś stworzy w tym kierunku? Czy ta jego robota wyjdzie na światło dzienne i czy będzie co warta — nie wiadomo, natomiast po pierwszych jego obrazach zdawało się być pewnym, że jako malarz pozostawi bogatą spuściznę, bardzo wysokiej wartości.

Niestety Krudowski nie tylko swój własny talent zaniedbał: jego sympatyczne towarzystwo, niezmiernie interesująca z nim rozmowa, a także jego dystynkcja i wyjątkowy jakiś jego wdzięk, pociągały ku niemu młodszych kolegów. Tej jego atrakcji uległ niezmiernie utalentowany młody rzeźbiarz Piotr Wójtowicz, rodem z Przemyśla. Pochodząc z bardzo ubogiej rodziny, musiał wcześniej przerwać szkolną naukę i sam na swoje utrzymanie zarabiać. Pracował u snycerza-ramiarza w rodzinnym mieście. W rzemieślniczym warsztacie rozbudziło się u chłopca uwielbienie dla sztuki i pragnienie poznania jej tajemnic. Z odwagą fanatyka-pielgrzyma, on, kilkunastoletni, wątły chłopak, bez żadnych środków dociera do Krakowa,

ale tam nie pozostaje długo. Czy napotkał na trudności, gdy chciał wstąpić do Szkoły sztuk pięknych, czy go nęca zasłyszane wspaniałości naddunajskiej stolicy, dość że wędruje dalej do Wiednia.

I tam praca na utrzymanie zabiera mu wiele czasu, ale zostaje przyjęty do Akademii na kurs profesora Hellmera (*Algemeine Bildhauerschule*). Pomimo długich i częstych przerw w nauce, robi ogromne postępy. Nieraz o szóstej rano przychodzi do sali rzeźby, żeby czas stracony w warsztacie nadrobić, a nie mając środków na wynajęcie modelu w nadprogramowych godzinach, rozbiera się do naga i na sobie studjuje kształty i grę mięśni. Często niedojada, mizernieje i chudnie, ale jego talent rozwija się i krzepnie. Profesor Hellmer poznaje się na wielkim talencie Wójtowicza, wzywa go do pomocy przy modelowaniu wielkiego pomnika Stahrenberga do kościoła Ś. Szczepana. Powierza mu wykonanie figury Matki Boskiej na szczycie pomnika i postaci Sobieskiego. Obie te figury są pyszne: Madonna czaruje świętym wdziękiem, Sobieski godnością i siłą.

Wójtowicz przechodzi na Meisterschulę profesora Zumbuscha, ale i tam mało korzysta z pracowni i darmowego modelu, musi zarabiać na mięście.

Dwuletni termin na wykonanie pracy konkursowej na rzymską nagrodę dobiega końca, jest początek kwietnia 1890 roku. Koledzy Wójtowicza, dwóch Niemców, Węgier i Szwajcar, drugi rok pracują nad swymi dziełami. Temat kompozycji dowolny. Wójtowicz zabiera się do szkicu. Nakłada go, przerabia, męczy się i zмага... ustala temat: będzie modelować »Porwanie Sabinki«. Rusztowanie do naturalnej wielkości grupy buduje sam, jest gotowe na 1-go maja. Pracuje zapamiętale, 20-go lipca sąd konkursowy ma zawyrokować o nagrodzie. Wójtowicz coraz mizerniejszy, ale grupa postępuje z dnia na dzień. Ma chwile zniechęcenia, traci wiarę w zwycięstwo, w bezstronność sądu... Ale kolegom, jego konkurentom, miny rzedną coraz bardziej, z niepokojem patrzą na potężną, piękną figurę Rzymianina, na bezradnie przegięte przez jego ramię cudne ciało Sabinki.

20 lipca Wójtowicz stał się zwycięzcą rzymskiej nagrody.

On był nietylko wyjątkowo utalentowanym artystą, ale posiadał niepospolitą inteligencję, która w odpowiednich warunkach mogłaby się znakomicie rozwinąć i ułatwić mu wykształcenie ogólne. Niestety ani w kraju, ani w Wiedniu nie miał na to ani środków, ani czasu. Pojechał do Rzymu kulturalnie za mało przygotowany. Przy względnym dobrobycie, który mu zapewniło stypendjum, reakcja po wieloletniej nędzy i pracy ponad siły, rozmarzające ciepło południa, dobre wino i miłe towarzystwo »bezrobotnego« Krudowskiego sprawiło, że Wójtowicz swego pobytu w Rzymie należycie nie wyzyskał. Pozostała mu, że tak powiem, materialna strona talentu, nie wzbogacił go wiedzą, nie pogłębił uczuciem.

Opuściwszy Rzym, kilka lat pracował we Lwowie przeważnie nad rzeźbami dekoracyjnymi dla nowych budowli. Parę jego pysznych figur zdobi facjatę lwowskiego teatru. Potem przeniósł się do Budapesztu. Ma wielkie powodzenie u budowniczych, ale na wystawach sztuki jego prac się nie spotyka, ani w kraju, ani zagranicą; nie bierze on też udziału w nielicznych u nas konkursach. Głucho o nim w świecie, a jednak był to jeden z najlepiej zapowiadających się talentów rzeźbiarskich w naszych czasach.

Jego piękna konkursowa grupa, owo »Porwanie Sabinki«, stoi w krakowskim Muzeum Narodowym w kruchym, słabym, gipsowym modelu. »Kompetentne czynniki« nie zdobyły się na odlanie tej pięknej rzeźby w bronzie! To samo Muzeum posiada jego wdzięczną figurę w 3/4 naturalnej wielkości, »Dziewczynę zaplatającą warkocz«, ta jest w odlewie brązowym, bo już jako bronz przypadkowo dostała się do Muzeum.

Wójtowicz mieszka obecnie we Lwowie.

W osiemdziesiątych latach, jednocześnie z Krudowskim, z jego generacji studjują po parę lat w Rzymie malarze Unierzyski, Jan Styka i rzeźbiarz Tadeusz Błotnicki. Pierwszy z nich, przyszedł zięć Jana Matejki i profesor krakowskiej Szkoły sztuk pięknych; obaj



PIOTR WÓJTOWICZ STUDJUM (bronz)
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

malują przeważnie obrazy treści religijnej. Styka dorabia się z czasem znacznego majątku, przebywa głównie w swej posiadłości w Garches pod Paryżem, po wojnie nabywa piękną willę na Capri, gdzie spędza lato. Umiera w Rzymie w 1926 roku. Błotnicki po powrocie z Rzymu pracuje dłuższy czas w Krakowie, potem we Lwowie, umiera niedawno.

Podczas ostatnich lat trzydziestu, które przeważnie w Rzymie spędziłem, byłem świadkiem wolnego zanikania polskiej kolonii artystycznej nad Tybrem. Wypadło mi chować Aleksandra Gierymskiego, Wiktora Brodzkiego, wkrótce po Gierymskim zmarł Siemiradzki, w lat dziesiątek po Brodzkim zabrakło Rygiera. Dziś najstarszym wśród nas i najdawniejszym rzymianinem jest Stefan Bakałowicz.

Z moich współczesnych przebywali tu dłuższy czas malarz Edward Okuń i rzeźbiarz Henryk Glizenstein, urodzony w Polsce izraelita. Przybyli oni do Rzymu o rok czy parę wcześniej odemnie. Pierwszy wkrótce po wojnie przeniósł się do Warszawy, drugi w ciągu



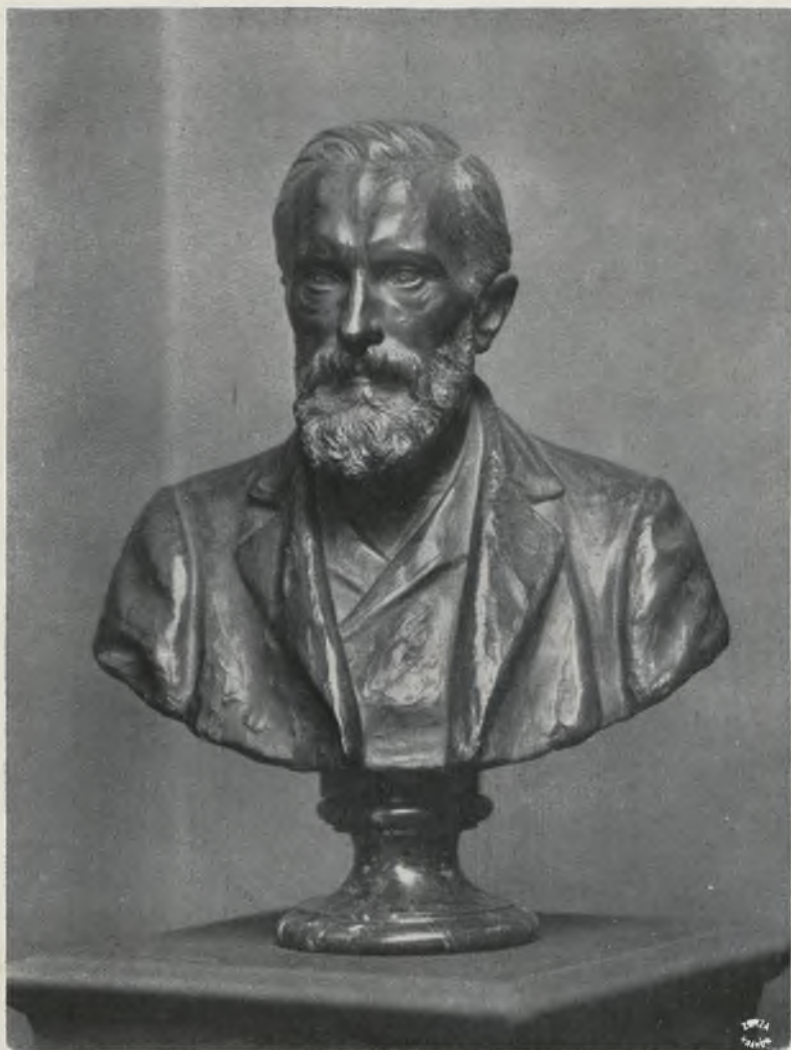
ANTONI MADEYSKI

STEFAN BATORY (marmur)
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

ostatnich lat kilkunastu przerywał swój pobyt w Rzymie dłuższymi wyjazdami do Niemiec, Szwajcarii i Anglii, a obecnie wraz z synem malarzem bawi w Stanach Zjednoczonych.

Jednocześnie z nimi przybył tu także młody malarz, Edward Grajnert, warszawianin, skromny, poważny i mało powiedzieć pracowity, zawzięty, zapamiętały w pracy. Nie był bez zdolności, ale nie miał łatwości w robocie, technikę musiał zdobywać ciężkim wysiłkiem, a własnym przemysłem środki do życia. Z natury towarzyski, nawet wesoły, do kawiarni, do kółek przychodził na krótko, nie zasiadywał się, często był młczący, roztargniony: ciągle myślał o swojej pracy i skutecznym sposobie zarobienia trochę grosza na życie. Może niektórzy uważali go za mało zabawnego, ale wszyscy musieli go szanować, 3 czy 4 lata z rzędu powracał do Rzymu, ostatni raz z młodą, sympatyczną, jak sam skromną i poważną żoną. Trzeba było pracować jeszcze usilniej, żeby się utrzymać we dwoje. Napisał niezły przewodnik po Rzymie.

W 1905 roku doszła nas smutna wieść o tragicznej śmierci Grajnerta. Towarzysze-teroryści zamordowali go »przez pomyłkę« w Łodzi, gdzie podówczas był nauczycielem rysun-



ANTONI MADEYSKI

PORTRET ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO (bronz)
(Muzeum Narodowe w Krakowie)

ków w jednym z gimnazjów. Ich ofiarą miał paść ktoś inny, również nauczyciel rysunków, czynny przeciwnik »towarzyszy«.

Gdym osiadł w Rzymie, na wiosnę roku 1898, zastałem tu sympatyczną paczkę młodych malarzy. Był wśród nich niezapomniany, przedwcześnie zgasły Konrad Krzyżanowski, jego kolega z Akademii petersburskiej Edward Trojanowski, dzisiejszy profesor Szkoły warszawskiej, był Gosienicki z Poznania, Mann, Radwański z Warszawy, dwaj bracia Dyzmańscy, później przybył Jan Wysocki, wtedy malarz, dziś rzeźbiarz i medalier, profesor w Szkole przemysłu artystycznego w Poznaniu, ciągle przyjeżdżał ktoś nowy ale były to krótkotrwałe, kilkotygodniowe, rzadziej kilkomiesięczne wyprawy, a niewielu tylko gościło tu rok lub dłużej.

Większość nie była zasobna w środki, ale też Rzym wtedy był tak tani, że zahartowany w biedzie polski student, jeśli posiadał do wydania na swoje utrzymanie 50 do 60 lirów miesięcznie, mógł spać spokojnie. Dziś się to zdaje być nieprawdopodobnym. Oto jest regestr

głównych wydatków takiego szczęśliwego obywatela: pokój z usługą 20 lirów miesięcznie, obiad w skromnej trattjerni (np. Volpiniego na via Vittoria), składający się z zupy *di verdura* (bardzo gęstej i pożywnej) cent. 10, pół porcji makaronów — 15 cent., ćwiartka wina — 15 cent. i sporego kawałka chleba — 5 cent., kosztował razem 45 cent. Jedząc zamiast makaronów sztukę mięsa z jarzyną, płaciło się o 10 cent. więcej, przeplatając przez dzień obiad jarski z mięsnym, wydawało się miesięcznie całych 15 lirów. Pozostawało lirów 10, względnie 20 na ranne śniadanie, kolacje i nadzwyczajne wydatki. Szczęśliwi, którzy mieli więcej, ale do podtrzymania życia i dobrego humoru wystarczało i tyle.

My, starsi i nieco zasobniejsi, jadalśmy w trattoryjach trochę droższych i czystszych. Ja naprzykład w ciągu lat blisko dwudziestu i przez czas swego ostatniego pobytu w Rzymie, Gierymski, a także Stanisław Kętrzyński, jadalśmy w dzień w *Trattoria dei Tre Re* na via Flaminia, koło mojej pracowni. Wydawali tam, jedząc do syta od 1 lira 10 cent. do 1'50. Był w tej knajpeczce w głębi porządniejszy pokój z kilkoma stołami, przy których się grupowali artyści różnych narodowości: na lewo od mego, większy stół obsiadali Niemcy. Wśród nich stałym gościem od lat wielu był sławny berlińczyk, rzeźbiarz koni Louis Tuaille, a grono jego przyjaciół, malarzy i rzeźbiarzy często się powiększało o kogoś przejeźdnego, czasami o jakąś niemiecką znakomitość. Niewielki stół przed moim, najczęściej międzynarodowy, przez czas pewien był zajmowany przez Włochów z Gabrielem D'Annunzio i malarzem Micchettim na czele. Jadał tam długi czas Aristide Sartorio i wielu innych wybitnych artystów włoskich.

Z wybuchem wojny stół niemiecki stracił swoich stałych bywalców, ale sąsiedni, długi obsadził Pepino Garibaldi (wnuk wielkiego) ze swoimi sympatykami. Cóż za siarczyste dyskusje na temat interwencji prowadziły się wtedy, jak się kreśliła mapa Europy!

I mój stół często był nawiedzany przez wybitnych gości z kraju i nawet wybredni smakosze chwalili sobie świeże langusty i sole, *fritto scelto*, *bistecche alla parigina...* e *carcioffi alla giudia* nie były gorsze niż u starego Abrama Piperno na Piazza Cenci.

Ciekawe były nasze rozmowy od stołu do stołu w różnych językach. Koleżeńską życzliwość panowała wśród tej różnoplemiennej gromadki: nawet Niemcy, porwani pogodnym rzymskim nastrojem, hamowali swą arogancję i rozmawiali spokojnie o drażliwych sprawach politycznych.

Wieczorem małe polskie kółko schodziło się w innej, nieco większej trattjerni, u Fiorelego, za kościołem Ś-go Karola, na via Delle Colonnate. Sędziwy Wiktor Brodzki od dziesiątków lat był tam stałym gościem. Tam często jadali z nami nasi młodzi historycy, pracujący w archiwach watykańskich, a więc dzisiejszy gen. sekretarz P. Akademii Umiejętności w Krakowie, prof. Stanisław Kutrzeba, obecny poseł w Hadze Stanisław Kętrzyński, prof. Ptaśnik i inni. Czasem przychodził tam któryś z bawiących w Rzymie starszych profesorów, artystów, zawsze ktoś z licznie w owe czasy odwiedzających Rzym Polaków.

Ale miejscem zbornem, spotkaniem pomniejszych rozbitych na kilka różnych jadłodajni grup, było odwieczna *Caffé Greco Antico*, na via Dei Condotti. Tam w ciągu lat półtora, kilka generacji artystów miało swój punkt zborny. Tam w roku 1848 przyjaciele i wielbiciel, Polacy i cudzoziemcy, żegnali opuszczającego Rzym Mickiewicza, tam poćwiartowano na sztuki i rozebrano na pamiątkę jego pluszową kamizelkę, którą, zapomnianą w opuszczonym już mieszkaniu na via Del Pozzetto, przyniósł w chwili wyjazdu któryś z przyjaciół. Tam z pewnością i za pierwszym swym pobytom w Rzymie nieraz przesiadywał Mickiewicz i Odyniec w towarzystwie Wojciecha Stattlera i innych członków ówczesnej artystycznej [kolonii polskiej w Rzymie.

Z jednej izby od strony ulicy za czasów Canowy i Torwaldsena rozrosła się ta kawiarzka na kilka ubikacji, wciskających się w głąb domu i dziedzińca. Ostatni na prawo, wąski, w kształcie wagonu kolejowego, pokoik zarekwirowała sobie w końcu lat dziewięćdziesiątych

poliska młódz artystyczna. Była tam paka z kilkudziesięcioma książkami, to biblioteka-wypożyczalnia, na szaragach wisiało kilka polskich gazet i tygodników przesyłanych nam darmo, albo ze znacznym znizieniem przez redakcje. Nad szaragami umieściliśmy portret Mickiewicza, malowany dla tej »instytucji« przez Edwarda Okunią. Składka członkowska wynosiła »pokaźną« kwotę 20 cent. miesięcznie.

Tu nowoprzybyli spotykali się z zasiedziałymi rzymianami, tu prowadziło się dyskusje i spory o nowych kierunkach w sztuce, a tygodnik krakowski *Życie* informował nas o najnowszych pracach Przybyszewskiego i Wyspiańskiego, o życiu artystycznym w kraju.

Zwłaszcza w sobotę wieczorem wąskie, twarde ławeczki pod ścianami salki były gęsto obsadzone aż do późnej nocy. Tam powstawały projekty zbiorowych wycieczek, stamtąd w księżycową noc wiosenną czy letnią szło się do Colosseum albo na Ianiculum.

Pamiętam, jak raz w maju 1898 roku, podczas takiego spaceru, gdy o godzinie 2-ej, po dłuższej sjeście na złomach wewnętrznych murów Colosseum, towarzystwo wracało do domów, Konrad Krzyżanowski i któryś jeszcze z młodszych malarzy oddzielili się od grupy i powędrowali na Via Appia. Nie powrócili aż następnej nocy... Z Via Appia Antica, przez Campanję puścili się na przełaj do Albano, Genzano aż na brzeg jeziora Nemi, tam, gdy towarzyszył spał na murawie, Krzyżanowski, który miał ze sobą farby, namalował dwa dobre studia. Powrót, jak i wycieczkę, odbyli pieszo, przy świetle księżyca.

W ciągu kilku miesięcy swego pobytu w Rzymie w 1899 roku przyłąnił do naszego kółka Alfred Wysocki, wtedy młody publicysta, przybyły tu z Norwegji, towarzysz Przybyszewskiego w Berlinie, obecny vice-minister spraw zagranicznych.

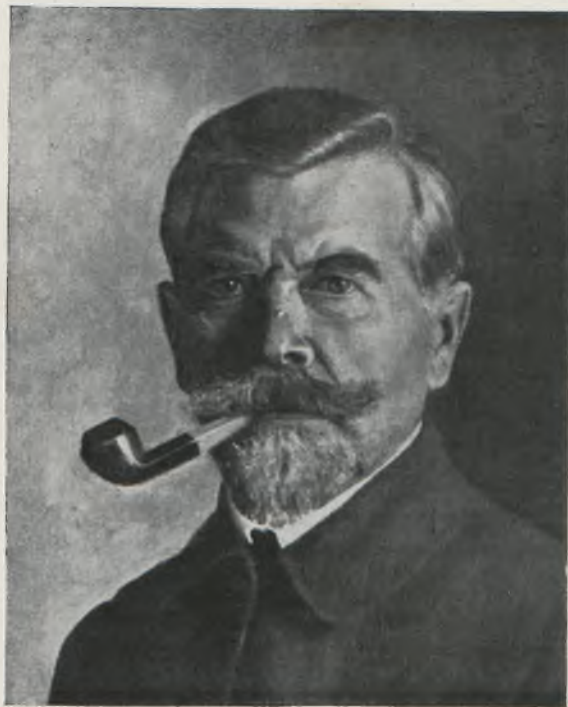
Posiedzenia w *Caffé Greco* nie rujnowały nikogo: kawa, mleko, woda z sokiem, czy wermut kosztowały od 15 do 25 cent., a grania w karty lub bilard nie uprawialiśmy wcale.

Po paru latach ożywienia, życie w naszej czytelnicy w *Caffé Greco* zaczęło zamierać: część pierwszych jej członków powróciła do kraju, reszta podzieliła się na drobniejsze kółka, żyjące osobno, redakcje zaniechały przesyłania swych wydawnictw, czytelnicy przestała istnieć.

Przyjezdni Polacy, a niekiedy i któryś z miejscowych, zaglądali i dziś jeszcze zaglądają z rzadka do *Caffé Greco*, ale już tylko zakopcony dymem i kurzem portret Mickiewicza przypomina, że był tam niegdyś punkt zborny polskiej kolonii artystycznej.

ANTONI MADEYSKI

Rzym, 1929.



ANTONI MADEYSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁYSTOK

= Pierwsze Targi przemysłu ludowego Wojewódzkie Tow. popierania przemysłu ludowego »Krajan« zorganizowało w lokalu Związku ziemian pierwsze Targi tego przemysłu. Targi te spotkały się z uznaniem. Widzieć tam można ładne kilimy, pasiaki, dywany, płótna, lalki, chodniki i t. d. z warsztatów kilimiarskich z pow. ostrołęckiego, kolneńskiego, sokólskiego. Szkoła przemysłu drzewnego w Hajnówce wystawiła sanki, narty, zabawki i płaskorzeźby. Towarzystwo to już dobrze zasłużyło się w kwietniu r. b. organizując pierwszą wystawę i przygotowując udział przemysłu ludowego woj. białostockiego w powszechnej wystawie krajowej. Przewodniczącym zarządu głównego jest znany i zasłużony na terenie miasta i województwa inż. Mieczysław Malinowski, sekretarzem i jego prawą ręką inż. Edward Głogowski.

BYDGOSZCZ

= Założony niedawno Związek Artystów Malarzy i Plastyków ma za cel m. in. udogodnienie członkom warunków pracy oraz ożywienie życia artystycznego naszego miasta. Pierwszy cel zamierza się osiągnąć przez stworzenie możliwości we własnym gmachu, pracowni dla 8 lub 10 artystów malarzy. Zaznaczyć należy, że w Bydgoszczy trudno o odpowiednie atelier. Artyści liczą na życzliwe poparcie społeczeństwa i władz miejskich.

= Wystawa dzieł malarzy bydgoskich i pomorskich, mieściła się w salach Muzeum Miejskiego. Wystawiali pp.: Chmura (akwarele, obrazy olejne), Drapiewski (obr. olejne), Faczyński (portrety, krajobrazy), Gajewski (widoki z Bydgoszczy), Gesler (widoki z Bydgoszczy), Gross (martwa natura), Kulwieciowa (akwarele, widoki), Mondral (portrety, kraj- obrazy, rzeźby, medycyoty), Moka (akwarele), Modlibowski, Rupniewski (obrazy z nad morza), Szymanowski (akwarele, widoki Bydgoszczy, Gdańska, Poznania), Skret (rzeźba), Wojcikiewicz (akwarela), Zelek (rzeźba), Suchanek (motywy kaszubskie) i Raczkowski (akwarele).

= W Muzeum odbyła się poprzednio wystawa dzieł rodowitego bydgoszczanina, Maksymiljana Antoniego Piotrowskiego.

= Zrzeszenie Warszawskich Artystów Plastyków, któremu przewodzi Antoni Austen jako prezes — nadesłało na wystawę do Muzeum Miejskiego prace 26 swych członków. Można sobie wyobrazić, co to był za bric à brac, skoro spokrewniony ideowo z tą Zachętową organizacją sprawozdawca *Gazety Bydgoskiej*, poświęcając temu ewenementowi aż dwa dłuższe feljtony (Nr. 290 i 292) tak ostatecznie konkluduje:

»Całość wystawy — niestety — nie imponuje. Widać wprawdzie, że mamy tu do czynienia z grupą, która traktuje swój zawód malarski serjo, a nie z jakąś jazzbandową pseudo-kubistyczną nonszalacją. Widać, że do grupy należy szereg poważnych talentów. Ale widać też, że większość członków przysyła nam do Bydgoszczy, co miała pod ręką, co pozostało w pracowni po innych wystawach. Wolelibyśmy, aby zarząd Zrzeszenia zakrzętnął się był gorliwiej dookoła zorganizowania tej pierwszej na gruncie Bydgoszczy wystawy i nadesłał nam wybór prac. Zdaje się także, że zarówno dla wystawy, jak i dla Zrzeszenia na przyszłość lepiej byłoby kompletować prace mniejszej ilości artystów, ale zato tak, by dawały możliwie całkowity obraz indywidualności twórczej każdego z nich«.

= Ucieczka literatów i malarzy z Byd-

goszczy. Pod tym tytułem zamieścił p. Ap. Basiński artykuł w *Dzienniku Bydgoskim* (Nr. 282) i piętnuje obecne stosunki, jakie panują w M. Muzeum. W artykule tym czytamy m. i.:

»Zaczynają się dziać rzeczy niewesołe w Bydgoszczy.

Oto w Muzeum miejskiem powstała galerja obrazów, a nad tem ma czuwać archeolog. Jako członek deputacji muzealnej wykazywałem, że nadawałby się historyk sztuki z wykształceniem filozoficzno-estetycznem. I pytałem się decernenta muzealnego inż. Janickiego, który mianuje się »zarządem« M. M., korespondując z handlarzami obrazów, dlaczego kupuje obrazy, skoro archeolog ma stanąć na czele muzeum? »A bo wystawa obrazów ściąga widzów« — odparł p. inż. Janicki. A jeśli ten archeolog będzie również posiadał komplet żurnali mód z ubiegłych lat 20 i na tej podstawie wmawiał sobie znawstwo malarstwa, jeśli ponadto pomyśli, że inż. Janicki kopie rowy pod rurki drenowe, a mimo to może połączyć przyjemne z pożytecznym i bawić się w archeologa, a archeolog w historyka sztuki — to co z tego wyniknie?..

Cechą poznańskich stosunków — mówi woj. Borowski — jest wyrobienie się typu »specja« — zawodowego fachowca. Tymczasem w Muzeum miejskiem celowo nie obsadza się stanowiska »specja« zawodowego dyrektora muzeum. Całą energję wysiła w tym kierunku p. inż. Janicki. Jest to dla mnie zagadką psychologiczną, bo skądinąd inż. Janicki znany jest jako pracowity i twórczy działacz samorządowy... Inż. Janicki, dlatego, że ma jakieś tam zbiory, o których jednak milczą fachowe czasopisma, narzucił się faktycznie na dyrektora muzeum. Ponieważ jako publicysta zdaje sobie sprawę, ile estetyczne wykształcenie robotnicy i robotnika ze Szwederowa, Bartodziejów, oraz innych przedmieść, przyczynia się do ugruntuwania ducha narodowego, wypowiadał krzywkę polityce osobistej p. Janickiego, jako szkodliwej z punktu widzenia narodowego.

Trzeba nietylko powstrzymać osłabienie rodziny literacko-artystycznej w Bydgoszczy, ale starać się o jej pomnożenie. Wyszedłem na bóg o tę ideę. Każdego, kto w otwartej walce chce pomóc, chętnie zobaczę przy boku...«

DROHOBYCZ

= Odbudowa pomnika Adama Mickiewicza. Odbyło się tu zebranie komitetu obywatelskiego w sprawie odbudowy zniszczonego podczas działań wojennych pomnika Adama Mickiewicza. Do komitetu wybrano 18 osób, przedstawicieli związków oraz organizacji społecznych i narodowych.

INOWROCLAW

= W auli M. Szkoły Wydziałowej Męskiej wystawiono bardzo mieszaną kolekcję obrazów, przeważnie warszawskich malarzy, tego typu, co St. Zawadzki, Fr. Szwoch, M. Trzciniński, T. Cieślowski (senior), W. Nowina-Przybylski i i. Był też reprezentowany tam A. Kędziński i Wł. Skoczylas.

KATOWICE

= Muzeum śląskie. W ciągu m. grudnia b. r. ma być podobno ogłoszony konkurs na projekt gmachu Muzeum Śląskiego.

Zbiory muzealne, nagromadzone od czasu utworzenia przy Śląskim Urzędzie Wojewódzkim Oddziału Sztuki i uruchomienia Muzeum Śląskiego, t. j. od r. 1927, zajmują całe piętro, razem 30 sal i korytarze w gmachu wojewódzkim i obejmują działy: prehistorji, etnografji, sztuki kościelnej, przemysłu artystycznego, sztuki XIX wieku i współczesnej (malarstwo, rzeźba,



WOJCIECH WEISS

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

MARZENIA (ol.)

grafika), przyrodniczy (geologia i biologia), przemysłu górnośląskiego, wreszcie pamiątek z okresu powstań górnośląskich i plebiscytu. Zbiory powiększają się stale. W dziale prehistorji zbadano cmentarzyska z okresu kultury lużyckiej w Piasku i Boronowie pow. Lublińiec, gdzie w około 70 grobach znaleziono liczne okazy ceramiki i wyroby brązowe. W dziale etnografji (najbogatszym, bo składającym się z około 2.000 okazów) uwzględniono przede wszystkim kulturę śląskich grup etnograficznych, dodając do tego kolekcje: podhalańską, huculską, łowicką, wileńską, sądecką i krakowską. W dziale przemysłu artystycznego zebrano kolekcję stukilkudziesięciu fajansów i kamionek śląskich z fabryk w Glinicy, Prószkowie, Raciborzu, Tułowicach i Bolesławcu. Galeria obrazów zawiera około 150 cennych prac artystów tej miary, co Matejko, Grottger, Chełmoński, Gierzyński, Michałowski, Juliusz i Wojciech Kossakowie, Mehoffer, Axentowicz i in. Są również dzieła najmłodszych malarzy. Dyrektorem Muzeum a zarazem konserwatorem śląskim jest dr. Tadeusz Dobrowolski.

KOŁOMYJA

= Pomnik Karpińskiego. Jak wiadomo w Kołomyji istniał pomnik Franciszka Karpińskiego. W czasie wojny został on silnie zniszczony. Obecnie drogą składek zebrano fundusze i w początku przyszłego roku pomnik będzie odnowiony i ustawiony na rynku.

KOŹMIN

= Konserwacja kolegiaty. W bieżącym roku odnowiono wnętrze kolegiaty, która zawdzięcza cały szereg cennych zabytków sztuki zwłaszcza rodzinie Górków. Ściany otrzymały nową polichromję, utrzymaną w dwóch kolorach, podobnie sklepienie, posiadające geometryczną dekorację stiukową. Ołtarze, jak wogóle sprzęty, zostały również odnowione i dzięki pewnym zmianom budowlanym (zamurowano drzwi boczne) rozmieszczono je w sposób bardziej estetyczny. Pracami kierował artysta-malarz Henryk Jackowski.

Nie odnowiono narazie zabytkowego ołtarza głów-

nego, pochodzącego z XVII stulecia, a zawierającego cenną rzeźbę gotycką, z ca 1500 r., wyobrażającą Zaśnięcie N. P. Marji. Rzeźba ta stanowi niewątpliwie integralną część dawnego ołtarza głównego i należy do najcenniejszych okazów snycerstwa średniowiecznego w kraju. Cenny ten zabytek zostanie odnowiony z pietyzmem w roku przyszłym.

KRAKÓW

= Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych wygrało w Najwyższym Sądzie jako trzeciej instancji proces z p. A. Waškowskim, dawnym sekretarzem T-wa. Jak wiadomo, gospodarka dawnego zarządu T-wa z prof. dr. F. Koperą jako prezesem na czele i z p. Waškowskim jako sekretarzem doprowadziła T-wo do ruiny materialnej i artystycznej. Solidarna akcja krakowskich artystów usunęła dawną dyрекcję T-wa, a nowa dyрекcja (od 1 lipca 1927) z prof. Władysławem Jarockim jako prezesem na czele usunęła p. Waškowskiego ze stanowiska sekretarza. P. Waškowski, opierając się na umowie, zaskarżył T-wo o zerwanie umowy usług. Sąd I-ej instancji stwierdził karygodne niedbalstwa p. Waškowskiego i jego nieudolność jako sekretarza i uznał prawo T-wa do rozwiązania z nim umowy. W drugiej instancji wyrok przyznał słuszność p. Waškowskiemu, jednak wyrok trzeciej instancji (najwyższej) zniósł wyrok drugiej instancji i zatwierdził wyrok instancji pierwszej, a tem samem pozbawił umowę p. Waškowskiego z T-wem mocy prawnej.

W ten sposób głośna ta w sferach artystycznych sprawa dobiegła końca, dając pełne zwycięstwo artystom krakowskim, których stanowcze i męskie przeprowadzenie sanacji w T-wie zyskało powszechne uznanie.

= Dar na Wawel. Członkowie rady nadzorczej towarzystwa Solway w Polsce pp. Ludwik Solway, Filip Auburtin i Emil Tournay-Solway z Brukseli, złożyli kwotę 50.000 franków belgijskich na cele zakupu mebli zabytkowych dla zamku na Wawelu.

Za sumę tę zarząd Wawelu w porozumieniu z Dyrekcją zbiorów państwowych zakupił sekretarzyk florencki z r. 1687 z bogatymi inkrustacjami z drzewa różnobarwnego, sekretarzyk renesansowy inkrustowany z przedstawieniami figuralnymi, rzeźbioną kanapę wyrobu gdańskiego z wieku XVII, fotel renesansowy włoski i drugi fotel z epoki Ludwika XIII.

= Dary Kurpiów dla Muzeum Etnograficznego. Muzeum Etnograficzne otrzymało w darze od włościan kurpiowskich z okolic Myszynca szereg ciekawych okazów ludowej sztuki. Wśród darów znajduje się m. in. starodawny zydeł, drewniane rzeźby przedstawiające: św. Jana Nepomucena, Pana Jezusa Frasobliwego, Matkę Boską z Dzieciątkiem, Chrystusa na krzyżu i Boga Ojca, oraz dwie płaskorzeźby: Trójcę św. i anioła i świętą.

= Parki i ogrody. Komisja plantacyjna zajęła się naprawianiem szkód jakie wyrządziły w ogrodach i plantacjach miejskich zeszłoroczne mrozy. Uchwalono pod przewodnictwem radcy dra Muczkowskiego, zasadzić 3000 nowych drzew zarówno w ogrodach, jak przy ulicach. Zdecydowano się na drzewa o koronie kulistej, jak klony, głogi, akacje, jeśiony i t. d.

= Ginący kościółek w Smardzowicach. Na ziemiach Polski, zwłaszcza południowej, stoi dużo starych drewnianych kościółków; uhywa ich ciągle wskutek braku opieki i nietrwałości materiału. Tak ginie mało znany starożytny i piękny kościółek drewniany w Smardzowicach (lub Smardzewicach), około 25 kilometrów na północ od Krakowa a blisko doliny Ojcowskiej. Pierwsze wzmianki o tej wsi pojawiają się w pierwszej połowie XIV wieku, kościół wybudowano w roku 1470 z modrzewia a gdy wskutek jakiegoś wypadku przestał istnieć, w sto lat potem Jan Cianowski herbu Prus ufundował na jego miejsce nowy kościół drewniany. Z tego czasu dochowała się do dziś tylko nawa i boczne wejście, nad niem znajduje się poprzeczna belka z wyrzeźbionym krzyżem i z datą założenia kościoła (r. 1571). Dzwonnica stała niegdyś osobno, lecz w XVIII wieku proboszcz tamtejszy wybudował na jej miejsce nową przy kościele. Z tego też czasu pochodzą boczne przybudówki. W XVIII wieku proboszczami smardzowickimi byli przeważnie profesorewie uniwersytetu krakowskiego. W kościele wisi cudowny obraz Matki Boskiej, który ofiarowała żona administratora ojcowskiego zamku. Dziś dach wieży i boczne ściany przegniły zupełnie, kościółkowi grozi ruina, jeżeli nie wdadzą się władze konserwatorskie.

LUBLIN

= Wystawę gwiazdkową plastyków lubelskich otwarto 15 grudnia w lokalu Klubu Obywatelskiego.

= W sprawie formy plastycznej projektowanego w Lublinie pomnika Jana Kochanowskiego, zamieszcza J. Kot, szereg słusznych bardzo uwag w artykule o charakterze dyskusyjnym, w 329 nr. *Ziemi Lubelskiej*. W tymże samym numerze cytowanego pisma znajdujemy artykuł o Muzeum Lubelskim, które musi być umiastowione; o ile ma istotnie być instytucją żywotną i normalnie się rozwijać. Analogiczny artykuł o Muzeum ukazał się w Nr. 309 »A B C«.

LWÓW

= Na wystawie Związku Artystów Polskich we Lwowie na pierwszy plan wysuwają się rzeźby utalentowanej artystki Janiny Reichertówny, która wystawiła popiersie Marszałka J. Piłsudskiego oraz W. Łukasiewicza. Ponadto wystawiły tam obrazy: Z. Albinowska-Minkiewiczowa, J. Berezowska, M. Chybińska, A. Czarnowska, M. Dolińska, M. Hausnerowa, A. Harland-Zajaczkowska, J. Kratochwil-Widomska, H. Lang, O. Neymanowa, J. Nowotnowa,

M. Opolska, M. Podlewska, K. Rosenfeld, J. Smolkówna, J. Stankiewiczowa, R. Szyrajew, utwory graficzne: H. Konopacka, J. Nowotnowa, W. Korzeniowska. Lalki artystyczne wystawiła J. Petry-Przybylska, a barwne poduszki i kilimy znana pracownia Ireny Petzold-Dawidowej.

Lwowski związek kobiecy artystek jest jedynym tego rodzaju związkiem w całej Polsce.

= Wystawa w Tow. Przyjaciół Sztuk P., otwarta z początkiem grudnia, obejmuje prace artystów: Jerzy Adam, A. Bartkowski, Dolińska, Bednarski, Doregowski, Borzemski, Chrzanowski, Jarosiewicz, Kirchnerówna, Kuśmidrowicz, Klar, Erb, Hausnerowa, Holzer, Wł. Lam, Lamezan-Salins, J. Kahane (metaloplastyka), Br. Rychter-Janowska, J. H. Rosen, junior (akwarelowe projekty witraży i polichromji), J. Rosen senior, W. Wachtel (motywy ze Wschodu) Rutkowski, Wł. Żurawski (drzeworyty).

= Gwiazdkową wystawę przemysłu artystycznego otwarto w dwu salach m. Muzeum Przemysłowego, dzięki staraniom kustosa Muzeum, H. Cieśli i W. Fedorskiego, kierownika kursów muzealnych. Wystawa ta obejmowała kilimy i tkaniny lniane spółdzielni »Ład« z Warszawy, prace meblarskie i batiki (makaty, poduszki etc.), wykonane przez uczestników kursów muzealnych, lalki etnograficzne huculskie z Kosowa, zabawki, wyroby jubilerskie, oraz ludowe tkaniny, hafty, koronki, wyroby ceramiczne, nadesłane przez Tow. Popierania Przemysłu Ludowego.

= Losowanie dzieł sztuki w Tow. Przyjaciół Sztuk P. Z początkiem roku Dyrekcja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych zwróciła się do szerszych sfer kulturalnych naszego miasta z prośbą o współpracę nad rozwojem sztuk plastycznych w naszej dzielnicy przez przystępowanie do Towarzystwa w charakterze członków rocznych. Równocześnie zapowiedziała, że po kilkuletniej przerwie znów wprowadzi w tym roku zwyczaj dorocznego losowania dzieł sztuki między właścicieli rocznych biletów. I mimo, że apel Dyrekcji odniósł rezultat stosunkowo skromny (liczba członków rocznych, choć zwiększona w dwójnasób w porównaniu z ubiegłym rokiem, pozostała nadal zbyt mała, jak na 200-tysięczne miasto o starych tradycjach kulturalnych), mimo to Dyrekcja zapowiedziała swą losowania obrazów w tym miesiącu realizuje. Możliwość dopełnienia swej obietnicy zawdzięcza Dyrekcja przede wszystkim niezwyklej ofiarności artystów lwowskich, którzy na cel losowania złożyli bezinteresownie szereg obrazów, rzeźb i utworów graficznych, niejednokrotnie o bardzo nawet wybitnej wartości.

Szansę wygranej są niezwykle duże, gdyż – licząc przeciętnie – na każde sześć biletów wypada do wygrania jedno dzieło. Obrazy, przeznaczone do rozlosowania, można było oglądać na wystawie grudniowej, której otwarcie nastąpiło w niedzielę, 8 b. m.

Obok udziału w losowaniu zapewniła jeszcze Dyrekcja każdemu właścicielowi biletu rocznego prawo do artystycznej premii, którą w tym roku będzie akwaforta oryginalna art. mal. J. Pieniążka, przedstawiająca »Motyw z Wilna«.

Dyrekcja czyni więc wszystko, by spopularyzować nabywanie rocznych biletów. Należy się spodziewać, że wysiłki jej i ofiarność artystów nie pójdą na marne i w przyszłym roku wśród Członków Towarzystwa znajdzie się każdy prawdziwie kulturalny obywatel naszego miasta.

= Wykłady o Lwowie i jego zabytkach. »Młośnicy przeszłości Lwowa« urządzają i tego roku kurs wykładów, zatytułowany »Wiedza o Lwowie«. Odbędzie się on w grudniu oraz w styczniu, a obejmie dzieje Lwowa, jego sztukę i zabytki, prehistorję, topografię, muzea, wreszcie technikę urządzenia wycieczek po Lwowie i zwiedzania jego pamiątek.

= Odczyty o malarstwie współczesnym i grafice wygłosił w sali m. Muzeum Przemysłowego p. Jerzy Güttler.

ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki wystawiono prace Bol. Nawrockiego, uczniów i absolwentów krakowskiej Akademji: Bienkowskiego, Frasiaka, Jurkiewicza, Klimowskiego, Krauzego, Migdalskiego, Niteckiej, Plicha, oraz łodzian: E. Brzezińskiej, Z. Burdzińskiego, Z. Kosińskiego, I. Tyblewskiego i in. Nadto wystawiono kilimy z pracowni p. L. Malikowej.

Z okazji tej wystawy jakiś pan B. D. napisał w nr. 344 *Kurjera Łódzkiego* recenzję, z której nie możemy sobie odmówić zacytowania jednego ustępu. Ustęp ten brzmi:

»Gwoździem« wystawy są bezwątpienia prace znanego i cenionego zagranicą malarza Bolesława Nawrockiego, który zwłaszcza w dziedzinie portretu zyskał sobie oddawna ogromną popularność. Dość powiedzieć, że koronowane osobistości i prezydenci najpotężniejszych republik należeli przez szereg lat do stałych modeli Nawrockiego. Jest to rzeczą zupełnie naturalną, gdy weźmiemy pod uwagę wyjątkowe kwalifikacje tego malarza jako portrecisty, łączącego najlepsze tradycje dawnej szkoły i bogactwo artystycznego doświadczenia z wykwinem i precyzją wykonania. Portrety Nawrockiego, traktowane realistycznie i nie goniące za dekoracyjnym efektem, są bardzo żywe i prawdziwe, zadziwiając doskonałością rysunku i spokojnym, szlachetnym kolorytem. Wśród prac Nawrockiego znajduje się też kilka portretów znanych łodzian, co stanowi jedną z atrakcyj tej bardzo ciekawej ekspozycji. Niezależnie od portretów, wystawił Nawrocki pokaźną ilość pejzaży egzotycznych i polskich, przeważnie opartych na motywach architektonicznych, oraz potężną kompozycję symboliczną p. t. »Na progu życia«, nagrodzoną w swoim czasie złotym medalem w Salonie Paryskim.

POZNAŃ

= Z wystaw poznańskich. W Stowarzyszeniu Artystów otwarto wystawę zbiorową prac W. Osseckiego.

W Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawiono prace L. Wyczółkowskiego, Wł. Skoczylasa, Wł. Lama, L. Dołżyckiego, A. Hannytkiewicza, Doręgowskiego, Batyckiego, Graczyńskiego, Mossoczego, Korzeniewskiego, St. Ign. Witkiewicza, Wł. Roguskiego.

= Urządzono Wystawę gwiazdkową w Tow. Sztuk Pięknych. Udział w wystawie biorą: Władimir Hofman, Batycki, Gąsienica-Szostak, Kusztelanówna, Karol Mondral i inni.

= W sali Hotelu »Bazar« otwarto wystawę pastelii p. Leokadii Ostrowskiej.

= Komasaacja zbiorów artystycznych. Dr. Alfr. Brosig w trzech artykułach *Kurj. Poznańskiego* (Nr. 556, 558 i 572) domaga się połączenia z Muzeum Wielkopolskiem kolekcji obrazów, stanowiących własność Tow. Przyjaciół Nauk, oraz utworzenia wielkiego gabinetu graficznego, któryby objął zbiory obu tych instytucji. Niestety, nie mamy w Polsce organu, któryby wpływał w sposób decydujący na układ spraw muzealnych w całym kraju, któryby zajmował się t. zw. polityką muzealną państwa i sprawował zwierzchnią nad muzeum kontrolę. O sprawie



JAN RUDNICKI

PORTRET (ol.)

(„Salon Warszawski“ w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

tej myślano ongiś, jeszcze za czasów ministra Sztuki i Kultury Miriama, ale myślano i źle i zbyt powoli. Próbowano racjonalnego unormowania spraw muzealnych, w związku z powstaniem Dyrekcji Zbiorów Państwowych w łonie Ministerstwa Robót Publicznych (1922), przeciwdziałał »skutecznie« sam Dep. Sztuki Min. W. R. i O. P., rujnując zarazem w r. 1924 niemal całkowicie z trudem w ciągu trzech lat budowane fundamenty pod właściwą organizację zbiorów i muzeów państwowych.

Istnieje jednak urząd konserwatorski, stworzony przy Dep. Sztuki obecnie nowy urząd generalnego konserwatora. Uwagę tych czynników zwracamy na następujący ustęp z artykułu Dr. Brosiga:

»Resztę obrazów, »galerję polskich artystów« zma-



EUGENIUSZ GEPPERT

NOC 29 LISTOPADA 1830 W ŁAZIENKACH (ol.)
 („Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

gazynowano i zamknięto dla publiczności, tak samo dział numizmatyczny i graficzny. Było to w r. 1922 wzgl. 1923 i od tego czasu nic się nie zmieniło. Tylko Muzeum im Mielżyńskich przestało istnieć. I goście przybywający na P. W. K. dopytywali się z zaniepokojeniem o los zbiorów Tow. Przyj. Nauk, które za czasów niewoli tak bliskie były każdemu Polakowi, czy to rodakowi ze Lwowa i Warszawy, czy też z Westfalji i Szwajcarji. Wprawdzie zamierzano zbiory, które nadal pozostały w gmachu Tow. Przyj. Nauk, udostępnić publiczności, chociażby tylko w okresie trwania P. W. K., i możeby się też znalazły fundusze na uruchomienie »galerji polskiej« i części grafiki, gdyby nie ostrzegające głosy historyków sztuki i muzeologów, którzy zwracali, bynajmniej nie poraz pierwszy, uwagę na opłakany stan zachowania tych zbiorów oraz na niebezpieczeństwo grożące malowidłom w obecnych ubikacjach.

Nie trzeba być specjalistą, nie trzeba się wogóle znać na konserwowaniu obrazów, aby skonstatować, że zmagazynowane w salach Tow. Przyj. Nauk płótna — które zimą szron pokrywa, podczas gdy latem »się pocią« — pomatu niszczyją. Rozmieszczenie galerji obrazów w salach na trzecim piętrze, w których wskutek górnego oświetlenia zmiany temperatury dają się obrazom dotkliwie we znaki, jest niemożliwe. Oprócz wydatków na wyrestaurowanie obrazów i ram oraz na utrzymanie galerji, trzeba by na uruchomienie zbiorów wybudować nowy gmach, względnie całkowicie przebudować obecne lokale.

= Odnowiony kościół św. Jana. Przy kościele św. Jana w Poznaniu, dawniej siedzibie kawalerów maltańskich, prace dotyczące renowacji i przebudowy — jak informuje *Kurj. Poznański* — dobiegają końca. Wyrestaurowano dachy, otynkowano zewnętrzne mury, za wyjątkiem elewacji frontowej, którą po usunięciu tynków pozostawiono w surowej cegle. Część wyższa murów pochodzi w głównym mierze, wraz z portalem i kolistym oknem, z późno-romańskiego

okresu. Zachodni szczyt, pierwotnie niższy, został bowiem nadmurowany dopiero w początkach XVI stulecia. Kościół św. Jana posiadał zatem szczyt, oraz sylwetę dachu o kształcie, właściwym budowom średniowiecznym pierwszej połowy XIII. stulecia.

Romańskie szczegóły zachowały się również w ścianie prezbiterjum, prosto zakończonem. Nad sklepieniem beczkowem, z początku XVI wieku, które zostało obecnie usunięte i zastąpione sklepieniem żebrowanem, znajduje się dobrze zachowane okno, półkolisto zamknięte i otoczone profilowaniem romańskiem. Niestety ze względów konstrukcyjnych nie można było okna powyższego odkryć na stałe. Dawna zakrystja bowiem, przytykająca do prezbiterjum od strony północnej, po zbudowaniu nowej zakrystji na osi prezbiterjum, została włączona do kościoła. W niej umieszczono dawny tryptyk, pochodzący z pierwszych lat XVI wieku, który pierwotnie był zapewne ołtarzem wielkim tego ciekawego kościółka. Pozatem zewnętrzne szaty świątyni zabezpieczono przed wilgocią przez położenie płyt betonowych, które odprowadzają wodę deszczową.

Prace renowacyjne, kierowane przez architekta St. Cybichowskiego, przyczyniły się w wielkiej mierze do estetycznego uporządkowania dość zaniedbanej świątyni oraz jej zabezpieczenia na przyszłość. Obecnie będzie można przystąpić do prac zdobniczych, oraz odnowienia sprzętów, znajdujących się w świątyni, posiadającej piękne sklepienie gwiaździste z XVI stulecia.

RADOM

= Uroczyste odsłonięcie i poświęcenie tablicy, wmurowanej w dom, w którym mieszkał artysta-malarz Jacek Malczewski, nastąpiło dnia 15 grudnia, po nabożeństwie, odprawionem o godz. 9-ej zrana w kościele farnym. Tablicę wmurowano w domu nr. 8 przy ul. Malczewskiego (dawniej Warszawskiej), gdzie »mistrz żył i tworzył«. Po południu odbyła się uroczysta akademja w teatrze »Rozmaitości« również przy ulicy Malczewskiego.

SRODA

= Odnowienie kolegjaty. Po odnowieniu wieży frontowej gotyckiej kolegjaty, a mianowicie po



STANISŁAW CZAJKOWSKI

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

WISŁA (ol.)

wykonaniu nowego jej attykowego zwieńczenia, oraz otynkowania wnętrza ją zdobiących, przystąpiono do odnowienia wnętrza świątyni, zawierającej cały szereg cennych zabytków sztuki. Kolegata średzka była odnawiana znacznym sumptem w XIX stuleciu. Niestety te okazałe bramy neogotyckie, wzniesione w surowej cegle na linii muru, otaczającego kościół, nie przyczyniły się do jego przyozdobienia, lecz przeciwnie stały się dlań poważną konkurencją. Pretensjonalna dzwonnica zasłania w zupełności widok na monumentalną wieżę, dobrze usytuowaną na osi uliczki, wiodącej z rynku wprost do kościoła. Mniej szczęśliwemi okazały się również z tego czasu pochodzące przeróbki, dotyczące wnętrza świątyni.

Obecnie wykonuje się polichromję według projektu St. Smoguleckiego, podkreślającą najważniejsze momenty architektoniczne gotyckiej struktury, rekonstruuje się ołtarz główny w stylu barokowym, zmienia się chór organowy, wykonany swego czasu w stylu pseudogotyckim, odnawia się wszystkie ołtarze. Ponadto remontuje się gruntownie kaplicę Gostomskich, wykonaną w początkach XVII wieku, której kopułę zdobią stiukowe dekoracje.

Prace te przyczyniają się niewątpliwie do podniesienia uroku świątyni, jednej z najpiękniejszych, jakie się znajdują na terenie Województwa Poznańskiego.

TORUŃ

= Wystawa plastyków pomorskich. Prace swe wystawili: Bracia B. i F. Gęstwiccy, Faczyński, Gros, Dropiewski, Fidanza, Chmura, Mazurek, Mondral, Rupniewski, Rudowiczowa, Suchanek.

WARSZAWA

= Działalność Dep. Sztuki M-wa W. R. i O. P. w r. 1929. Z wywiadu z dyrektorem Dep. Sztuki W. Jastrzębowskiem, opublikowanego w prasie, dowiadujemy się szeregu szczegółów o działalności tej instytucji w roku ubiegłym.

W odniesieniu do sztuk plastycznych rozwinął departament działalność szczególnie żywą, umożliwiającą 27 artystom pomoc materialną przez udzielenie stypendjów w kwocie 400 zł. miesięcznie, lub subwencjonując cały szereg artystów łączną sumą 90.000 zł.

Do zapewnienia należytego rozwoju instytucjom artystycznym, naukowo-kulturalnym i wytwórnim artystycznym, przyczynił się departament przez udzielenie zasiłków w łącznej wysokości 150.000 zł. Nadto wydatne poparcie pieniężne w kwocie około 170.000 zł. otrzymały wydawnictwa i monografie artystyczne, konkursy, sztuka ludowa, oraz P. W. K. w Poznaniu. Z ważniejszych prac, dotyczących szkolnictwa artystycznego, należy wymienić projekt ustawy o przyznaniu Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie praw uczelni wyższej, dalej memoriał w sprawie przyznania praw nauczycielskich w szkołach zawodowych absolwentom szkoły Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie i b. uczniom szkół artystycznych zagranicznych, z okresu poprzedzającego ukończenia rysunków w szkołach średnich i powszechnych.

W dziale opieki nad zabytkami przeprowadzono szereg prac ochronnych poszczególnych zabytków oraz restauracje. Sporządzono projekty rozporządzeń wykonawczych do rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej, o opiece nad zabytkami, oraz zorganizowano dział państwowej opieki nad sztuką na P. W. K., przy czym również ogólne kierownictwo artystyczne całego działu rządowego skupiało się w departamencie.

Usprawniono też działalność konserwatorów: Celem należytego usprawnienia tej działalności stworzono przy departamencie urząd generalnego konserwatora. Na skutek tego zdołano przeprowadzić odpowiednie zmiany personalne na stanowiskach konserwatorów i należycie całą ich pracę pokierować. Utworzono centralne biuro inwentaryzacji zabytków sztuki, opracowano zarazem projekt instrukcji dla inwentaryzatorów. W ramach biura inwentaryzacyjnego założony został centralny zbiór klisz, fotografii, zdjęć pomiarowych, katalogów, biblioteki podręcznej do inwentaryzacji i konserwacji. Podjęto wyprawę informacyjno-inwentaryzatorską na Polesie, która przyniosła pełny rezultat. Poza tem wydano 24 numery »Wiadomości konserwatorskich«, jako dodatek do czasopisma »Ziemia«. Bibliotekę sztuki w zbiorach państwowych zwiększono o 255 tomów. Zdołano uzyskać 56 nowych depozytów dzieł sztuki oraz zwiększyć inwentarz zbiorów o 675 numerów (suma wydana na zakupy dosięga 60.000 zł.). Dyrek-

cja zbiorów państwowych urządziła wystawę rewindykacyjną w Kamienicy Baryczków, wydała Katalog bronzów Zamku i Łazienek w Warszawie, a katalog Galerji Łazienkowskiej przygotowała do druku.

= Nagrody Salonu dorocznego w Zachęcie. Pomimo zapowiedzi katalogu Salonu 1929, nagroda p. prezesa rady ministrów nie została nikomu przyznana w bieżącym roku. Jak się dowiadujemy,



WACŁAW BIELAŃSKI

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

PLEIN AIR (ol.)

prośba komitetu Zachęty o odpowiednie subsydyjum spotkała się z odmową ze strony decydujących czynników.

= Wystawy warszawskie w świetle krytyki. Wiadomo, że niektóre tylko bardziej szanujące się i liczące na inteligentnych czytelników piśma nasze powierzają dział plastyki odpowiednim i odpowiedzialnym, bo należycie kwalifikowanym i wykształconym referentom. W zestawieniu jednak głosów prasy o ważniejszych wystawach, które budzi zawsze ze strony naszych czytelników żywsze zainteresowanie, czego liczne mieliśmy dowody — trudno nam segregować opinie drukowane wedle ich wartości i poziomu, musielibyśmy wtedy osobno cytować głosy prawdzi-

wych krytyków i recenzentów, osobno zwykłych reporterów, a w osobnym dziale »oślej łaki« podawać dość częste stołecznej odezwania się niewątpliwych półgłówków, bredzących nieraz zupełnie trzy po trzy.

Dlatego, dbając o obiektywność, cytujemy różne głosy prasy w porządku alfabetycznym, a staramy się cytować — możliwie wszystkie. Oczywiście, nie mo-

gąc przedrukowywać *in extenso* sprawozdań z wystaw, ograniczamy się do zacytowania tych jedynie opinii, które mają za przedmiot wartość i charakter całej jakiejś wystawy, a nie poszczególnych jej eksponatów. Niektóre opinie — jak już zaznaczyliśmy — bywają tak naiwne, lub nawet tak niedorzeczne, że mówią same za siebie i za swego autora. Uważamy, że czytelnik *Sztuk Pięknych* łatwo pozna się na ich wartości, dlatego wstrzymujemy się — w toku cytowanych głosów prasy — od wszelkich komentarzy.

Częstokroć samo zacytowanie stanowi już samo przez się dostateczne napiętnowanie autora »opiniji«.

Salon Zachęty 1929 w świetle krytyki. Cytujemy głosy prasy: *Dziennik Polski* Nr. 326 (Fr. Sielecki):

»Istniejąca od kilkunastu lat Zachęta Warszawska zyskała sobie uznanie wszystkich sfer ludności warszawskiej, objawiające się tłumem odwiedzaniem wystaw nietylko w niedzielę, lecz i we wszystkie dni powszednie. Salon doroczny jest świętem dla Zachęty, jest on bowiem zarazem rodzajem konkursu, do którego stawają wszyscy wystawcy z wyjątkiem już odznaczonych najwyższymi nagrodami. Lecz konkurs ten jest drugorzędną rzeczą dla samych artystów, a ma jedynie i to względne znaczenie dla publiczności pragnącej nieraz wskazówek autorytetu. Malarz nowo-

czesny przy dzisiejszej różnorodności kierunków malarzkich nie ma zaufania do sądów choćby swych najbliższych kolegów, dopatrując się w nich pewnych upodobań, nie pozwalających wznieść się mu na stanowisko obiektywne w ocenie dzieł innych, niż pokrewnych jego własnego kierunku.

Nie zawsze słusznym jest to zdanie, bo w ocenie dzieł sztuki zająć można bezstronne stanowisko, opierając się na wyczuciu talentu bez względu na kierunek w jakim on się przejawia, wyczucie to pozwoli na odnalezienie zalet nietylko wewnętrznej wartości dzieła, lecz również zalet technicznych, bez których niema wyrazu rzeczywistego w sztuce.

Przebiegając przez wszystkie sale tegorocznego Sa-

lonu i rzucając tylko pobieżne spojrzenia na płótna tam wystawione, możemy skonstatować, że naogół stoi on na dobrym poziomie technicznym, że wyłączone zeń dzieła niedociągnięte lub dyletanckie. Niema jednak dzieła, któreby stanowiło swą oryginalnością i wartością wzmoczonego napięcia artystycznego ośrodek podziwu i zaciekawień. Wprawdzie nie rodzą się codziennie genjusze, lecz zadziwiającym jest brak wyteżeń w sferze zmagania się duszy z bytem, z których rodzi się głęboka sztuka, będąca jedną z form poznawania, jedną z form wiedzy o wszechświecie, docierającej różnymi drogami do kształtów materji, po tonie i promieniu świetlnym lub barwnym, po chciwych wrażeniach naszych zmysłach, do milczącego naszego ducha oczekującego w zasluchaniu na jawienie. Wielu pisarzy nowoczesnych, a między innymi Spengler twierdzi, że w pewnych okresach cykli kulturalnych pewne tylko formy sztuki dochodzą do najwyższego rozkwitu.

Gazeta Polska Nr. 47 (M. Treter).

»Salon Zachęty, istniejący od 1911 r., nie ma określonej fizjonomji, należy do Salonów starszego typu, z pewnym konwenansem: osobne jury przesiewa tłoczących się gości przez sito o bardzo zresztą szerokich otworach. W konsekwencji raz jest źle, raz jeszcze gorzej, ale towarzystwo jest zawsze bardzo mieszane. Wśród ogromnego tłumu niełatwo spotkać się z rzetelnym artystą: przeważają dyletanci o prowincjonalnej manierze, stołeczni fabrykanci obrazów i rzeźb galanterijnych, bezmyślni kopiści natury, podrabiacze cudzych, zazwyczaj dawno przebrzmiałych form, nawet typowych salonowców jest znikomo mało.

Pocieszmy się tem, że tak źle jest nietylko u nas. Ileż przeobrażeń przeżył świat Paryża, ażeby w r. 1903 mógł powstać Salon Jesienny, gdzie zbiera się więcej dobrane (i to z wielkimi zastrzeżeniami) towarzystwo.

Jakież zaś ewolucje przeszła nasza Zachęta od daty założenia, t. j. od 1861 r.?

Trzeba dowodzić raz jeszcze, że jeśli idzie o sztukę, to niemasz w całej Polsce silniejszej twierdzy oportunistów, zaściankowości, neofobji?

Czyż dziwne wobec tego, że w Salonie Zachęty panuje duch zatechły, że ów do- roczny przegląd polskiej artystycznej twórczości nie odpowiada w małej nawet mierze istotnemu poziomowi naszej sztuki?

Zapewne, najlepszy zarząd takiej instytucji, choćby najracjonalniej zreorganizowanej, składający się z wybitnych przedstawicieli sztuki, różnych zresztą kierunków, nie mógłby dokazać tego, ażeby w Polsce wszyscy malowali dobrze.

Tandeta jest obecnie wszędzie, na to niema rady. Idzie jednak o to, że nie wszędzie dopuszcza się ową tandetę do głosu, że nie wszędzie dopomaga się, choćby pośrednio, do tem większego jej wzrostu! A to właśnie robi Zachęta: zamiast tandeciarzy i fabrykantów tępić, ona ich popiera przez rok cały, a następnie w nadmiernej doprawdy liczbie dopuszcza ich do udziału w Salonie.

Jest rzeczą naturalną, że wobec takiego stanu rzeczy »lepsi goście« zrażają się i konsekwentnie uchylają się od bywania w takim salonie.

Wystarczy przejrzeć katalog Salonu: jest to z wieloma wyjątkami poprostu indeks malarzy i rzeźbi-

arzy minorum gentium, albo wręcz dyletantów, tych ulubionych przez Zachęte »miłośników«, którzy rzeźbić i malować bardzo lubią, ale bardzo nie umieją.

I niechaj nikt nie przypuszcza, że to kwestja osobistego umiłowania i uznania tych lub owych w sztuce kierunków.

Jest pewien poziom faktury i formy, co do którego łatwo chyba byłoby się porozumieć nawet z członkami



ALFONS KAPIŃSKI

WNĘTRZE ol.)

(„Salon Warszawski“ w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

Zachęty, choćby z takimi, jak pp.: Popowski, Czepita, Gorski, Okuń, Słupski czy Zawadzki, którzy wraz z innymi swymi kolegami ponoszą odpowiedzialność za poziom artystyczny obecnego Salonu, a których nikt chyba nie posądzi o wywrotowe dążenia i modernistyczne przekonania. A jest przecież i teraz w Zachęcie cały szereg takich rzeczy, które stoją poniżej wspomnianego poziomu i które nawet na bieżącej wystawie znajdować się nie powinny, coż dopiero na do- rocznym Salonie! Dlaczego?»

Kujer Czerwony Nr. 273 (*St. P.* w artykule p. t.: »Poprawność i przeciętność na obliczu jesiennego »Salonu«, — Stara gwardja wymiera, ale się nie poddaje. W burżuazyjnym »ciepelku« hoduje się talent artysty«):



STANISŁAW DYBOWSKI

KAMIENICA GDAŃSKA W KAZIMIERZU NAD WISŁĄ (ol.)

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

»Obejrzyć pięćset kilkadziesiąt prac blisko trzystu artystów to praca nielada. Byłaby jeszcze większą i bardziej zajmującą, gdyby nie pewna jednostronność kierunku realistycznego i szablonowość pomysłów.

Portret, akt, pejzaż, wnętrza, motywy architektoniczne, martwa natura, rzadka jakaś kompozycja o charakterze fantastycznym lub symbolicznym, słabe echa tematów rodzajowych i wojennych — oto wszystko. Dodajmy, że to wszystko jest bardzo solidne, bardzo opatrzone, bardzo dopasowane do gustów przeciętnej publiczności »wczoraj«, o jakimś choćby nieśmiałym spojrzeniu w jutro artystyczne, o szukaniu nowych dróg, o eksperymentach malarskich, niema mowy.

I w tym tkwi poważny brak »Salonu«, który powinien reprezentować całkowicie dorobek artystyczny 1929 roku w Polsce. Tak jednak nie jest.

»Salon«, przytłaczający ilością dzieł i ich poprawnością, jest pomimo wszystko mieszczańskim »salonikiem«, w którym panuje »ciepełko« artystyczne i zaduch szablony.

Rzecz prosta i tu istnieją wyjątki!

Kurjer Polski Nr. 337 (m.):

»Salon w Zachęcie jest tego roku bogaty, aż nadto bogaty, tak, że zarówno szary tłum gości, jak i miłośnicy, których oczy przyzwyczały się do oślepiającej orkiestry barw — wychodzą nieco zmęczeni, ocierają te strzępy barwne z powiek i pytają: ślicznie — ale co właściwie tak nadzwyczajnego jest w tej »Zachęcie?«...

Dlatego pierwsze zaraz, bezstronne zastrzeżenie: czy naprawdę należy do reprezentacyjnego salonu stolicy i Polski całej przyjmować tę przygniatającą ilość obrazów, czy ma się nimi zawałać ściany, tak, że skra-

wek niemal nie zostanie szarego płótna dla odpoczynku, dla wytchnienia biednych, znużonych oczu?... Byłoby na przyszłość rzeczą bardzo korzystną, gdyby władze zacisznego pałacu przy Pl. Małachowskiego zapamiętały sobie starą łacińską maksymę: *Non multa sed multum*. Wówczas — sto kilkadziesiąt t. zw »plócien« odpadłoby z obecnej wystawy i — odetchnęlibyśmy, a później jeszcze jakie pięćdziesiąt, choć z »bólem serca«, i nareszcie, w spokoju i z podziwem, wędrowalibyśmy wśród tej rewji sztuki polskiej...

...Objawień artystycznych niema żadnych, są zato pejzażyki, wymęczone do siódmego potu »studja« i inne okrucy, które albo coś zapowiadają na przyszłość, albo są mętne, elegijne wspomnieniem z przeszłości o złamanym (nie skrzydła) pędzlu — czy to wszystko jest tak istotnie niezbędne w Zachęcie?...

Są rzeczy gorsze jednak.

Tak np. w jednej zupełnie »reprezentacyjnej« sali znajdujemy w zacisznym kąciку obraz spory, oznaczony numerem 253 (nazwiska autora przez litość nie podajemy), który zwie się ślicznie — »Nimfa«. Gdybyśmy ten oleodruk, przetworzony na autentyczny olej, znaleźli tak np. na gorszym Bagnie lub na targowicy w podwórzu Nowego Świata, gdzie sprzedaje się rozmaitych »rycerzy w czerwonych płaszczach« — no to oczywiście tylko radość i pochwała dla zapobiegliwości naszych straganiarzy. Ale w Zachęcie warszawskiej?...

To są już naprawdę sprawy, które przekraczają wszelką granicę przyzwoitości...

Wstępne te refleksje są nader smutne. W nawale rozmaitej tandety, która obsiadła ściany »Zachęty«, nie widzimy bardziej wyraźnego planu pracy, w rozma-



STEFAN FILIPKIEWICZ

KOŚCIOŁEK ŚW. TRÓJCY NA OBIDOWEJ (ol.)

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

tych dyletanckich krajobrazach, wygniecionych z nadmiarem siły fizycznej studjach i wylizanych portretach — może ktoś obcy snadnie zobaczyć pustkę i wyświechtany szablon współczesnego naszego malarstwa. Byłaby to jednak omyłka, widzimy tu przecie dzieła zdrowego i pełnego talentu — pocóż je więc zestawiać z temi rozczulającymi gryzmołami, dla których sale »Zachęty« są aż nadto gościnne? Może to żart, ale bolesny: na przyszłość, przy znakomitem jury, które otwiera i zamyka drzwi do najświetniejszego salonu Polski, należałoby postawić zwyczajnego lecz uczciwego przodownika policji...

Kurjer Warszawski Nr. 324 (J. Kleczyński):

»Tegoroczny »Salon« jesienny »Zachęty« nie jest może tak świetny, jak dwa poprzednie, ale w swej jednostronności, a przynajmniej, powiedzmy, w swym naczelnym kierunku, realistycznym i jego niewielu odchyleniach zawiera bardzo wiele dzieł wartościowych. Podobno jury, przyjmując twory sztuki na wystawę, było bardzo surowe, a jednak prześliznęło się przez tę surowość dosyć pobłażania, a nawet takiej względności, która nie da się usprawiedliwić niczem. Jak zawsze, jak zawsze! To psuje całość — tembardziej, że zgodnie, ze swym ustalonym programem, obrazy rozwieszono w tym nieładzie, który całkiem niesłusznie nazywa się w potocznej mowie »nieładem artystycznym«. Tymczasem w sztuce właśnie powinien panować ład — aby było ładnie.

Ładem tu mogłoby się nazywać takie rozmieszczenie obrazów, żeby pomagało widzowi w orjentowaniu się, nie zaś takie, które tę orjentację bardzo skutecznie utrudnia.

Jak zawsze, trzeba wylawiać klejnoty ze zbiorowi-

ska przeróżniejszych wartości utworów, przyczem poszczególne indywidualności są, o ile tylko można, pocięte na kawałki.

Weiss naprzykład, reprezentowany w trzech obrazach — jeden kapitalniejszy od drugiego! — wisi w trzech salach — przyczem jeden z tych obrazów już przefrunął z sali Grunwaldzkiej do innej i z dołu przeszedł w górę — w ciągu kilku godzin. Może, gdyby całe to rodzeństwo od początku skupiało się razem, to trudniej byłoby później jedno z tych przepięknych dzieł skłaniać do takiej lewitacji...

Smutniejszym jest to, że wielu artystów nie nadeszło swoich dzieł do salonu. Niema Borucińskiego, Borowskiego, Grombeckiego, Skoczylasa, Noskowskiego, Pruszkowskiego, Roguskiego, Slendzińskiego, Stryjskiej. Niema Dunikowskiego, Wittiga. Niema grupy paryskiej, ani »Jednoroga«, a wileńcycy, porozpraszani po pokojach, nie mogą wykazać jednolitości swej szkoły. Nawet nie będąc obcokrajowcem, trudno mieć z tej wystawy wyobrażenie o rozwoju sztuki w Polsce. Gdzie »Rytm«? Gdzie »Ryt«? Można by pomyśleć, że u nas istnieje tak wybujały indywidualizm, że trudno zebrać choć garstkę utworów, zbliżonych do siebie ideowo — z wyjątkiem realistów i wrażeniowców. Nawet pojedyncze obrazy tych samych artystów zdają się w tym salonie tworami różnych indywidualności.

Lecz starajmy się o tem zapomnieć. Sztuka polska jest tak bogata, że choć brak dzieł tylu potentatów krasotwórstwa polskiego, choć orjentacja wśród tego, co zgromadzono — jest trudna, to jednak, jeśli w salonie jest Kędziński, Wyczółkowski, Weiss, Sichulski, Kopczyński, Filipkiewicz, Michałina Krzyżanowska, Wysocka, Żukowski, Szczygliński, Żaboklicki, Okuń,

Rudnicki, Ziomek, Nartowski, Adam Grabowski, Zygmunt Grabowski, Trautman, Bunsch — że tych tylko w tym wstępnym ogólnikowym przeglądzie wymienię — a wszyscy oni dali twory wysokiej miary — to i tak salon »Zachęty« jest, jak zwykle, pierwszorzędnym wydarzeniem w historii sztuki polskiej».

Le Messenger Polonais Nr. 287 (A. Ch.),

»Notons tout d'abord que, comme quantité, le Salon



WANDA CHELMOŃSKA

PROCESJA (gwiazd)

(„Salon Warszawski“ w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

actuel surpasse tous ceux que nous avons vu jusqu'à présent. 532 pièces exposées, plus d'un demi-mille. On est submergé par cette masse et les impressions s'additionnent pour se neutraliser finalement au grand détriment des oeuvres particulières. C'est le sort habituel de toutes ces grandes foires et comme je comprends les artistes qui les fuient»...

Mysł Narodowa Nr. 53 (St. Piętkowski):

»Duma każdego Salonu Dorocznego polega na ilości, a nie na jakości. Pięćset trzydzieści dwa dzieła i trzystu artystów — jak na Warszawę, zasobny jarmark sztuki, ale krytyczne pisanie o nim przerasta pojemność czasopisma i cierpliwość ludzką, a nadewszystko — chybia celu. Wielka ilość artykułów z konieczności obniża poziom wystawy aż do nieprzekraczalnego *minimum*, a na tak płytkich wodach laguny można jeździć sobie dla przyjemności płaską gondolą, ale już byle kuter krytyczny utyka na mieliznach. Że zaś (co do mnie) przebywam stale na parowcu oceanicznym, więc mogę tylko z pełnego morza, zdaleka taką rewję coroczną obejrzeć i... zasalutować.

Pracujcie, pracujcie — panienki i panie, młodzieńcy i panowie dojrza! Praca wzbogaca. Niekoniecznie trzeba mieć kieszeń na myśli, gdy mówi się o wzbogaceniu. Praca ducha wzbogaca. Jeżeli was osobiście już wzbogacić nie zdoła, splaci waszym spadkobiercom. W każdym razie w ogólnym dorobku kultury udział swój mieć będzie bodaj w małym ziarenku. Ziarno do ziarnka, a będzie miarka. Nawet ten pułkownik na ognistym rumaku może pogodzić się ze swoim portretem. Zgodą małe rzeczy rosną, niezgodą — wielkie niszczej. Tegoroczny Salon Zachęty daje wzruszający przykład zgody, posuniętej do kresów wschodnich kresów, możliwości. Szkoda, że nie posunął się równie daleko w kierunku kresów zachodnich. Lecz to już nie jego wina. Artyści większej miary naogół bojkotują Salon Doroczny. I obecnie wielu z nich nie zjawilo się wcale».

Polska Literacka Nr. 1 (J. Aśmak):

»Przedewszystkiem fakty: pół tysiąca prac wystawionych — trzystu wystawców. A podobno nie wszyscy artyści wzięli udział w tegorocznym »Salonie Zachęty«.

Dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, p. Mieczysław Treter, stale zgrzyta zębami w *Sztukach Pięknych* na gospodarkę artystyczną władz Zachęty. Trzeba mu przyznać wiele słuszności, gdyż: 1. Wystawianie na Salonie Dorocznym tak zwanych prac czy obrazów sławetnego Nowiny Przybylskiego i nie tylko wystawianie, ale nawet reprodukowanie w katalogu, — 2. mieszanie grochu i kapusty w przyznawaniu H. C. przez równouprawnienie geniuszu malarzkiego Wyczółkowskiego ze średnim talentem p. Popowskiego, — 3. kierowanie się współczuciem dla tematu przy zaszczytnym wyróżnianiu F. Szewczyka i M. Wisznickiego wbrew oczywistej niezdolności malarzkiej ich prac, — wszystko to — i różne inne sprawy Komitetu czy Dyrekcji — jest wprost karygodne i stawia reprezentacyjną instytucję Sztuki na poziomie handeków przy ulicy Miodowej i jej podobnych warszawskich rues: Boétie i de Seine...

Wniosek ogólny z »Salonu«: naogół gorzej niż w r. 1928. Brak architektury, grafiki, rzeźby, oczywiście nie w Katalogu! Tam jest. Ale ja myślę o — »Rzeźbie«.

Kropka.

Polska Zbrojna Nr. 340 i 342 (S. Rutkowski):

»Ciężki to trud pisać sprawozdania z Salonu Dorocznego w Zachęcie. Eksponatów pięćset trzydzieści dwa. Wszystkie ściany pierwszego piętra szczerze wytapetowane obrazami olejnymi, akwarelami, rysunkami, kilimami, wszystkie kąty zastawione rzeźbami. Dla jakichś tajemniczych przyczyn produkcja każdego artysty rozstrzelona po różnych salach. Na najlepszych miejscach wiszą prace bardzo średniej jakości, członków jury i komitetu Zachęty; obrazy Wojciecha Weissa — krakowskiego majstra nad majstrami — jeden — w kącie przy jednym wejściu, drugi — w czarnym kącie przy drugim wejściu — trzeci obraz zajechał pod sufit. Niech zna Weiss warszawską gościnność!...

...Jak mogłem, starałem się wyłowić z chaotycznego natłoku sal Zachęty — prace, które mi się wydały piękne, wyraziście, interesujące.

Dotąd żaden Mojżesz nie napisał estetycznego Dekalogu, w sztuce nie istnieją nieomyłne miary, wagi, sprawdziany wartości.

Kierowałem się własnym, bardzo omylnym smakiem. Możliwe, że przegapiłem arcydzieła, nie doceniłem, nie odczułem zalet wielu artystów, nie zrozumiałem ich intencji.

Zaplątało się do Salonu trochę prac dyletantów, jest

trochę cynicznych malunków, sfabrykowanych na sprzedaż — jednak ogromna większość wystawców są to artyści o dużej wiedzy fachowej, pracujący jak mogą i rozumieją najlepiej».

Przegląd Wieczorny Nr. 292 (K. Winkler):

»Tegoroczny »Salon« w Zachęcie jest aż nadto wystarczającym dowodem istnienia u nas w sztuce »państwa w państwie« — gdzie obok twórczości opartej na jakiejś idei, którą artysta z całą bezwzględnością widzowi narzucić usiłuje — ma swą rację bytu także coś w rodzaju sztalugowej »sztuki stosowanej«, sztuki całkowicie kompromisowej, nie mającej żadnych światoburecznych zamiarów a od gustów przeciętności mocno uzależnionej. W »Salonie« Zachęty kompromisowość ta występuje niemal programowo, bo nawet nieliczni moderniści nadesłali tylko te prace, które nie »rażą« zgnuszonego widza ani zbyt śmiałą koncepcją formalną, ani zanadto ekstrawaganckim wykonaniem. Natomiast, poza tym szablonem w formie i treści, jeśli chodzi o fakturalne opracowanie wystawionych dzieł, to przyznać trzeba, iż ogólny poziom »Salonu« poprawił się nieco. Nie wiadomo tylko czyja w tym zasługa — czy samych wystawców, czy też komitetu Zachęty, który w tym roku z większą może surowością przepuściłby przez sito »jury« nadesłane prace».

Robotnik Nr. 359 (M. Wallis):

»Rysem naczelnym Salonu jest brak niemal wszystkich wybitniejszych malarzy, grafików, rzeźbiarzy i architektów polskich. Można byłoby ułożyć długą listę koryfeuszów plastyki polskiej, których w Salonie niema.

Kilka wyjątków: Wyczółkowski w dziale grafiki, Weiss, Sichulski, Kędzierski w dziale malarstwa...

Większość sal wypełnia wszakże sztuka epigonów, pogrobowców, maruderów — kopje kopij i echa ech osady i odpadki niemal wszystkich stylów, prądów, kierunków, manier i mód, jakie panowały w malarstwie między rokiem 1880 a 1910.

Dział rzeźby przedstawia się pokaźnie, ale, niestety, tylko ilościowo. Swą wielką, zwartą, syntetyczną formą wyróżnia się brązowa »Głowa artystki«, Magdaleny Gross.

Dział przemysłu artystycznego: szale, makaty, poduszki, pudełka. Zapewne to, co oglądamy tutaj, jest lepsze od tandety, znajdującej się w handlu. Mimo to daleko nam jeszcze w tych rzeczach do poziomu zachodniego (z chwalebny wyjątkiem bodaj tylko dwóch działów: kilimkarstwa i tkactwa). Za granicą w tej dziedzinie wre gorączkowa praca, kształtuje się tam nową formę dla sprzętów i przedmiotów codziennego użytku. U nas przetrawiamy wciąż jeszcze różne secesje, folkloryzmy, egzotyzy, ekspresjonizmy itd.

Dział architektury: dwa rysunki kredą, przedstawiające Szkołę Rolniczą w Podzamczu w Chęcińskim. Powstrzymajcie śmiech, przyjaciele!

Wrażenie ogólne Salonu, zwłaszcza, gdy się ma jeszcze świeżo w pamięci Dział Sztuki na P. W. K., — przygnębiające».

Rzeczpospolita Nr. 338 (S):

»Tegoroczny »Salon« różni się od poprzednich różnym i, trzeba przyznać, ponad przeciętnym poziomem wystawionych prac. Prawie, że nie spotyka się, jak to przedtem bywało, niestety, rażących swem nieuctwem prac dyletantów i małych obrazeczków debiutujących miernot, ale też niema dzieł wybitnych, rewelacyjnych, któreby w historii sztuki polskiej znaczyły jakiś nowy etap jej rozwoju. Nie widzimy również dzieł kilku wybitnych naszych artystów, jak niepospolitej miary mistrza Henryka Grombeckiego, którego ostatnia praca »Portret marsz. Daszyńskiego«, zawie-

szony w gabinecie marszałkowskim, wywiera niezwykle imponujące wrażenie, — jak Borucińskiego i innych.

Może na to wpłynęła ujemnie PWK., w której, jak wiemy, artyści nasi wzięli liczny udział, wkładając wiele energii, bądź jako wystawcy, bądź jako realizatorzy wnętrza projektów urzędzeń lub najrozmaitszych prac graficznych.

Na obecnej wystawie, jak i corocznie, ilościowo



JADWIGA UMIŃSKA PEJZAŻ Z KAZIMIERZA NAD WISŁĄ (ol.)
(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

przeważa nad innymi rodzajami pejzaż, znacznie mniej znajdujemy martwych natur i portretów: prawie nie widać wielkich figuralnych kompozycji, słowem dzieł rodzajowych».

Tygodnik Ilustrowany Nr. 49 (W. Husarski):

»Jeżeli ma to być rodzaj rewji, unaoczniającej stan sztuki naszej w danym roku, to cel ten nie zostaje osiągnięty w drobnej nawet części, ponieważ wszyscy niemal wybitniejsi twórcy z tych czy innych powodów unikają od dosyć już dawna tych dorocznych parad. Jeżeli chodzi o umożliwienie występu artystom, dotychczas nieznanym, a uzdolnionym, to mają oni wszelką właśnie szansę przepadnięcia na jury, o ile tylko dzieła ich odbiegają od szablonu...

...Trudno przypuścić, żeby jedynym celem było tu umieszczenie dzieł sztuki w najgorszych możliwych warunkach, w najstraszniejszym tłoku i ścisku, w którym sąsiadują z sobą prace najsprzeczniejszych kierunków tworząc przygnębiające kakofonie, w którym połowy tych prac nie można wogóle zobaczyć...»

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego otwarto wystawę gwiazdkową, która obejmuje prace: Ad. Grabowskiego, W. Borowskiego, J. Pałata, A. Kędzierskiego, Ad. Malickiego, E. Bartłomiejczyka, T. Pruszkowskiego, St. Rzeckiego i in.



ADAM MALICKI

MOTYW Z WARSZAWY (ol.)

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

= Wystawa Gwiazdkowa u Artystów Plastyków. Z końcem listopada w małym lokalu Związku Artystów Plastyków (Marszałkowska 69) odbyło się w obecności przedstawicieli sfer artystycznych i dość licznie zebranej publiczności otwarcie wystawy gwiazdkowej, w której biorą udział następujący artyści malarze: Bądowski, Bobińska-Paszkowska, Bartłomiejczyk, Gołębiowski, Krzyżanowska, Katarzyńska-Pruszkowska, Łuczyńska-Szymanowska, Pruszkowski, Stankiewiczówna, Skoczylas, Szymanowski i Trautman.

= Wystawa uczniów Szkoły Przemysłu Graficznego. W dniu 20-21 grudnia r. b. Szkoła Przemysłu Graficznego urządziła wystawę prac uczniów zarówno normalnej szkoły dziennej, jak i istniejącej przy niej wieczornej szkoły dokształcającej.

= Odznaczenia. Krzyż oficera orderu Polski Odrodzonej za działalność artystyczno-kulturalną otrzymali: W. Drabik, art.-mal., K. Frycz, art.-malarz, J. Ryszkiewicz, art.-malarz, J. Szczepkowski, art.-rzeźbiarz, oraz docent Uniw. Dr. M. Treter.

= Wystawa mebli »Meko«. W lokalu firmy Bracia Jabłkowski otwarto wystawę artystycznych mebli kolorowych »Meko«.

= Szkoła Sztuk P. im. W. Gersona urządziła pokaz prac swych uczniów. W skład grona nauczycielskiego tej szkoły wchodzi: St. Bagiński, Ad. Grabowski, T. Nartowski, E. Okuń, nauki pomocnicze: A. Austen i Dr. R. Poplewski. Dyrektorem jest F. Słupski.

= Wystawa Marynistów Polskich w W. Tow. Artystycznym objęła prace Wł. Nałęcz, Paszkowskiej, Rolińskich, Lipińskiego, Szwocha, Trautmana.

= Plakaty wystawowe Zachęty mają już swoją ustaloną markę. Od szeregu jednak lat, najgorsze są właśnie plakaty największych i najbardziej reprezentacyjnych wystaw, a mianowicie... dorocznych

Salonów, sporządzane stale z tego samego nadbitego raz zapasu. Z tego powodu pisze M. Treter w Nr. 74 *Gazety Polskiej*:

»Plakat wystawy jest kartą wizytową instytucji, która ją organizuje, artystów, którzy biorą w niej udział.

Jaki jest plakat Salonu 1929, zorganizowanego w stolicy Polski przez instytucję, która ma krzewić zamiłowanie do sztuk pięknych wśród mas najszerzych?

Składa się on z trzech kawalków, jest zlepkiem: w środku okropna winieta, a górą i dołem skrawki papieru ze złoconym napisem.

Na to, żeby sobie w pełni uświadomić, jakim już nie błędem czy nietaktem, ale jakim karygodnym niedbalstwem ze strony Zachęty jest podobny plakat, urągający wprost elementarnym zasadom sztuki drukarskiej i graficznej, trzeba sobie przypomnieć, że właśnie grafika jest w Polsce tą sztuką, która najpiękniej rozwinęła się w ostatnim dziesięcioleciu, która najbardziej zdumiewa nawet cudzoziemców swą inwencją, nieskazitelną formą, artyzmem wykonania.

Czyż takiej instytucji, jak Zachęta, nie stać na to, ażeby rok rocznie zamawiać artystyczny plakat, któryby samym swoim widokiem zachęcał do zwiedzenia Salonu i dawał świadectwo dobrej woli i artystycznej kultury zarządu w tej przynajmniej dziedzinie?

Czy artystom zasiadającym w komitecie Zachęty trzeba wskazywać naszym najwybitniejszym artystów-grafików, drukarzy, litografów, którzy w zakresie sztuki plakatowej potrafią stworzyć w swoim rodzaju arcydzieła?

= Pomniki. W pracowni odlewów bronzowych wykończy się odlew rzeźby Wittiga »L o t n i k«. Rzeźba ta stanie, jako pomnik, na placu Unji Lubelskiej. Komitet budowy pomnika zwrócił się do władz miejskich w sprawie przygotowania miejsca pod budowę pomnika. Mają być zniesione skwerki, budki tramwajowe i usu-



WACŁAW ZABOKLICKI

MORZE (ol.)

(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

nięte większe drzewa, które przeszkadzać będą montażowi pomnika. Montaż ten rozpocznie się na wiosnę. Odślonięcie pomnika nastąpić ma jesienią roku 1930.

Dział architektury magistratu przystępuje do ostatecznego opracowania planów budowy i konstrukcji pomnika *Kraszewskiego*, który stanie na placu Trzech Krzyży na skwerze przed gimnazjum królowej Jadwigi. Roboty mają się rozpocząć na wiosnę. Pomnik powstanie dzięki inicjatywie i materialnemu poparciu p. Arcta.

= **Pomnik Moniuszki.** Projekt budowy pomnika St. Moniuszki zaczyna przybierać kształty realne.

Komitet im. sekcji Moniuszki przy Tow. muzycznym warszawskim, w którego rękach spoczywa obecnie sprawa budowy pomnika, postanowił zaprosić muzyków, działaczy społecznych, przedstawicieli stowarzyszeń na zebranie w sali Tow. muzycznego. Organizacyjne to zebranie wyłoni z pośród przybyłych gości komitet wykonawczy, który rozwinie działalność, aby sprawę budowy pomnika doprowadzić do pomyślnego skutku.

= **Pomnik Kopernika.** Rada artystyczna przy wydziale technicznym magistratu utrzymała w mocy na ostatnim posiedzeniu ostatnią swą uchwałę, że obniżanie podstawy pomnika Kopernika nie jest wskazane, wobec czego pierwotne dwa projekty tej podstawy będą ponownie przesłane departamentowi sztuki w min. oświecenia publicznego w celu uzyskania aprobaty.

= **Polichromje.** Swego czasu magistrat wykonał roboty w związku z polichromją Rynku Starego Miasta. Roboty wykonane były na rachunek właścicieli domów, należność miała być stopniowo ściągana.

Obecnie niektórzy właściciele domów na Starem Mieście odmawiają spłacania należności, motywując odmowę tem, że nie pytano się ich o charakter polichromji, że roboty wypadły zbyt drogo, że pozatem nie są zwolennikami polichromji na ścianach.

Sprawy skierowane będą przez prawnego radcę magistratu na drogę sądową. Magistrat twierdzi, że roboty wykonano w porozumieniu z właścicielami domów i na ich zlecenie (!).

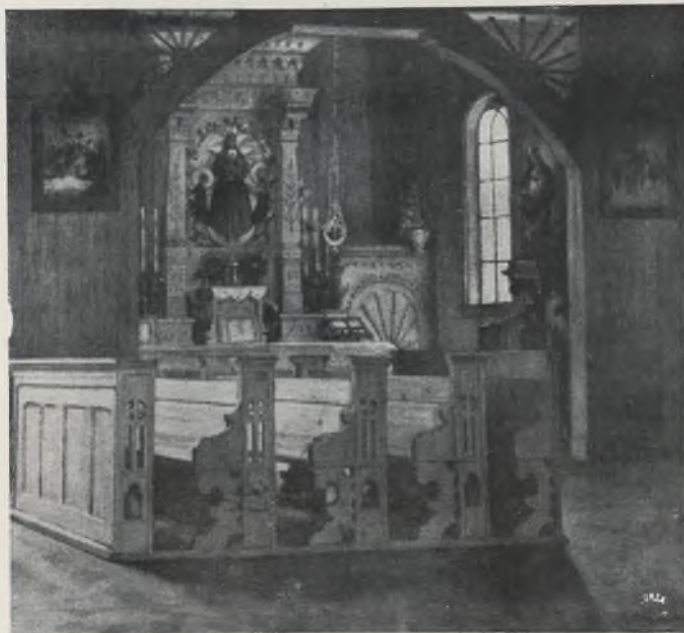
= **Centralne biuro inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce.** W departamencie sztuki ministerstwa oświaty utworzone zostało (nareszcie, po 11 latach!) centralne biuro inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce, którego zadaniem będzie sporządzenie naukowego inwentarza istniejących zabytków sztuki, znajdujących się na obszarze Rzeczypospolitej, systemem topograficznym, na podstawie podziału administracyjnego na powiaty i województwa.

Kierownicy okręgowych biur inwentaryzacyjnych utworzą grupy inwentaryzatorów, w skład których wejdą: historycy sztuki, architekci, fotografowie i personel pomocniczy. Do współpracy w biurze zaproszone zostaną instytucje lub osoby, pracujące w tej dziedzinie, w pierwszym rzędzie wyższe uczelnie z profesorami historii sztuki i z kierownikami zakładów na cele. Pierwsze zebranie informacyjne z przedstawicielami uniwersytetu, politechniki i tow. opieki nad zabytkami przeszłości w Warszawie odbyło się już w departamencie sztuki. Następne przewidziane są w najbliższym czasie w miastach uniwersyteckich.

Podstawą dla inwentaryzatorów będzie szczegółowa instrukcja, opracowana przez ministerstwo, przy współudziale fachowców, która wyjdzie z druku w styczniu r. b. Pierwszym zadaniem centralnego biura inwentaryzacji będzie zebranie materiałów inwentaryzacyjnych, znajdujących się w wojewódzkich oddziałach sztuki i w innych instytucjach. Akcja inwentaryzatorska, zapoczątkowana już w kilku powiatach woj. wileńskiego, krakowskiego i lubelskiego, oraz wyprawa inwentaryzatorska na Polesie rozpocznie się w najbliższym sezonie letnim. Up przedzi ją założenie katalogu zabytków, zbiorów, fotografii, zdjęć pomiarowych i map, które zostało

w znacznej mierze uskutecznione, dzięki opracowaniu zasadniczych zagadnień kartograficznych, w związku z działem państwowej opieki nad zabytkami na Powszechną Wystawie Krajowej w Poznaniu. Kierownikiem centralnego biura inwentaryzacji jest generalny konserwator w ministerstwie oświaty, p. Romer.

= Budowa Muzeum Narodowego. Wzniesione w pierwszych dniach listopada roboty przy bu-



MARJAN KULESA WNETRZE KOŚCIOŁKA POD ZAKOPANEM (ol.)
 („Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

rowie pierwszej części Muzeum Narodowego w Al. 3-go Maja, prowadzone są w dalszym ciągu.

Obecnie wykańczane są sutereny przeznaczone na składy (między in. na odlewy gipsowe) oraz kotłownia centralnego ogrzewania. Nadto wykonywane są części drewniane (podłogi, okna, drzwi etc.), które zmontowane będą na wiosnę.

Oddanie do użytku pierwszej części gmachu nastąpi 31 sierpnia 1930 r. Jak wiadomo, część ta przeznaczona jest na dział sztuki zdobniczej i pracownię.

Preliminarz budżetu nadzwyczajnego magistratu na r. 1930/31 przewiduje przeszło 450.000 zł. na częściowe wykończenie drugiej części gmachu. Zależnie od kredytów roboty byłyby rozpoczęte na wiosnę.

= Nowy typ kiosku tytoniowego. W dziale architektury wydziału technicznego magistratu odbyła się konferencja z udziałem przedstawicieli związku sprzedawców wyrobów tytoniowych, celem ustalenia typu »próbnego« kiosku z drzewa, oszklonego, według wzoru zaakceptowanego ostatnio przez radę artystyczną. Po wykonaniu kiosku rada artystyczna raz jeszcze rozważy projekt i — w zależności od wyników praktycznych poweźmie ostateczną decyzję, o ile decyzja ta będzie »pomyślną«, nowe kioski zostaną wykonane masowo i zastąpią obecne.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

= Kradzież cennych obrazów. W willi Ryswyk dokonano śmiałej kradzieży bezcennych obra-

zów słynnych malarzy, jak Rembrandta »Portret starego mężczyzny« i Ribery »Marja z Aniołem«.

Poza tem skradziono kilka innych wartościowych obrazów i przedmiotów artystycznych.

BERLIN

= Wystawa sztuki polskiej w Berlinie. W połowie kwietnia 1930 r. odbędzie się w lokalu »Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst« (na których czele stoi Dyrektor Bruno Paul) wystawa sztuki polskiej, jako rewanż za wystawę sztuki niemieckiej w Warszawie.

Wystawa polska, co do swego zakresu i treści, będzie miała podobny charakter jak wystawa niemiecka. Obejmie ona przede wszystkim w dość szerokiej mierze współpracującą grafikę polską (drzeworyt, akwaforta, litografia) w najwybitniejszych i najbardziej charakterystycznych jej okazach, rysunki oryginalne oraz rzeźbę w materiale, zwłaszcza w drzewie, ale tylko mniejszych rozmiarów, osobny dział będzie stanowiła polska sztuka dekoracyjna, reprezentowana głównie przez kilimy i tkaniny lniane. Również na szeroką skalę będą uwzględnione polskie publikacje artystyczne i oprawy.

Organizacją wystawy zajmuje się Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, w łonie którego utworzył się osobny Komitet organizacyjny. W skład tego Komitetu wchodzi: J. Czajkowski, A. Guttry, J. Mortkowicz, Fr. Siedlecki, Wł. Skoczylas, K. Stryjeński, M. Treter, J. Warchałowski. Szczegółowy projekt rozmieszczenia eksponatów i skomponowania wnętrza wystawy opracował prof. Józef Czajkowski.

Komisarzem wystawy w Berlinie mianował Ministerstwo Spraw Zagranicznych Dr. Mieczysława Tretera.

= Wielka licytacja starych mistrzów. Odbyła się tu aukcja dzieł sztuki ze zbiorów dra Edwarda Simona. Udział kupujących był bardzo liczny, ceny osiągnięto wysokie. Sprzedano obraz Giovanniego di Paolo: »Hold Trzech Króli« za 165 tysięcy marek. »Portret młodej Florentynki« Giuliano Bugiardiniego za 160 tysięcy, »Portret mężczyzny« Brnzcina za 100 tysięcy, 6 obrazów Giovanniego Baptisty Tiepola za 160 tysięcy, obraz »Marja Panna z Dzieciątkiem« Gossaerta za 95 tysięcy i »Młoda dziewczyna« Sir Josua Reynoldsa za 80 tysięcy marek. Z rzeźb najwyższe ceny uzyskano za »Marię z Dzieciątkiem« Luca della Robbia — 160 tysięcy, »Popiersie dziewczyny« Tullia Lombardiego — 155 i »Marię z Dzieciątkiem« Andrea Briasco Riccio — 150 tysięcy marek. Bronzy »Herkules i Anteusz« oraz »Herkules i Cacus« sprzedano za 63 tysiące i lampę oliwną Andrea Briasco Riccio za 46 tysięcy marek.

= Wystawę dzieł Rembrandta, zamierzoną na szeroką skalę, obejmującą obrazy tego holenderskiego mistrza, które znajdują się na terenie Rzeszy niemieckiej nie tylko w zbiorach publicznych, ale i w prywatnych kolekcjach, przygotowuje osobny komitet w Berlinie. Wystawa ta zostanie otwarta w lutym 1930 r., w lokalu Akademii Szt. P.

GDAŃSK

= W Messe-Halle odbyła się pod protektoratem Macierzy Szkolnej wystawa zdobnictwa podhalańskiego i huculskiego.

= Muzeum narodowe litewskie. U burmistrza Wilejszysa odbyło się posiedzenie, poświęcone

sprawie powołania do życia Litewskiego Muzeum Narodowego w Kownie. W posiedzeniu wzięli udział przedstawiciele wszystkich drobnych muzeów, istniejących w Kownie w tej chwili. Decyzja utworzenia Muzeum Narodowego została jednomyślnie przyjęta, przy czym postanowiono przystąpić do ułożenia kosztorysu i wyznaczenia miejsca, na którym Muzeum ma stanąć.

LONDYN

= Pomnik marszałka Focha w Londynie. Komitet, obradujący nad wystawieniem pomnika marszałka Focha w londyńskim Grosvenor Garden, uchwalil, po rozważeniu rozmaitych projektów, że najodpowiedniejszym byłoby postawienie tam repliki wspinałego pomnika konnego marszałka, wzniesionego na wzgórzu Casser, we Francji północnej, żaden bowiem z projektów nadesłanych nie dorównywa temu pomnikowi.

= Sześćset lat rozwoju włoskiego malarstwa reprezentuje olbrzymia wystawa w Royal Academy w Londynie, której otwarcie nastąpiło w dniu 1 stycznia 1930. Obejmuje ona czasy od sienieńskiego mistrza Duccio di Buoninsegna (ok. 1260—1319) aż po Giov. Segantini'ego (1858—1899), a więc aż do zarania XX wieku!

PARYŻ

= Rzeźby Rodin'a Bourdella, obok szeregu prac malarskich różnych paryskich artystów dzisiejszej doby, wystawiono w Galerie Danton w Paryżu.

= Lotnictwo w sztuce. Wystawę tematową pod takim tytułem zorganizowało paryskie muzeum sztuki dekoracyjnej. Wystawa potrwa do 24 grudnia b. r.

= Dochody muzeów paryskich. Nasi finansisci i ekonomiści nie wierzą w to, ażeby z tworzenia muzeów, z kupowania dzieł sztuki, z racjonalnej gospodarki artystycznej wogóle, państwo mogło mieć jakąś doraźną korzyść. Tymczasem liczne przykłady świadczą niezbicie o tem, że... zabytki i zbiory dzieł sztuki przynoszą stały procent, choćby w postaci opłat za bilety wstępu. Racjonalnie zorganizowane i dobrze administrowane francuskie zbiory państwowe przynoszą niezły dochód. Oto, jak komunikuje *Journal Officiel*, dochody z muzeów wyniosły w r. 1928 wcale ponętną dla budżetu sztuki kwotę: 5 milionów i 657 980 franków. We Francji jest taki zwyczaj, że pieniądze uzyskane tą drogą idą na cele zabytkowo-artystyczne, a mianowicie rozdziela się je odpowiednio między muzea i pałace narodowe (bo zabytkowe gmachy reprezentacyjne zaliczone są do muzeów państwowych), oraz urzędy konserwatorskie.

= Obrazy współczesne na aukcji paryskiej. Z końcem listopada licytowano w Hotel Drouot w Paryżu 135 utworów sztuki współczesnej (obrazy olejne, akwarele, pastele, rysunki), za które uzyskano ogółem sumę 413.000 franków. Ciekawe są

wyniki tej aukcji, t. j. ceny, jakie uzyskały prace poszczególnych, znanych artystów. Głowa kobieca Derain'a osiągnęła cenę 13.000 fr., kwiaty Coubine'a 6.000 fr., dwa obrazy R. Dufy poszły za 16.500 i 13.100 fr., Kisling za studja portretowe uzyskał 6.050 i 5.100 fr., akwarele Marji Laurencin 6.100 i 8.100 fr., a jej obraz olejny (Czerwona szarfa) 14.500 fr., Lebasque (Akt leżący) 12.500 fr., Lurçat 5.100 fr., Ott-



HENRYK SZCZYGLINSKI

(„Salon Warszawski“ w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

ZIMA (ol.)

mann (Murzynka) 4.400 fr., Valloton 8.000 fr., Van Donghen (pejzaż holenderski i dama w kapeluszu) 2.220 i 3 200 fr., Vlaminck (martwa natura, gruszki) 14.500 fr., wysoką cenę uzyskały rysunki Dunoyer de Segonzac'a: 7.100, 8.000 i 8.100 fr.

= L'Art Polonais Moderne. Wystawa u p. Van Oyen'a i książka p. Ch. Aronsona pod powyższym tytułem, stały się przedmiotem całego szeregu artykułów i dłuższych notatek w prasie francuskiej i polskiej. W prasie paryskiej nikt nie zauważył nawet jednym słowem, że zarówno wystawa jak i książka ma charakter fragmentaryczny, że nie reprezentuje faktycznie współczesnej naszej sztuki, że pomija nawet wielu artystów polskich, zamieszkałych w Paryżu. Większość natomiast krytyków obcych przyjmuje i wystawę i książkę z dobrą wiarą.

Yvanhoé Rambosson w *Comoedia* (z 14 listopada) stwierdza poprostu, że książka Aronsona »vient en quelque sorte completer de la façon la plus heureuse l'oeuvre de M. Warchalowski (L'Art Décoratif en Pologne), en rassemblant pour les peintres et les sculpteurs une documentation aussi fournie que celle qui nous avait été donnée sur les Industries d'Art...« Ładna historia, co?

Correspondance Haras informuje, że wśród liczą-

nych Polaków we Francji »il y a encore tout un groupe d'artistes polonais pour lesquels Paris fut de tout temps le centre lumineux de l'art. Ce sont surtout les peintres qui puissent à la source de lumière. Pour eux, Paris est la seule école, le meilleur stimulant, le seul juge...«
Bardzo pochlebnie świadczy ta informacja o odrębności polskiej sztuki, trzeba jej wierzyć, skoro p. Rambosson zapewnia, że »M. Chil Aronson est un parfait propagandiste de l'art polonais...«.



JADWIGA BRONIEWSKA SŁOWIANKA (gips)
(„Salon Warszawski“ w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

»M. Aronson a réuni en une exposition les oeuvres des meilleurs artistes polonais, peintres et sculpteurs« — notują *Annales*, a wychodzący w Neapolu *Mattino* też zapewnia, że w tej książce »la scultura, la pittura, le arti grafiche sono rappresentate dalle opere dei più noti contemporanei!«

Czasopismo paryskie *Monde* (z 2 listopada) poświęca wystawie i książce całe dwie kolumny druku, z 5 dużymi kliszami, a p. Flouquet streszcza »excellent ouvrage de M. Chil Aronson«.

Natomiast *Le Messager Polonais* (Nr. 281) ubolewa, że w książce tej opuszczono cały szereg nazwisk malarzy najbardziej znanych w Polsce.

Ż. St. Klingsland poświęcił w *Wiadomościach Artystycznych* (Nr. 48) obszerny artykuł wystawie i książce, odsądzając od większej wartości zarówno pierwszą jak i drugą (artykuł ma tytuł »Nieudana Wystawa«), a w innym artykule, p. t. »Niedźwiedzia przysługa«, pomieszczonym w Nr. 43 *Prawdy* łódzkiej, pisze:

»Źródło niewybaczalnych błędów, popełnionych przez pana Aronsona, jest głębsze, aniżeli na pierwszy rzut

oka zdawałoby się mogło. W przedmowach do katalogu wystawy oraz do albumu reprodukcji — przedmowach, rażących śmiesznie megalomaństwem sądów i wysoce aroganckim stylem — spotykają się zdania świadczące o absolutnej nieznajomości dziejów sztuki polskiej, jej tak odrębnych znamion duchowych, ewolucji jej koncepcyj plastycznych, etc.

Należy jednak wziąć pod uwagę, że pan Aronson rości sobie pretensje do informowania zagranicy o nowoczesnej sztuce polskiej. I to jest najsmutniejsze. Pan van Oyen, właściciel firmy „Les Editions Bonaparte”, ośmielił Polskę niedźwiedzią przysługę. Bo pan Aronson wywiązał się z powierzonego mu zadania w sposób nie zasługujący ani na sympatię, ani na zaufanie. Ani Polski, ani zagranicy. Ani artystów, ani publiczności«.

Ale w Paryżu tego rodzaju opinie nie są znane Francuzom, ani innym cudzoziemcom.

Gustave Kahn, mówiąc o wystawie (w *Mercurie de France*) zaznacza: »Ce sont d'ailleurs les peintres dont le travail nous est familier, qui ne manquent ni les Indépendants, ni le Salon d'Automne, figurent chez Druet, se sont perfectionnés à Montparnasse, mais tout de même ont étudié le rudiment là bas. Ils l'ont oublié à Paris et on ne voit pas qu'il s'en faille plaindre...«

»Le caractère spécifiquement polonais ne se manifeste ici que par une certaine outrance et une sorte de lyrisme qui imprègne paysages et figures« — tłumaczy Guy Mounereau w *Echo de Paris* i dodaje, że rzeźba i grafika stoją wyżej, niż malarstwo.

= Niefrancuski gest p. Vautel'a. Feljtoniście paryskiego dziennika *Journal*, Clement Vautelowi nie podoba się pomnik Mickiewicza dłuta Bourdelle'a, wniesiony na Place d'Alma. Nie podoba mu się z dwu względów: uważa ten pomnik za chybione dzieło sztuki, a ponadto zdaniem jego pomnik Mickiewicza jest zupełnie zbyteczny w Paryżu.

Vautel pisze: »Być może, iż absolutnie nie trzeba nam było pomnika Mickiewicza, wielkiego człowieka, którego sława jest dla nas raczej tajemniczą.

Polsce zdawało się, że jej obowiązkiem jest ofiarować nam ten wizerunek, który przypomina jakiegoś ekwilibrystę japońskiego. Oczywiście, że trudno nam było schować ten podarunek w kącie

Polska czułaby się obrażona, tak jak czuje się dotkniętym przyjacielem, który ofiarowawszy nam »przedmiot sztuki«, konstatuje, że rzuciliśmy go do kąta, zamiast ustawić w salonie na kominku«.

Dalej Vautel ubolewa nad Bourdelle'm, że reprezentowany jest w stolicy Francji przez pomnik, którego przedmiot nie interesuje nikogo.

P. Cl. Vautel winien poinformować się u kogoś bieglejszego od siebie, na czym zasadza się »tajemnicza« sława największego polskiego poety.

R Z Y M

= Hojny dar Amerykanina. Znany przemysłowiec amerykański i wielki miłośnik sztuki Kress, złożył Mussoliniemu znaczną sumę pieniędzy na cele odrestaurowania kilku wspaniałych zabytków sztuki włoskiej, którym groziła ruina, z powodu zaniedbanego ich stanu. Chodzi tu mianowicie o Bazylikę św. Eufemii w Spoleto, pałac książęcy w Mantui, kościół św. Jana w Rawennie, oraz o starożytną kolumnę w Cotrone. Kress już zdeponował przeznaczone na te cele fundusze.

= Prasa włoska o Jacku Malczewskim. W *Messagero* ukazał się długi artykuł Leonarda Kościńskiego, poświęcony pamięci Jacka Malczewskiego.

Autor podkreśla znaczenie zmarłego artysty dla sztuki polskiej i światowej, jako oryginalnego twórcy, nie mającego precedensów. Artykuł zdobią reprodukcje obrazów Malczewskiego i Vlastimila Hoffmana.

Piccolo poświęcił dłuższą wzmiankę J. Malczewskiemu, zaznaczając, iż ze śmiercią jego sztuka polska i światowa poniosła ciężką stratę. Artykuł zdobi reprodukcja obrazu Malczewskiego »Święty Franciszek«.

= **Z Międzynarodowej Komisji Sztuki Ludowej.** W obecności ministrów Sprawiedliwości, Korporacji i Spraw Zagranicznych odbyło się otwarcie sesji Międzynarodowej Komisji dla Spraw Sztuki Ludowej. Udział w obradach brali delegaci z 24 krajów.

= **Otwarcie Akademii włoskiej.** Mussolini dokonał uroczystego otwarcia Akademii włoskiej. Celem tej Akademii jest, według jej twórcy, kierowanie życiem intelektualnym narodu we wszystkich dziedzinach twórczości naukowej i artystycznej, utrzymywanie szlachetnych tradycji przeszłości i ułatwianie ekspansji poza granicami państwa.

STOCKHOLM

= **Wystawę sztuki dekoracyjnej szwedzkiej** organizuje osobny Komitet. Wystawa potrwa od maja do września 1930 r.

= **W grudniu zmarł prof. Oskar Björck**, znany art. malarz, profesor stockholmskiej Akademii i viceprezes Król. Akademii Sztuk P. S. p. prof. Björck okazał niezwykle wydatną i życzliwą pomoc przy organizowaniu wystawy sztuki polskiej w 1927 r. w Stockholmie, był odznaczony krzyżem komandorskim Odrodzenia Polski.

UDINE

= **Freski z 1200 roku.** W kościele degli Angeli w Udine przy restaurowaniu wnętrza zostały przypadkiem odnalezione ciekawe freski z 1200 r. Freski te są badane obecnie przez specjalną komisję naukową i artystyczną, wydelegowaną przez intendenturę Ministerstwa Oświecenia Publicznego w Trieście.

WASHINGTON

= **Zbiór drzeworytów.** Biblioteka kongresu Stanów Zjednoczonych zakupiła niedawno olbrzymią kolekcję prywatną, obejmującą około 20.000 rycin, w kolekcji tej są doskonale reprezentowani tacy m. in. mistrze grafiki XVI wieku, jak Dürer, Holbein, Cranach i Burkmaier.

= **Portret prezydenta Hoovera.** Jak donoszą z Waszyngtonu, Tadeusz Styka rozpoczął malowanie portretu prezydenta Hoovera.

Portret ten ma być przeznaczony do gmachu sejmu w Warszawie (?).

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= **Zabytki Sztuki Chińskiej.** Przed rokiem zorganizowano w Berlinie, w gmachu pruskiej Akademii, wspaniałą wystawę sztuki chińskiej, która stanowiła prawdziwą sensację dla świata artystycznego i naukowego. Obecnie ukazała się nakładem firmy Bruno Cassirer w Berlinie osobna publikacja, poświęcona sztuce chińskiej, obejmująca 200 reprodukcji najcenniejszych okazów, krytyczno-historyczny wstęp opracował wybitny znawca tego przedmiotu, prof. O. Kümmel.

= **Francuz o okolicach Warszawy.** Młody powieściopisarz francuski Georges Oudard, wydaje nakładem paryskiej firmy »Editions des Portiques« książkę p. t. *La Pologne*. Z tej okazji w ostatnim numerze *Comœdii* ukazał się drobny fragment, gdzie G. Oudard opisuje wycieczkę do Łowicza (w niedzielę), a następnie do Wilanowa, cytując szereg zabytków z epoki Sobieskiego, jak obrazy, meble etc.

= **Niemiec o Polsce.** Hans Steinsdorff zamieszcza w dodatku do *Zittauer Morgen-Zeitung* obszerny artykuł p. t.: »Podróż po Polsce«, w którym prócz uwag o rewji w teatrze na P. W. K. w Poznaniu, o istocie duszy polskiej w dzisiejszej dobie, o nastroju wobec Niemców itd., podaje również bardzo trafną naogół charakterystykę dwu polskich miast, Krakowa i Warszawy, pod względem zabytkowym i artystycznym, przyczem podkreśla, że architektura tych



ALFONS KARNY PORTRET ST. NOAKOWSKIEGO (bronz)
(„Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

miast ma także specyficznie polskie znamiona i nie jest bynajmniej tylko echem wielkich epok w architekturze reszty Europy.

= **Pochód na Wawel.** Swojego czasu, przed wojną, Wacław Szymanowski wystąpił z projektem ustawienia na Wawelu, w miejsce t. zw. kuchni królewskich, ogromnej grupy rzeźb p. t. »Pochód na Wawel«. Projekt ten, szeroko omawiany w prasie polskiej i wiedeńskiej (fragmenty grupy W. Szymanowskiego były wystawione i w Wiedniu), spotkał się ze sprzeciwem najpoważniejszych historyków i teoretyków sztuki. Obecnie p. S. Jasiński, w *Przeglądzie Katolickim* (Nr. 46), powołując się na autorytet W. Szy-



ZOFJA TRZCINSKA-KAMINSKA PORTRET HR. MYCIELSKIEGO (marmur)
 („Salon Warszawski” w T-wie Zachęty Szt. pięk., 1929/30)

manowskiego, usiłuje znów zaktualizować ten wysoce niefortunny pomysł.

= Thorwaldsen w Polsce. W ostatnich czasach kilka pism duńskich zamieściło ilustrowane artykuły pod tytułem »Thorwaldsen i Polen«. Dziennik *Ringkjøbing Amts Dag* zamieścił przy artykule portret Thorwaldsena, a dwa inne (*Aarhus Amtstidende* i *Naestved Tidende*) podały widok pomnika ks. Józefa na tle gmachu sztabu gen., z podpisem: »Poniatowski-Statuen i Warszawa«.

= Sztuka polska i polskie życie. Studium pod tym tytułem M. Tretera, wydane świeżo z 97 rycinami nakładem Tow. Wydawniczego w Warszawie, jako odbitka Nru 8 i 9 *Sztuk Pięknych*, gdzie autor rekapitułuje to wszystko, cośmy zrobili i czegośmy zaniedbali w dziedzinie sztuk plastycznych w dziesięcioleciu 1918—1928, omawia obszernie Artur Schroeder w dłuższym artykule, zamieszczonym w Nr. 272 *Czasu krakowskiego*, oraz Mieczysław Wallis w osobnym feljetonie *Robotnika* (Nr. 100).

= Wspomnienia o Siemiradzkim. Rzymski *Messagero* wydrukował długi artykuł p. t. »Koniacznice przypomnienie«, poświęcony osobie i pracom artystycznym Henryka Siemiradzkiego. Autor artykułu charakteryzuje dzieła wielkiego artysty polskiego, jego poglądy na sztukę, oraz przypomina, że wśród wielbicieli artysty byli król Humbert, oraz niedawno zmarła

królowa matka Małgorzata. W końcu artykułu autor podkreśla brak prac Siemiradzkiego w kolekcji obrazów artystów cudzoziemców, jacy pracowali w Rzymie, w miejscowej galerji sztuki współczesnej na Valle Giulia.

= Głos niemiecki o sztuce polskiej. W *Frankfurter Zeitung* ukazał się artykuł p. t.: »Współczesne malarstwo polskie — z okazji pierwszej wielkiej przeglądowej wystawy w Poznaniu«. Autorem artykułu jest dr. Alfred Kuhn, b. komisarz wystawy sztuki niemieckiej w Warszawie. Dr. Kuhn maluje najpierw pokrótce ogólne tło rozwojowe sztuki polskiej, poczem podkreśla znaczenie Tow. »Sztuka« w Krakowie, zestawiając czołowych artystów tej grupy z Wł. Reymontem i Wł. Tetmajerem w literaturze. Za największego artystę współczesnej Polski uważa autor L. Wyczółkowskiego, poświęcając charakterystyce jego grafiki osobny dłuższy ustęp. W dalszym ciągu pisze dr. Kuhn nieco obszerniej o Rytmie i o grafice. Wpływ malarstwa francuskiego na polskie przecenia się, zdaniem dr. Kuhna, gdyż nie odgrywa on zasadniczej i decydującej roli. Wspomniawszy o grupie paryskiej, wymienia autor następnie artystów wileńskich i Bractwo św. Łukasza, a w końcu podkreśla wybitnie zachodni a nie wschodni charakter naszego malarstwa.

= Polskie zdobnictwo ludowe zagranicą. *Gazeta Handlowa* (Nr. 223) zamieszcza na ten temat następujące nader słuszne uwagi:



IRENA KUCZBORSKA I STEFAN GAŁKOWSKI
KONKURS NA AFISZ DLA BROWARU ZYWIECKIEGO
(I nagroda)



KAROL HILLER
KONKURS NA AFISZ DLA BROWARU ZYWIECKIEGO
(II nagroda)

Istnieją towary jakby specjalnie przeznaczone na eksport. Do takich należą wyroby ludowe, zwłaszcza nasze wyroby góralskie i łowickie, barwne i efektowne w pomysłach i kolorach, mogą znaleźć znaczny zbył na rynkach zagranicznych.

Nasze wyroby mają dla zagranicy coś zupełnie oryginalnego, a nawet egzotycznego. Wiedzą o tem wszyscy, lecz na tem też się i kończy, bo o zorganizowaniu wywozu tego towaru nikt nie pomyślał. Od czasu do czasu ktoś na własną rękę i w sposób zupełnie nieodpowiedni zabiera się do wypuszczenia na rynek zagraniczny ludowych wyrobów zdobniczych, lecz czyni to zawsze nieumiejętnie.

Przeważnie tem się zajmują panie z »towarzystwa«, lub ziemianie, wyrzuceni wojną na emigrację. Wpadłszy na tak »świetny pomysł«, pragną natychmiast robić kokosy. Piszący te słowa obserwował kilkakrotnie takie próby w Rzymie, Medjolanie, Wiedniu i Paryżu. Zwłaszcza w Paryżu liczono na cudzoziemców i bogatych snobów. Oczywiście tak prowadzone interesy zawodły.

Wystawa w Chicago zwróciła uwagę na polskie wyroby zdobnicze. Jakiś energiczny człowiek sprowadził większą ilość towaru, lecz zażądał takich cen, że odstraszył amatorów. Bo przecież sami milionerzy nie będą kupować rzeźbionych talerzy zakopiańskich — a dla przeciętnych Yankesów okazały się za drogie.

Nie można się temu dziwić, skoro w mieście St. Louis, w kilku sklepach, wystawiono na sprzedaż rzeźbione talerze zakopiańskie po 25 dolarów za sztukę! Za taką szkatułkę zażądano 15 dolarów! Są to ceny horendalne, jeśli się zważy, że w kraju od producenta można to dostać za tę samą sumę w złotych. Znaczy, że sprzedawca zarabia na tem dziesięciokrotnie, a właściwie tylko usiłuje, ponieważ nie znajduje nabywców.

Jeśli się zważy, że za kolorowe szlaki z rysunkami łowickiego lub krakowskiego wesela żądają pół dolara (u nas kosztuje to grosze) lub że metr samodziału łowickiego cenią 20 dolarów — to trzeba przyznać, że jest to nietylko wyzysk, ale i najwyższa krzywda, jaką się wyrządza zdobnictwu ludowemu. Takie rzeczy psują i zamykają rynek. Jeśli więc chcemy eksportować nasze zdobnictwo, to należy wywóz zorganizować i skalkulować po kupiecku.

= Wydawnictwa naukowe w Polsce. Przy ministerstwie oświaty istnieje specjalny wydział nauki, którego zadaniem jest opiekowanie się czystą nauką w Polsce, oraz popieranie i finansowanie wydawnictw naukowych.

Jak wynika z opublikowanego ostatnio sprawozdania, wydział nauki przeznaczył na cele wydawnictw naukowych w ciągu 8 lat (od roku 1921 do 1928) łącznie 10 i pół miliona złotych. Rozdział tych funduszy według poszczególnych nauk przedstawia się następująco:



ZYGMUNT GLINIECKI
KONKURS NA AFISZ DLA BROWARU ŻYWIECKIEGO
(Polecony do zakupu)



WŁODZIMIERZ SZANKOWSKI
KONKURS NA AFISZ DLA BROWARU ŻYWIECKIEGO
(Polecony do zakupu)

najwydatniejszą pomoc otrzymały nauki historyczne (1.500 tysięcy), drugie miejsce zajmują nauki biologiczne (1.200 tys.), trzecie nauki filozoficzne.

Ciekawa rzecz, ile też z powyższej sumy przypadło na wydawnictwa z dziedziny historii i teorii sztuki?

KONKURSY

= Bazylika morska. W obecności J. E. biskupa diecezji chełmińskiej, Stanisława Okoniewskiego i członków Kurji biskupiej, odbyło się w Pelplinie posiedzenie sądu konkursowego, w celu nagrodzenia nadesłanych projektów budowy bazyliki morskiej w Gdyni. Sąd konkursowy był złożony z pp.: inż. Andrzejewskiego, inż. Mączyńskiego, dr. Nawrowskiego, inż. Niekrasza i dr. Pajzderskiego. Prace nadesłali: 1) architekt Tadeusz Majewski razem z artystą malarzem Tadeuszem Kasprzyckim z Warszawy, 2) architekt Jan Dąbrowski wspólnie z Anielą Modzelewską i Tadeuszem

Stankiewiczem z Warszawy, 3) artysta Jan Kukulski wspólnie z Eugenjuszem i Zygmuntem Piotrowskim z Warszawy, 4) architekt Zdzisław Kowalski z Gdyni. Sąd konkursowy uznał wszystkie wymienione projekty za równoważące i stojące na jednym poziomie, wobec czego uchwalił nie przyznawać żadnemu z nich nagrody, lecz rozdzielić pierwszą premję w kwocie 16.000 zł. na cztery części, przyznając każdej pracy po 4.000 zł.

= Polak nagrodzony na międzynarodowym konkursie. Na międzynarodowym konkursie na gięte meble, ogłoszonym przez koncert Thonet Mundus w Wiedniu, otrzymał III nagrodę architekt Roman Schneider, asystent Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie.

W jury zasiadali architekci z Anglii, Francji, Niemiec, Austrii, Polski (inż. arch. Rudolf Swierczyński), Węgier, Czechosłowacji i Włoch. Nadesłano 4500 prac.





TADEUSZ PRUSZKOWSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z wystawy „Bractwa św. Łukasza”, Kraków 1930)



RUDOLF BELLING

(„Nationalgalerie“, Berlin)

GŁOWA (mosiądz, 1924)

RUDOLF BELLING

ALBO

PRZESTRZEŃ A PLASTYKA

SAMOZACHOWAWCZOŚCIĄ w dziedzinie ducha jest świadome wykreślenie granic przestrzeni przez człowieka, bo stojącego na płaszczyźnie pustej, ciągnącej się w nieskończoność, miążdzy osamotnienie, a lęk do obłędu prowadzi. Ten, kto pierwszy wbił cztery pale i złączył je w dom, spełnił wielki czyn indywidualnego odgraniczenia swego istnienia od Niedającego się objąć, przemierzyć, zjednać. Ukształtował tem samym przestrzeń, swoją przestrzeń. Znalazł miarę dla siebie samego. Po dziś dzień w zasadzie nic się w tem nie zmieniło.



RUDOLF BELLING

FORMY (1921/22)

Zmaganie się człowieka z przestrzenią jest jego historją. Wiecznie przeistaczający się duch człowieka wyrażał się zawsze przestrzenną formą. Bo czy to »antyk« kryształowo jasno wyczuwał w prostokącie świątyni i w sześcianie domu mieszkalnego element sobie pokrewny, czy to gotyk przebijał mur, wznosząc w zwyż ponad nim kościoły, które jakby unosiły się, roztopione w snopach światła, przeciskających się przez wąskie okna i bratających się z mrokiem, czy to barok krągłemi kopułami i wypukłonemi absydami stwarzał iluzję przestrzeni rozpierającej się wokoło, zawsze forma przestrzenna dominuje nad wszystkim. Malarstwo i plastyka w stosunku do niej są zjawiskami stojącymi na jej usługach, zrozumiałemi tylko przez nią, wywodzącemi się z niej. Czy posąg »antyku« w swych zrównoważonych kształtach nie jest wytworem świątyni o proporcjach bloku? A figura gotycka, roz=



RUDOLF BELLING

„CZŁOWIEK“ (1918)

plywająca się i porwana w konturze, wyśrubowana w górę, nie licząca się z zagadnieniem masy i materiału, czyż nie jest zrobiona na podobieństwo gotyckiego tumu? Czyż rzeźba wielkiego Giovaniego z Bolonji nie jest blisko pokrewna z centralną budową renesansu, pełną powietrza, pęczniejącą, wznoszącą się kręgiem wokół centralnej kopuły?

Wykreślenie granic przestrzeni a plastyka, to jedno i to samo. Twórca plastyk, który jako manifestację swej woli twórczej stawia postać w przestrzeni, modeluje ją, buduje, tem samem tworzy przestrzeń. To samo – architekt, który jakby w potwierdzeniu manifestacyjnem swej samoistności stawia dom w przestrzeni. Obaj wydzielają jakąś część z Bezgranicznie wszechobejmującego i formują ją według własnych praw. Niezależnie od potrzeby definicji szczegółowych jak »malarskość« plastyki, »plastyczność« plastyki, namacalność czy nienamacalność, należy stwierdzić wielką prawdę:

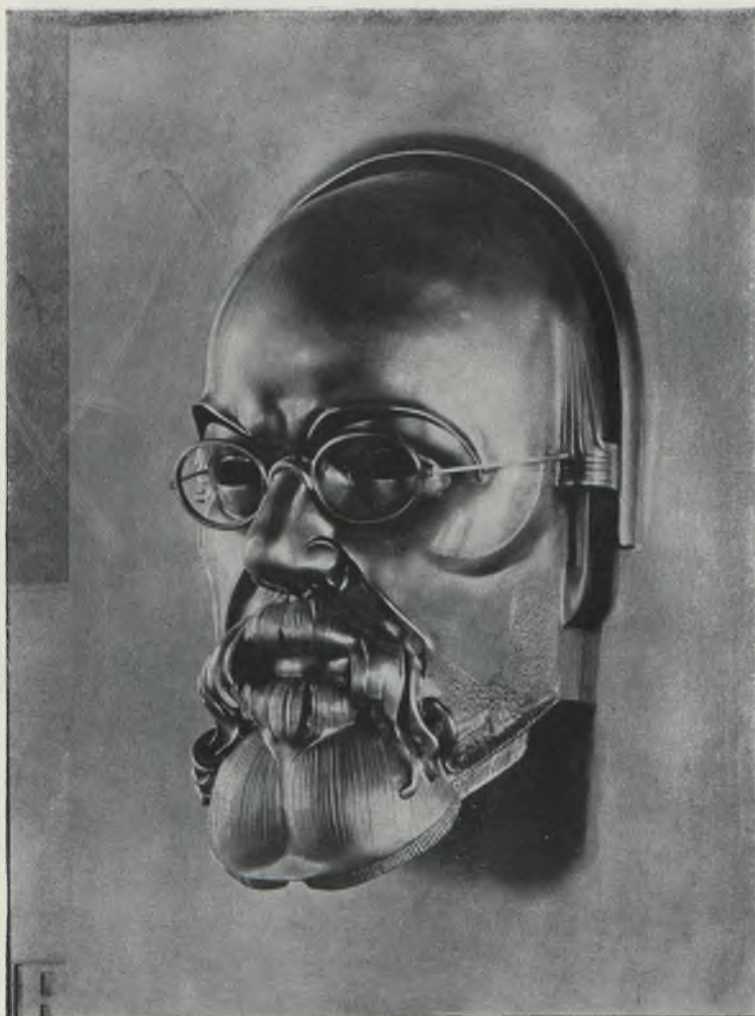


RUDOLF BELLING

GŁOWA WYKONANA W MAHONIU (1921/1922)

plastyka jest ukształtowaniem przestrzeni. — Bo przecież każda plastyka stwarza sobie własną przestrzeń. Dzięki temu ta ostatnia staje się dopiero uchwytana.

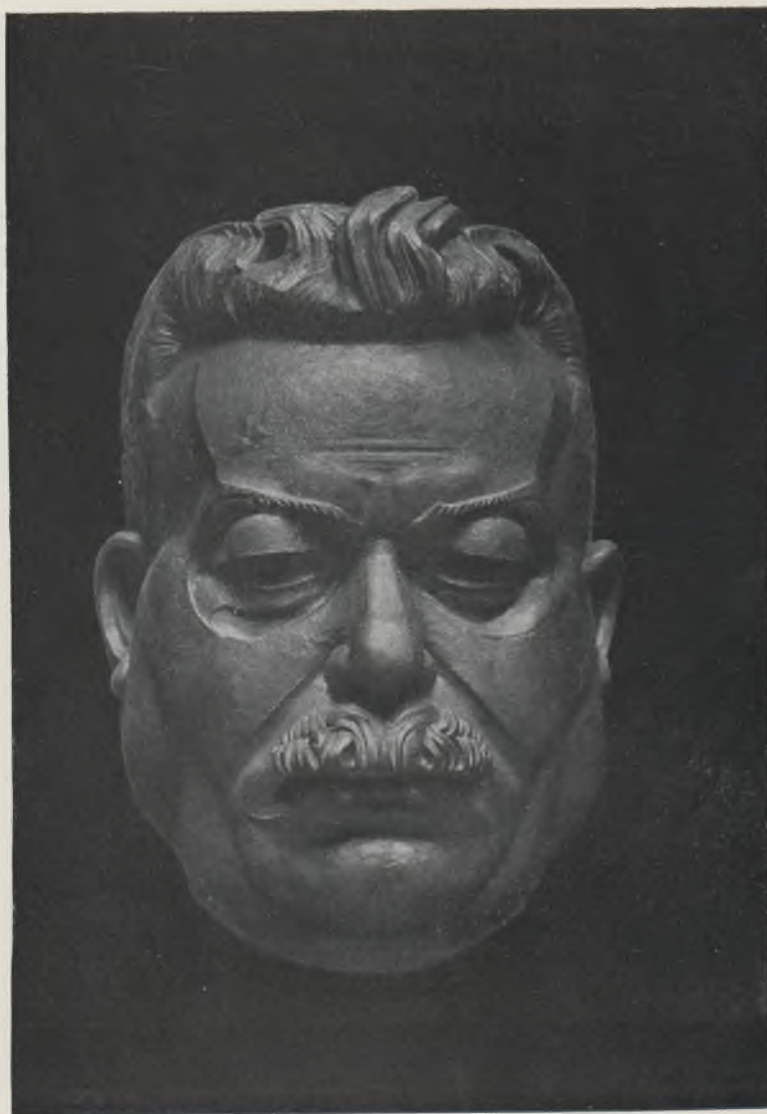
Historja zna szereg wielkich epizodów: przemiana antyku na średniowiecze, czyli zastąpienie wiedzy przez wiarę — wyzwolenie średniowiecza przez renesans, czyli zwycięstwo indywidualizmu, stwierdzającego pozytywnie swe istnienie, nad społecznością będącą zaprzeczeniem indywidualizmu, — częściowo udaną próbę baroku, to znaczy na nowo powstających, irracjonalnych sił, — francuski klasycyzm czyli utwierdzające się silnie na naszym globie nowe mieszczańskie społeczeństwo. U wstępu każdego z tych epizodów stoi wojna, która głęboko przeoruje ziemię, przesuwa warstwy i ekonomicznie je podminowuje.



RUDOLF BELLING

PORTRET RYSZARDA HAERTEL'A (mosiądz)
z tablicy pamiątkowej umieszczonej w domu
Związku Drukarzy w Berlinie (1925/26)

Ztąd można zrozumieć, że z przeżyć ostatnich piętnastu lat wyrosła zasadnicza zmiana stosunku do plastyki, do przestrzeni, zmiana tak wielka, że można z nią porównać ową olbrzymią przemianę, jaka nastąpiła w ciągu tysiąca lat po zmierzchu antycznego świata. Czy może to kogokolwiek zadziwić w czasach, gdy telefon, samolot, radiotelegrafia, radykalnie przeistoczyły każdy dotąd istniejący pogląd na przestrzeń i oddalenie? Nazwijmy tę wielką przemianę »przewycięzeniem przestrzeni«. Nie jest ona już elementem nieprzyjacielskim, wrogim, przed którym człowiek cofa się do swego chroniącego go domostwa; po bratersku oddaje się jej cały; już bez poczucia transcendentalności człowieka gotyku wznosi się on w jej bezmiar i spokojnie mierzy ją badawczym swym okiem. Domostwa swe otwiera jej na oścież, przepelnia je nią; kwadratowy plan budowy rozstępuje się. Wszystkimi członami, jakby wyciągniętymi miłośnie ramionami, wplata się dom w przestrzeń.



RUDOLF BELLING PORTRET PREZYDENTA RZESZY NIEM., EBERTA (1927)

○ Kto śledzi rozwój architektury, jak się ona w ostatnich dziesięcioleciach w całym świecie kulturalnym rozwinęła, jak się zadokumentowała na ostatniej wystawie w Sztutgardzie, temu nie zabraknie przykładów. Dla niego i dzieła plastyczne Bellinga nie będą chyba trudne do zrozumienia. Bo takie motto należałoby nad nimi umieścić: przewyciężenie przestrzeni – jej stopienie się z plastyką.

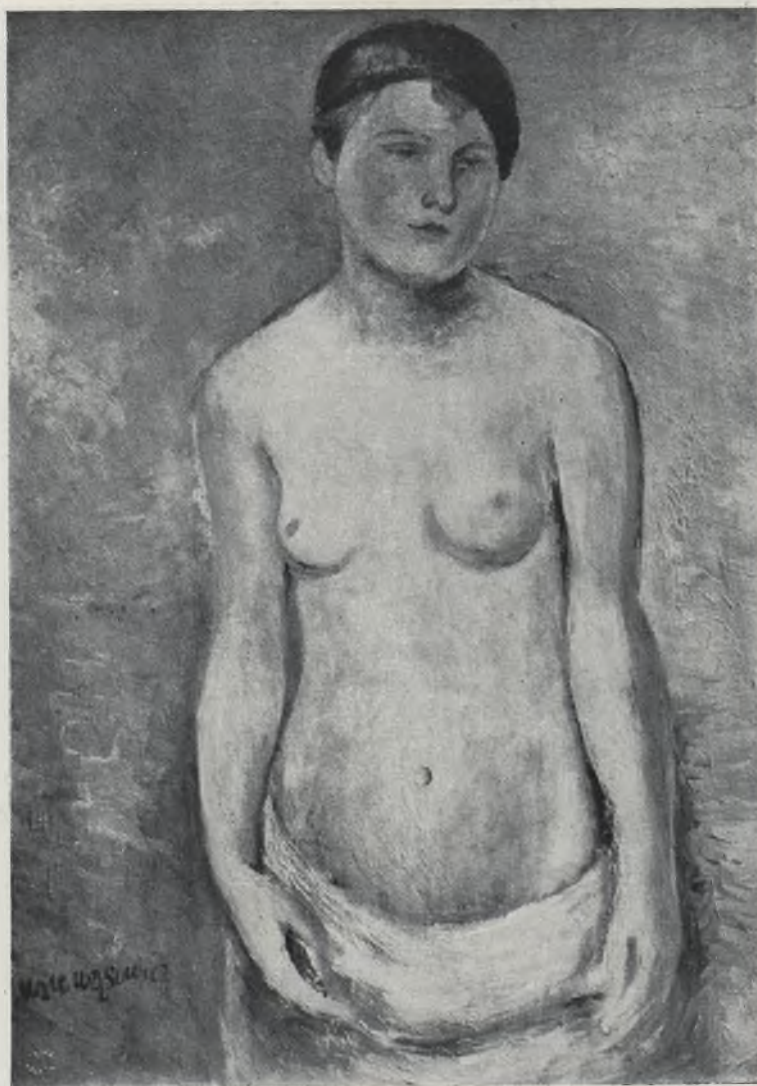
Przypatrzmy się rozwojowi. Od pierwszej chwili, gdy Belling z wąskiego zakresu artystycznego rzemiosła przeszedł w atmosferę sztuki, zajmowało go coś, co próbnym, niezdarnym słowem nazwał: »Zagadnienie przestrzeni w plastyce«. Ciężała na nim nauka Hildebranda, którą wbito mu w Akademii: »Póki plastyczna figura działa przede wszystkim jako coś trójwymiarowego, znajduje się ona dopiero



TYMON NIESIOŁOWSKI
(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

KLOWNI (ol.)

na początkowym szczeblu swego ukształtowania; dopiero, gdy działa jako płaszczyzna, choć jest trójwymiarową, staje się kształtem artystycznym, to znaczy nabywa znaczenia jako wyobrażenie wzrokowe». Zdawało mu się po prostu absurdem, że plastyka ma działać jak obraz, to jest dwuwymiarowo. Lecz z drugiej strony nie był on w dostatecznej mierze klasykiem, nie był mieszkańcem śródziemnomorskim jak Maillol, aby sobie urobić o plastyce pojęcie jako o czemś czysto trójwymiarowym, namacalnym, mającym swoją wagę, o czemś, co jest jakby jedną bryłą. Instynktownie wyczuł, że taki pogląd jest niezgodny z duchem czasu; dążąc do ujęcia przestrzeni, szukał takiej formy plastycznej, któraby ze wszystkich stron robiła interesujące wrażenie, w przeciwieństwie do Hildebranda, który umieszczając swe kompozycje na tle zielonej ściany krzewów tem samem zmuszał widza do oglądania ich z jednego tylko punktu. Lecz zauważył on przytem, iż rzeźba wykonana



WACŁAW WĄSOWICZ

DZIEWCZYNA W BERECIE (ol.)

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

w bardzo masywnym materiale daje za mało możliwości. Jeden rzut oka na Mailloła musiał go upewnić w tym poglądzie. Z tego zaś wynikała konieczność wy-modelowania również tego, co znajdowało się między częściami materjalnymi, a więc powietrza. Ukuto nowe określenie: »pozytywna« i »negatywna« plastyka. Szybko da się to opowiedzieć, lecz bardzo powoli problemy te dojrzewały w mózgu Bellinga. A więc naturalnie, przedewszystkiem należało kompozycyjnie przetworzyć naturę. I tak z roku 1915 mamy studjum przedstawiające dwu rannych, których rozrywa granat. Zadanie: jak połączyć dwie postacie tak, żeby działały jako całość, jako kub, przyczem znajdującą się między nimi przestrzeń należy wziąć



WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

GRAJEK (akwar.)

pod uwagę, wynaleść dla niej wyraz plastyczny i wymodelować z obiema postaciami jako jedną całość. Wkrótce potem zrywa on z naturą. Są to dwaj bokserzy, czy zapaśnicy — o kształtach abstrakcyjnych, kubistycznych. Na nich zostaje z demonstrowany tensam problem. Potem fontanna w restauracji »Scala« w Berlinie. Tu już i otoczenie, w jakie Belling wstawił tę fontannę, było przez niego samego stworzone. Przekroczył próg dzielący rzeźbiarza od architektury i wymodelował przestrzeń. Po raz pierwszy wykonał plastykę nie w kierunku do środka, lecz od środka na zewnątrz. Był to poprostu czyn genialny, gdy ściany tego wnętrza się rozsunęły, i wydany z siebie rytm przeniosły na publiczność, zmuszając ją do tej czynności,



WACŁAW BOROWSKI
(Wystawa „Rythmu“, Warszawa 1930)

SKETCH (ol.)

dla której się tu zjawiała, do tańca. Fontanna, która stała w pośrodku, składała się z trzech elementów, podczas gdy dotychczas Belling eksperymentował tylko dwoma. Zrywa teraz i z uproszczeniami kubistycznymi, bo te łączyły go jeszcze z naturą. Pozostały tylko ukształtowane rytmy. Wciąż na nowo to pytanie: jak wymodeluję przestrzeń jako kub? Próby po omacku, nie zawsze szczęśliwe. Powstają rzeźby: »Tancerka«, »Fechtmistrz«, studia głów, w których próbuje rozmaitych form, bada ich wzajemny stosunek, rozbija masy, rozważa wszystkie te problemy, które w czasach kubizmu poruszano. Lecz wszędzie tensam problem: jak wymodelować przestrzeń jako kub? Jaki plastyczny wyraz znaleźć dla przestrzeni znajdującej się między dwoma elementami, którym ręka artysty nadała formę plastyczną. Wreszcie w »Trójdźwięku« z 1919 roku, który znajduje się »Nationalgalerie« w Berlinie, został osiągnięty pierwszy etap. Ukształtowany plastycznie rytm, połączenie trzech elementów w harmonii. Niepokojący problem został rozwiązany przez prawo, ale prawo odczute



ROMAN KRAMSZTYK

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

MURZYN (ol.)

ntuicyjnie, nie wyrozumowane. Zwycięzenie przestrzeni! Przystała ona być nieprzyjacielem, jest ujarzmiona.

Publiczność nie uznawała Bellinga. Nie rozumiała go. Z Barlachem było można coś począć, to był prorok ze Wschodu. Postacie jego wionęły duchem Dostojewskiego, nieskończonością rosyjskich przestrzeni. Lehmbruck był gotykiem, subtelną duszą, która roztapiała się w ekstazie, którego rzeźby wysmukłało żarliwe szukanie Boga. Maillol, syn morza Śródziemnego, był entuzjastą bujnego ciała. Z pewnością ten Belling chciał brać ludzi na kawał, drwił z nich. Ponadto mówiono o nim, że jest dzikim rewolucjonistą, komunistą, że jest współzałożycielem »Grupy Listopadowej« – nieprzyjacielem burżuazyjnego ustroju. Ci, którzy łagodniej sądzili, lub też mieli trochę więcej wyczucia tego, co tworzył, mówili o »niewątpliwym« talencie, który niestety wyczerpuje się w jałowych zagadnieniach o wątpliwej wartości. Autor niniejszego artykułu już przed ośmioma laty w przeciwieństwie do tego, co o nim



ROMUALD WITKOWSKI

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

GŁOWA (ol.)

mówiono, uważał Bellinga za najsilniejszego z plastyków nowych czasów, co najmniej za najbardziej typowy plastyczny wyraz naszej epoki, i wypowiedział to z całą jasnością w swej książce »Nowa plastyka od 1800 do czasów obecnych«.

Czas przyznał mu rację. Bo w przeciwieństwie do historyka, który jest prorokiem zwróconym w przeszłość, krytyk jako prorok zwykle się myli. Trzema »głowami« zjednał sobie Belling publiczność, względnie choćby jej awangardę. Pierwszą była głowa kobieca z mosiądzu, 1925 r. (pierwsza koncepcja w Muzeum Folkwang w Essen, druga w »Nationalgalerie« w Berlinie), cięta jak dzieło klasyczne, przemyślana i zbudowana jak dom architekty, wypolerowana i technicznie w sposób wyrafinowany wykończona jak klejnot. »Idea głowy«! Nie było konieczności naturalistycznego podobieństwa. Belling, który dotąd nie miał ani jednego oficjalnego zamówienia, mógł eksperymentować. Wtedy zjawilo się pierwsze prawdziwe zadanie. Dla sali posiedzeń Izby księgarsko=drukarskiej w Tempelhofie,



HENRYK KUNA

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

RYTM (bronz)

wybudowanej przez Maxa Tauta, miał stworzyć maskę jej założyciela Haertla. Belling zebrał swe dotychczasowe doświadczenie, wykroił głowę z metalu tak, jak poprzednio, skonstruował kształt nie naśladując natury, lecz stworzył konstrukcję, robiącą frapujące wrażenie tworu natury. Dołączyły się do tego jego zdobycze eksperymentów nad przestrzenią, jego wiedza o działaniu światła i cieni. Kawalkami zostawiał luki w metalu, pod brwiami, w oczodołach, i tak tworzył sobie cienie, lecz nie malarski światłocień, ale cienie o tektonicznej funkcji. Stary technik wiedział doskonale, że głowa z metalu działa zgoła inaczej, niż zrobiona z gliny. Porzucił zatem dawny zbanalizowany sposób przygotowania całości w modelu z gliny i zrobił model w srebrzystej masie. Poszczególne części zmontował poprostu jak części maszyny. Sztuka stała się sportem inżynierskim. Rezultat był zdumiewający. Czegoś podobnego krytyka jeszcze nie widziała: wyraźna stylizacja, niewątpliwe transponowanie



STANISŁAW RZECKI

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

GŁOWA (gips)

natury, a jednak to wrażenie realności! Robotnicy powiedzieli: »Tak właśnie wyglądał stary pan Haertel«.

Gdy w głowie dziewczęcej związek z naturą był tylko pozorny, a w masce portretowej dla domu drukarzy było jeszcze za wiele szczegółów ornamentacyjnych — proszę zwrócić uwagę na wąsy, formę uszu, włosów na skroni — to ostatnie dzieło Bellinga »Głowa Eberta« dla osiedla w Magdeburgu, wykazuje zupełne już opanowanie formy. »Głowa pierwszego prezydenta państwa« opracowana znow zgodnie z zamówieniem jako maska, jest skonstruowana podobnie, jak poprzednia. Posiada ową wielkorzutową prostotę, bez której nie może się obejść plastyka monumentalna. Momenty zdobiące, ornamentacyjne, zostały w zupełności odrzucone. Drogą, którą kroczy natura, lecz nie środkami tej natury, zostało odtworzone wrażenie, jakie ona osiąga.

Nie można porównać plastyki Bellinga z żadną inną. Wypracowuje ona zagadnienia, których dotyka również tu i tam Archipenko, nie mając siły się z nimi uporać. Nie jest ona namacalną plastyką w znaczeniu Maillola, ani poezją natury w sensie Hallera, ani liryką na wzór dzieł Lehmbrucka. A mimo to, jak staraliśmy się wykazać, jest w najwyższym znaczeniu nowoczesną. Jest ona wyrazem naszej epoki maszyny, przewyciężającej przestrzeń, naszej techniki lotnej rytmem, życia przepelnionego energią, którem wyróżnia się nasza generacja.

ALFRED KUHN



STANISŁAW RZECKI

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

GŁOWA (brąz)



HENRYK KUNA

DZIEWCZYNA Z WIANKIEM (drzewo)
(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Wystawa Związku artystek polskich została otwartą w pierwszych dniach lutego b. r. w Muzeum miejskim. Biorą udział malarki: K. Pajzderska, Dziurzyńska-Rosińska, Mukułowska, Kasztelanówna (Poznań), Anna Berentowa, M. Krzyżanowska, Neumanowa, Menes-Kuczyńska, Gentil-Tippenhauer, Gessnerówna, Centnerszwerowa, Janina Konarska (Warszawa), Albinowska, Czarnowska, Wodzicka (Lwów), J. Tetmajerówna, Aneri (Kraków).

Rzeźby wystawiły: Olga Niewska, Wilczyńska, Szczepanowiczowa i Pajzderska.

BIAŁA PODLASKA

= Staraniem koła przyjaciół Akademika polskiego została zorganizowaną wystawa polskiej książki i malarstwa, której otwarcie (w sali gimnazjum męskiego im. J. I. Kraszewskiego) nastąpiło z lutego. Wystawa, jako dowód obudzenia się życia kulturalnego w Białej, spotkała się z uznaniem tutejszego społeczeń-



HENRYK KUNA

KRUCYFIKS (kamień)

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

stwa. Komitet, w skład którego wchodzi p. pułk. Bitner, adwokat Maciejowski, komendant Targowski, p. Szumielowa i naucz. gimnazjalny p. Zarzecki (sekcja malarstwa) i p. Łosiowa, naucz. gimn. p. Kisielewiczówna, p. Nadlerowa, dr. Nartowski i p. Zysk (sekcja książki polskiej), zebrał ze zbiorów prywatnych około 150 obrazów najrozmaitszych malarzy (Matejko, Moniuszko, Wyczółkowski, Falat, Rapacki, Rafał Malczewski, Cieślowski, Kotowski i t. d.), kolekcję starych druków i współczesnych wydawnictw artystycznych, chcąc obudzić w tutejszem społeczeństwie zainteresowanie się sztuką, co w znacznej części mu się udało.

Komitet zamierza na wiosnę urządzić drugą wystawę, chcąc w ten sposób zapoczątkować ruch wystawowy,

dający małym miastom to, co w większych ośrodkach kulturalnych dają periodyczne i stałe wystawy.

Pracy Komitetu możemy jak najszerzej przyklasnąć i życzyć, aby na przyszłość układał już wystawy o pewnym programie i ściągając starał się dobre dzieła najszych znanych malarzy, bo w ten sposób osiągnie w pełni cel, który sobie zamierzył: stworzenie i pogłębienie kultury artystycznej wśród społeczeństwa na prowincji.

KRAKÓW

= W Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych została otwartą 12 stycznia wystawa obrazów »Bractwa św. Łukasza«, oraz zrzeczenia »Start« z Łodzi.



ROMAN WITKOWSKI

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

KLOWN (ol.)

O grupie warszawskich młodych malarzy, uczniów ś. p. Konrada Krzyżanowskiego i prof. Tadeusza Pruszkowskiego, pisano bardzo wiele, zwłaszcza w dziennikach warszawskich. Przed dwoma laty z powodu pierwszej ich wystawy w warszawskiej Zachęcie, ukazał się między innymi płomienny artykuł w *Ill. Kurjerze Codziennym*, pióra p. Jana Lankau'a, w którym tenże nazwał wystawę tę ni mniej ni więcej... epoką w polskiej sztuce. Od tego czasu dużo się zmieniło, zdania się ustaliły, zaczęto w Warszawie zbyt pochopne sądy modyfikować, a nawet nie szczędzono grupie z powodu ostatniej wystawy ostrej i rzeczowej krytyki. Przypuszczamy, że i p. Jan Lankau zdanie swoje zmienił, a w każdym razie opinia jego nie znalazła potwierdzenia.

Skąd się wzięła u młodych artystów chęć tworzenia w duchu malarstwa ho'enderskiego, z pominięciem zupełnie hasel, które kierują sztuką współczesną? Aby to ustalić, musimy przedewszystkiem stwierdzić, że w Warszawie, w dawnej szkole Kierbedziowej, panował zawsze kontakt ze sztuką starej Holandji, przez ś. p. Stanisława Lenza, profesora a potem dyrektora tej szkoły i wielkiego entuzjasty sztuki holenderskiej i jej propagatora. Poza tem Konrad Krzyżanowski, który w kształceniu warszawskiej artystycznej młodzieży odegrał chlubną i dużą rolę, także przez swoje studia u Holossy'ego był związany raczej ze sztuką muzealną, niż z tem, co

się w Paryżu u schyłku XIX w. i na początku XX w. działo. To było także tłem, na którym rozwinął się talent Tadeusza Pruszkowskiego, obecnego zasłużonego profesora warszawskiej szkoły. Jeśli do tego dodamy, że T. Pruszkowski usiłował zwrócić uwagę młodych artystów na niebezpieczeństwo, które grozi polskiej sztuce z powodu bezkrytycznego naśladownictwa współczesnej sztuki francuskiej i powtarzania najrozmaitszych krzykliwych hasel artystycznych, rozlegających się w obecnym Paryżu, nie dziwne, że zdolni młodzi artyści, w godnej uznania ambicji przeciwstawienia się bezmyślnej żądzy pseudonowatorstw, a właściwie wygodnego eksploatowania obcych i (zapominanych prędko) ekstrawagancji, zwrócili się do starej, uczciwej szkoły holenderskiej i tam szukali zapładniających wrażeń. W ten sposób mamy dziewczęta łowickie malowane po flamandzku, w ten sposób mamy najrozmaitsze Narodziny Chrystusa, sceny religijne, pasterskie, portrety i t. d., których wspólnym charakterem jest zamilowanie do kompozycji, solidny rysunek, duża wiedza malarska w kierunku światłocienia i kładzenia farby z zupełnym zaniedbaniem koloru. Poprostu rysunek czarną farbą na czarnym tle (przeważnie), lokalny kolor lekko znaczony. Niewątpliwie jest to rozmyślnie zubożenie się, gdy malarz rezygnuje z tej radości i bogactwa, które daje kolor w malarstwie. Niewątpliwie, że trudno zgodzić się na to gwałtowne wtlaczanie współczesnej treści

w przebrzmiałe formy holenderskich realistów z minionych epok. Niewątpliwie, że młody artysta powinien tworzyć z siebie na tle współczesności, uwzględniać podniety, jakie daje współczesne życie i jego hasła, starać się być sobą. Przywdziewanie cudzych szat może na jakiś czas ufatwić sytuację, ale co będzie, gdy szaty się podrą? Sytuacja, w której znaleźli się młodzi artyści z »Bractwa św. Łukasza«, jest trochę niewygodna, bo weszli na drogę bez wyjścia, bo pewnego poranku, gdy zdadzą sobie sprawę, że należy już skończyć z malarstwem »muzealnym«, będą musieli zarazem zapomnieć o wszystkim, czego się nauczyli, i zacząć na nowo, i w tym tkwi niebezpieczeństwo ich kierunku artystycznego. Tymczasowo prace ich muszą zyskać uznanie dla wielkiego wysiłku artystycznego i poważnych usiłowań i talentu. Co będzie dalej, zobaczymy nieza długo, wierzymy, że metamorfoza artystyczna, która młode to bractwo niewątpliwie czeka, nie podetnie im skrzydeł.

W krakowskiej wystawie »Bractwa św. Łukasza« brali udział: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejowski, Eljasz Kanarek, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Tadeusz Pruszkowski, Mieczysław Szulc, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra i Jan Zamojski.

Równocześnie z »Bractwem Łukasza« wystawia grupa artystów łódzkich »Start«. Są to przeważnie studja o poziomie szkolnym, rozwijane w duchu współczesności co do formy i barwy, czerpane z Paryża dość energicznie.

Niemniej jednak fakt założenia w środowisku tak nieartystycznym, jakim dotąd była Łódź, grupy malarzkiej należy powitać z żywą radością, dowodzi to bowiem, że zapoczątkowany tam został ruch, który nie-

wątpliwie wyda dodatnie skutki. Życzyć więc należy najpiękniejszego rozwoju grupie »Start«, której członkowie niewątpliwie w najbliższej przyszłości znajdą już samoistny wyraz swych artystycznych dążeń.

W wystawie »Startu« biorą udział: Samuel Finkelsztajn, Karol Hiller, Ignacy Hirschland, Józef Kawner, Izrael Leizerowicz, Zofja Lipińska, Konstanty Mackiewicz, Mieczysław Oley, Zenobjusz Poduszko, Natan Spiegel, Władysław Strzeмиński i Antoni Wippel.

Prócz tego wystawił interesujące drzeworyty jedno i wielobarwne Stanisław Raczyński z Poznania, wychowanek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

= Walne zgromadzenie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyło się dnia 15 lutego. Po złożeniu sprawozdania z działalności Dyrekcji za rok 1929, sprawozdania kasowego i uchwalenia absolutorjum, dokonano wyboru pięciu członków Dyrekcji na rok 1930, w miejsce ustępujących w myśl statutu, pp. Wł. Jarockiego, dr. A. Muellera, dr. J. Glatzla, dr. St. Waltera i L. Lepszego. Ustępujący zostali wybrani na nowo przez Walne Zgromadzenie, tak, że Dyrekcja T-wa na r. 1930 przedstawia się następująco: Wł. Jarocki (prezes), St. Muczkowski i L. Lepszy (wiceprezesi), M. Dąbrowski, dr. Z. Ehrenpreis, dr. J. Glatzel, T. Grott, dr. F. Klein, dr. A. Mueller, W. Pochwański, St. Popławski Zb. Pronaszko, J. Rubczak, dr. A. Szyszko Bohusz i dr. St. Walter

Ze sprawozdania Dyrekcji widzimy, jak pięknie rozwija się T-wo za rządów obecnej Dyrekcji. Wystawy były bardzo różnorodne, obejmujące prace artystów krakowskich i w dużej części z poza Krakowa. Po zatem urządzoną została wystawa »Stulecia malarstwa pol-



ROMAN KRAMSZTYK

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

KRAJOBRAZ (ol.)



JAN GOTARD

PORTRET ART. MAL. A. MICHALAKA (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza”, Kraków 1930)

skiego», która się cieszyła wielkim powodzeniem u publiczności. Dała ona możliwość zaznajomienia się z historią naszego współczesnego malarstwa, co jest bardzo ważnym dla pogłębienia kultury artystycznej, zwłaszcza wobec tego, że w Polsce nie posiadamy poważniejszych muzeów sztuki o typie historycznym. Frekwencja publiczności była ogromna. W czasie od 1 stycznia do 31 grudnia 1929, z uwzględnieniem przeszło dwumiesięcznej przerwy wakacyjnej, czyli przez niecałe 10 miesięcy, przewinęło się przez sale T-wa 94.018 osób, nie licząc bezpłatnych wycieczek szkolnych, wstępów gratisowych i t. d. W najgorszych miesiącach (styczeń, luty) zwiedzało wystawę przeszło 4000 osób, bywały zaś miesiące, gdy frekwencja dochodziła do 14.000, a nawet 21.000 miesięcznie.

Finansowo stoi T-wo dobrze, dzięki celowej i zapobiegliwej gospodarce, a także dzięki subwencji Zarządu miasta, który otacza T-wo stałą życzliwością.

Celem uczczenia pamięci Juliusza Fałata i Jacka Malczewskiego, których twórczość była związana z wystawami w salach krakowskiego T-wa, Walne Zebranie uchwaliło ustawić biusty obu wielkich artystów w przedsionku gmachu wystawowego. Biust J. Fałata będzie wykonany według rzeźby prof. K. Laszczki, biust J. Malczewskiego według rzeźby prof. X. Dunikowskiego. Po zatem T-wo jako premję dla swoich członków wydało w tym roku dużą barwną reprodukcję z obrazu J. Fałata »Kościółek«, celem uczczenia

pamięci wielkiego artysty i zasłużonego reorganizatora Akademii. Reprodukcja ta, wykonana w wielobarwnej rotograwiurze, wielkości (obraz) 40 X 57 cm, jest bardzo udaną i zaszczytnie świadczy o zakładach »Drukarni Narodowej« w Krakowie, gdzie została wykonana.

Walne Zgromadzenie w uczczeniu 50-letniej pracy artystycznej Piotra Stachewicza i zasług jego dla T-wa, w którego Dyrekcji zasiadał lat 26, a z tego 13 lat był wiceprezesem T-wa, zamianowało go swym członkiem honorowym.

W ubiegłym roku 1929 minęło 75 lat od daty założenia T-wa. Celem uczczenia tej rocznicy postanowiono wybić medal pamiątkowy, który ma wykonać St. Popławski i wydać książkę pamiątkową, obejmującą historię T-wa za lata 1904—1929. Książka ta, która ma być dalszym ciągiem znanego i cennego dzieła Swiękowskiego »Pamiętnik Krakowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych (1854—1904)«, będzie wydana pod redakcją p. Leonarda Lepszego, który napisze do niej wstęp zawierający historię rozwoju T-wa w latach od 1904 do 1929. Prócz tego, tak jak w dziele Swiękowskiego, zamieszczone będą życiorysy artystów, którzy brali udział w wystawach, urządzanych w T-wie w tych latach, a także tablice i zestawienia, ilustrujące życie i rozwój T-wa.

Prócz tego urządzona zostanie celem uczczenia 75-lecia T-wa wystawa pt. »Salon Krakowski«, do udziału

w której zaproszeni zostaną artyści z całej Polski. Na wystawie będą rozdane znaczne nagrody pieniężne za najlepsze wystawione dzieła.

= Polska Akademia Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki P. A. U. z dnia 13 lutego 1930 dr. Stanisław Gąsiorowski przedstawił pracę: »T. zw. motywy kandelabrowe w ornamentyce starożytnej«.

Następnie dr. Józef Żurowski przedstawił, ilustrując oryginałami, planami, rysunkami i zdjęciami fotograficznymi: »Najważniejsze wyniki badań archeologicznych koło kościoła św. Jakóba w Sandomierzu w związku z zabytkami sztuki«. Badania archeologiczne, które referent przeprowadził w pobliżu kościoła św. Jakóba w latach 1928—1929 wykryły: Groby ludzkie z młodszej epoki kamiennej, oraz ogromne cmentarzysko (około 200 grobów liczące) datowane typowymi zabytkami (głównie stroju) ze srebra, brązu, żelaza, ceramicznymi oraz monetami, na wiek XI. Cmentarzysko to, najbogatsze ze znanych dotychczas z owego czasu z kraju Wiślan, zaznajamia nas z kulturą materialną, oraz z typem fizycznym Sandomierzan XI w., według Galla wschodnią gałąź Wiślan stanowiących. Cmentarzysko

to jest zatem starsze od kościoła św. Jakóba (wiek XIII). Prócz tego odkryto kilkanaście planów średnio-wiecznych domostw, które powstały na cmentarzysku z XI w i częściowo je zniszczyły. Dla historii sztuki mają bezpośrednie znaczenie znalezione fragmenty romańszczyzny, niektóre zaś okazy naczyń XVII wieku wskazują na wysoki poziom ówczesnego kunsztu ceramicznego. Wyniki badań powyższych powinny, zdaniem referenta, zwrócić na najstarszą część Sandomierza uwagę wszystkich zainteresowanych gałęzi nauki (prehistorja, archeologia historyczna i historia sztuki). Na obszarze tym należy się bowiem spodziewać nie tylko pomnożenia znalezisk pochodzących z czasów przedhistorycznych, z czasów pierwszych Piastów, średniowiecznych i t. d., ale przede wszystkim należy tu oczekiwać zabytków, pochodzących z drugiej połowy pierwszego tysiąclecia (z czasów końcowych przedhistorycznych) najmniej dotychczas znanych, a najważniejszych dla poznania zawiązków państwowości naszej. — Zabytki tego rodzaju (np. grodzisko) nie dochowały się na wzgórzu wawelskim, gdyż niewątpliwie zniszczyły je budowle historyczne, istnieją jednak pozostałości, że dochować się one mogły w drugiej stolicy



JANUSZ PODOSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza”, Kraków 1930)



JAN WYDRA

NARODZINY CHRYSYDUSA (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza”, Kraków 1930)

Wiślan, w Sandomierzu, na obszarze pomiędzy kościołem św. Pawła a zamkiem. Należy przeto dążyć obecnie do tego, aby obszar ten był lepiej niż dotychczas chroniony przed skutkami rozszerzania się współczesnego miasta. W przyszłości zaś należy tereny te dokładnie przekopać i zbadać, tak jak to obecnie dzieje się od kilku lat na praskim Hradczynie.

W końcu dr. Tadeusz Przypkowski przedłożył komunikat o zamku w Pieskowej Skale. Autor podał uzupełnienie wiadomości zawartych w opracowaniu zamku przez dr. S. Tomkowicza (publikowanem w Sprawozdaniach Tow. opieki nad polskimi zab. szt. i kult. za r. 1903) na podstawie późniejszych odsłoneń z pod tynku: pierwotnej postaci dziedzińca arkadowego filarowego na obu piętach (jeden z najstarszych przykładów tego typu w Polsce), bramy wjazdowej zależnej w kompozycji od bram Vignoli w Capraroli, jako jeszcze jeden przykład silnego, choć pośredniego oddziaływania tego architekta na architekturę współczesną w Polsce. Prócz tego podał wiadomości o obecnym stanie zamku i fragmentów ocalałych, tudzież o zniszczeniu nagrobka Zuzanny z Buczacza, Szafraniecovej (Sprawozd. Kom. hist. sztuki V, LXXVI) z r. 1501 w Sułoszowej, oraz przedstawił szereg fotografii i rysunków dotyczących szczegółów zamku.

= Ignorancja referenta artystycznego. Krakowski *Głos Narodu* zamieścił w numerze z 12 lutego b. r. krótką notatkę p. t. »Portretowanie – najlepszy interes«. W notatce tej, zawiadamiając, że Wojciech Kossak wyjechał do Stanów Zjednoczonych celem wykonania szeregu zamówionych portretów, a także że tamże pracuje obecnie nad portretami A. Styka i ma powodzenie finansowe, dodaje:

»Należy zaznaczyć, iż w sferach malarskich sztuka portretowania uważana jest słusznie za najniższy szczebel twórczości artystycznej. W ten sposób jednak artysta, rezygnując z czystych założeń twórczych, zapewnia sobie sławę i dobytek. Np. najlepiej płatnymi malarzami w Paryżu są portreciści światowej sławy: Zuloaga, Van Dongen i Foujita«.

W tak krótkiej notatce tyle głupstw i dowodów ignorancji p. referenta artystycznego! Ani Zuloaga, nie przebywa w Paryżu, bo od lat kilkunastu stale mieszka w Hiszpanji, ani nie jest najlepiej płatnym malarzem, ani nie jest portrecistą, nie jest nim także Foujita.

Poza tem zaś nieprawdą jest, jak twierdzi *Głos Narodu*, że »w sferach malarskich sztuka portretowania uważana jest słusznie za najniższy szczebel twórczości artystycznej«. Bo cóż zrobić z portretami Tintoretta,



BOLESŁAW CYBIS

PRZY TOALECIE (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza”, Kraków 1930)

Tycjana, Rafaela, Rubensa, Halsa, Velazqueza, Rembrandta, że tylko tych wymienimy?

LUBLIN.

= Pomnik Jana Kochanowskiego. Pisząc o tej sprawie w Nr. 12 (grudzień 1929) *Sztuk Pięknych* podkreśliśmy bezpodstawność zastrzeżenia Komitetu budowy pomnika J. Kochanowskiego, co do tego, że pomnik nie powinien zawierać śladów sztuki modernistycznej.

Redakcja *Sztuk Pięknych* otrzymała w tej sprawie pismo od p. inż. arch. Jerzego Siennickiego, członka Komitetu budowy tegoż pomnika, wyjaśniające, że zastrzeżenia o »śladach sztuki modernistycznej« są niewinnym lapsusem Komitetu budowy, który nie powinien być brany pod uwagę. Stanowisko Komitetu w tej sprawie określa artykuł p. J. Siennickiego, wydrukowany w Nr. 25 *Ziemi Lubelskiej* (28 stycznia 1930), który tu chętnie w całości przedrukujemy:

»Sprawa pomnika Jana Kochanowskiego w Lublinie nabiera coraz bardziej realnych kształtów.

»Ustalonym zostało już miejsce przeznaczone na przyjęcie pomnika. Będzie to placik przed dawnym Trybunałem lubelskim na Rynku Staromiejskim. Jak wiadomo, Trybunał jest tym miejscem, gdzie Kochanowski, wygłaszając mowę przed sądem trybunalskim w obronie Podładowskiego, posła Rzeczypospolitej, zamordowanego przez Turków, padł rażony udarem sercowym i życie w 1584 roku zakończył.

»Rynek Staromiejski naogół niewielki, zabudowany w pośrodku klasyczną budowlą dawnego Trybunału, posiada charakter wybitnie siedemnastowieczny, jakkolwiek założenie rzutu poziomego pod względem urbanistycznym jest znacznie wcześniejsze i ma dużo reminiscencji średniowiecznych. Nieco sztywna szata zewnętrzna Trybunału, stworzona przez architekta królewskiego Merliniego w r. 1787, zmieniła zasadniczy wygląd budowli, znosząc schody zewnętrzne i wieżę.

»Niewątpliwie gmach Trybunału, będącego jednocześnie ratuszem, na tych przeróbkach nie zyskał. Jednakże Rynek dzisiejszy, mający kształt nieprawidłowego czworoboku, zbliżonego do kwadratu, jest pomyślany i wy-



CZESŁAW WDOWISZEWSKI

DJANA (ol.)

(Z wystawy „Bractwo Św. Łukasza”, Kraków 1930)

konany prawidłowo z punktu widzenia urbanistycznego. Zamknięty w sobie, obudowany kamienicami utrzymanymi naogół w jednym charakterze, posiada cichy nastrój staromiejskiego śródmieścia, bez rozległych perspektyw i szerokich przestrzeni. Jest to plac wybitnie architektoniczny.

»Miejsce, wybrane na postawienie pomnika, jest niewątpliwie szczęśliwe.

»Spokojna architektura Trybunału tworzy dobre tło dla przyszłej kompozycji rzeźbiarskiej.

»Z dwóch ulic wybiegających z Rynku, mianowicie z Bramowej, a szczególnie zaś z Grodzkiej, pomnik będzie widoczny z pewnego oddalenia.

»Wszystkie te okoliczności skłaniać będą przyszłego twórcę pomnika do traktowania kompozycji z uwzględnieniem nastroju oraz walorów architektonicznych placu, które są niewątpliwie. Jednakże nie znaczy to,

aby Komitet Budowy Pomnika zechciał krępować w czemkolwiek swobodę artystyczną rzeźbiarza.

»Jedynymi warunkami będą: wysokość kosztów budowy, ograniczona do kwoty dwudziestu pięciu tysięcy złotych, szlachetny materiał, z jakiego winien być pomnik wykonany t. j. kamień i bronz, tudzież miejsce.

»Związek pomnika ze »sztuką modernistyczną« jest zupełnie jasny i da się dokładnie sprecyzować. Pomnik będzie niewątpliwie nowoczesnym dziełem sztuki. Musi jednak harmonizować z otoczeniem. Będzie wskutek tego dziełem trudnym. I to tem trudniejszym, czem więcej cech współczesnych zechce artysta nadać jego formie. I tu czwarty najważniejszy warunek stawiamy jego twórcy: pomnik musi być prawdziwym dziełem Sztuki.

»Na straży tej rzetelności artystycznej stanie sąd, w skład którego wejdą czołowi przedstawiciele polskiego świata artystycznego.

»Do sprawy tej, która niewątpliwie rozwijać się będzie pomyślnie, mamy nadzieję jeszcze niejednokrotnie powrócić«.

= Muzeum Ziemi lubelskiej, które do niedawna było dość zaniedbane, ożywiło się znacznie z chwilą objęcia kierownictwa muzeum przez historyka sztuki p. dr. Ludwika Grajewskiego. Lokal muzealny został odremontowany i zbiory uporządkowane. Poza tem została otwarta osobna sala, zawierająca pamiątki historyczne dotyczące ściśle Lublina i Lubelszczyzny. Następnie otwarty został bardzo okazałe się przedstawiający dział etnograficzny regionalny, z okazami miejskimi i wiejskimi. W styczniu b. r. została udostępniona publiczna Czytelnia naukowa, urządzona nowoczesnie, w osobnym budynku. Biblioteka muzealna posiada dzieła z różnych dziedzin, a przede wszystkim z zakresu sztuki, etnografii i przyrody i działy te będą stale uzupełniane. Stworzoną też została pracownia muzealna dla działów artystycznego, etnograficznego i przyrodniczego, obecnie przygotowuje się osobna pracownia archeologiczna i fotograficzna. Muzeum pragnąc zogniskować cały ruch artystyczny i naukowy w Lubelszczyźnie, weszło w kontakt ze wszystkimi instytucjami pokrewnymi i oprócz wykładów i odczytów zamysła urządzać stałe kursa i warsztaty z zakresu przemysłu artystycznego.

L W Ó W

= Wystawa grupy »Artes« w Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych została otwartą w początku stycznia. Grupa »Artes« świeżo została założoną, jako jeszcze jeden objaw chorobliwej w Polsce obecnie manji zakładania co chwilę nowych »grup« artystycznych... i likwidowania ich często nazajutrz po założeniu, co w danym wypadku nie jest przenośnią, gdyż, jak nas poinformowano, nazajutrz po otwarciu wystawy jeden z założycieli »Grupy Artes« wystąpił z niej.

Sam fakt założenia grupy artystycznej we Lwowie można powitać z największą radością. Lwów bowiem, który w historii swej ma dwie epoki bujnego życia artystycznego, jedna za czasów młodości J. Kossaka, starego Rejchana, Maszkowskiego, Tepy, Grottgera i t. d., druga na końcu XIX i początku XX wieku, gdy we Lwowie osiedli i pracowali: St. Dębicki, A. Augustynowicz, Z. Rozwadowski, T. Barącz, St. Batowski, F. Pautsch, Wł. Jarocki, K. Sichulski, W. Błocki i t. d., dziś przedstawia smutny widok zaniku życia artystycznego. Piękne nasze miasto artyści opuścili, Zarząd miasta nie chciał i nie umiał stworzyć warunków, umożliwiających utrzymanie i rozwój życia artystycznego, czego kapitalnym dowodem jest fakt, że na wszelkie kołatania naszego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, by pomóc w realizacji usiłowań jego w kierunku zbudowania własnego gmachu wystawowego, jest najzupełniej obojętny, Zarząd miasta ponosi w znacznej mierze winę za zniszczenie życia artystycznego w stolicy Wschodniej Małopolski. Fakt oddania »Pałacu Sztuki« na placu powystawowym Targom wschodnim godzien jest jak najsilniejszego napiętnowania.

Nie dziw więc, że fakt powstania nowej grupy młodych artystów, którzy po ukończeniu swych studjów, osiedli we Lwowie i fakt otwarcia pierwszej ich wystawy został przyjęty w sferach kulturalnych Lwowa z wielką życzliwością i zainteresowaniem.

Do grupy »Artes« należą: Jerzy Janisch, Margit Reichówna, Roman Sielski, Mieczysław Wysocki, malarze, Ludwik Tyrowicz, grafik i architekt Aleksander Krzywobłocki i Tadeusz Wojciechowski.

Najbardziej z nich interesujący jest M. Wysocki, który przy objawach zarażenia się paryskim »surrealismem« okazuje bardzo poważne studja i wiedzę malar-

ską, dającą gwarancję, że znajdzie swoją drogę. Roman Sielski i M. Reichówna dali również prace rokujące poważne nadzieje, grafika L. Tyrowicza wystawiana już była nieraz i zdobyła sobie uznanie. Najwięcej zastrzeżeń wywołał Jerzy Janisch, w grupie tej najbardziej skrajny, usiłujący z pasją młodego bardzo malarza, który był krótki czas w Paryżu, »deformować« z zasady, broń Boże malować z natury, wszystko z »własnego wnętrza«, według zasady ustalonej i zapominanej na Zachodzie. Czuje się we wszystkim bolesny wysiłek, aby przekreślić wszystko, co było w sztuce i zacząć coś, coby nie miało żadnej tradycji. Byłoby to bardzo interesujące, gdyby nie miało pierwowzorów w... Paryżu. Oryginalność zjawia się w sztuce zupełnie nieoczekiwana, nie mędrkowana, a spowodowana instynktem malarskim.

Aleksander Krzywobłocki daje śmiałe konstrukcje z żelazo-betonu, z których np. »Łuk tryumfalny« jest o tyle modernistyczny, że wbrew logice konstrukcyjnej tak jest w kluczu rozcięty, że obie połowy łuku wiszą w powietrzu, czyli nonsens konstrukcyjny, p. T. Wojciechowski daje prace z zakresu dekoracji wnętrz.

Z powodu otwarcia tej wystawy najskrajniejszy członek tej grupy, p. Janisch, który świeżo, po krótkim pobyciu w Paryżu, wróciwszy do Lwowa, miał wrażenie, że posiada tajemnicę odkrycia Ameryki, nieznaną jeszcze w Polsce, a przynajmniej we Lwowie. Opublikował w *Słowie Polskim* (19 stycznia 1930 r.) dłuższy artykuł, pełen nieoczekiwanych frazesów, w którym stwierdza z energią »młodego temperamentu«, że »w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia działo się źle« w sztuce. »Kolorowano naturalistycznie wyrysowane anegdoty literackie, np. we witynie wędli-



ANDOR DE HUBAY

PANIENKA (ol.)

(Z wystawy w „Zachęcie“, Warszawa 1930)



M. A. WYSOCKI

PORTRET P. S. (ol.)
(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)



DROGA (ol.)



JERZY JANISCH

PEJZAŻ (ol.)
(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)



PEJZAŻ (ol.)

niarni wisiała szynka, pożerała ją oczami biedna staruszka, licząc ze smutkiem pieniądze nie wystarczające na kupno szynki» i t. d. Ale p. Janisch stwierdza fałskawie, wydając taki nieoczekiwany sąd, że »bezsprecznie w wyprawie po kolorowe runo brało udział wiele malarskich talentów i prawdziwych twórców, — nie mniej jednak była to raczej wyprawa uczonych niż artystów, chodziło o wiedzę, nie o sztukę i zasadniczo tę naukową imprezę kierunkiem malarskim nazwać nie można.

I tym podobne pisze zabawne nonsensa. Biedny p. Janisch. Nawal wrażeń paryskich zmusił go zapomnieć chwilowo, że właśnie w tych latach »dziewięćdziesiątych« ubiegłego stulecia u nas tworzyli kapitalne dzieła: Chelmoński, Fałat, Wyczółkowski, Stanisławski, Malczewski i t. d. Wykłada o współczesnej lewicy pseudo francuskiej, nie wspominając, że przeciw niej Francuzi rasowi zaczynają się jaknajenergiczniej bronić i organizować jako obcej im rasowo i kulturalnie.

I naturalnie publikuje »wyznanie wiary« swoje i swoich kolegów, nie ciekawe, bo już dawno przedyskutowane w Europie i Polsce.

Wspominamy o tem obszernie raczej z obowiązku dziennikarskiego, a na zakończenie przytaczamy w całości odpowiedź na ów artykuł p. Janischa, który zamieścił w Nr. 13 *Słowa Polskiego* (20 stycznia 1930) prof. dr. Władysław Kozicki:

»Artykuł członka grupy »Artes« p. Jerzego Janischa, zamieszczony wczoraj w *Słowie Polskim*, jest bardzo interesującym wyznaniem własnej wiary artystycznej tego malarza, nie całej grupy »Artes«, której produkcja — jak to z naciskiem zaznaczyłem w swej recenzji — w przeważającej znacznie większości do kierunku, zwanego surrealizmem, nie należy, zawiera jednak wiele nieścisłych lub wręcz błędnych twierdzeń, które należy sprostować, aby nie dezorientować opinii.

»1. Tytuł artykułu: »Dlaczego obecnie maluje się tak, a nie inaczej?« brzmi w ten sposób, jak gdyby dziś cała kulturalna Europa malowała »tak« (powiedzmy dla krótkości: surrealistycznie), a tylko barbarzyńska Polska nie chciała tego uznać i zrozumieć. Tymczasem faktem jest, że »tak« maluje w Europie zaledwie garstka, której produkcja ginie w morzu twórczości ludzi, malujących »inaczej«, to jest mniej więcej passeistycznie. Co więcej prawdą jest, że dziś raczej przestaje się malować »tak«. Wszystkie dziś w Europie panujące kierunki: neo-klasycyzm, neo-naturalizm, niemiecki realizm magiczny czyli postekspresjonizm, konstruktywizm, a nawet paryski surrealizm oznaczają w stosunku do kubizmu i ekspresjonizmu raczej stanowczy lub częściowy nawrót do natury, niż silniejsze jej zaprzeczenie.

»2. Wykład na temat, że w sztuce wszystkim jest forma i kolor, natomiast treść literacka, anegdota nie ma żadnego znaczenia, albo tylko zgoła podrzędne, był na czasie w latach 1884—1890, kiedy Stanisław Witkiewicz walczył u nas o uznanie tych prawd. Insynuowanie, że u nas ludzie, zajmujący się sztuką, dziś jeszcze myślą temi kategorjami, jest grubą pomyłką.

»3. Wyjaśnianie, że celem sztuki nie jest naśladowanie natury, ale swobodne, tworzenie według swych autonomicznych praw, jest również wywalaniem drzwi niezmiernie dawno już otwartych.

»4. Wszystko to, co p. Janisch napisał w obronie teoretycznych założeń t. zw. nowej sztuki, zostało już u nas, w tej właśnie barbarzyńskiej Polsce, gruntownie przemyślane i przedyskutowane w latach 1918—1922, w artykułach i książkach Z. Pronaszki, Chwistka, Czerwskiego, Winklera, St. Ign. Witkiewicza i inn., nie mówiąc już o całej olbrzymiej, dobrze u nas znanej literaturze zagranicznej. Teoria surrealizmu nie wprowadza w tym zakresie nic zasadniczo nowego. Jest to



MARGIT REICHÓWNA PEJZAŻ (ol.)
(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)



TADEUSZ WOJCIECHOWSKI Projekt polichromji kościoła
parafialnego w Złoczowie (akwar.)
(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)

tylko kwestja nowych nazw, nazwisk i pewnych podrzędnych niuansów.

»5. Pogląd, że w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku panowała jeszcze wszechwładnie w malarstwie anegdota i historyzm, jest fałszywy, bo zwalczający zaciekle oba te elementy impresjonizm zaczął się we Francji już w latach siedemdziesiątych, a w Polsce był mocno ugruntowany już w r. 1897, w roku założenia Towarzystwa »Sztuka«.

»6. Zapatrywanie, że impresjonizm był »impresją naukową«, której »kierunkiem malarskim nazwać nie można«, da się zrozumieć jako wyraz subiektywnego stosunku p. J. do impresjonizmu, lecz obiektywnie nie ma żadnej wartości.

»7. Twierdzić, że »u nas impresjonizm prawie że już przestał być uważany za futuryzm i jest w pełnym rozkwicie«, może tylko ktoś, kto zupełnie nie wie, co się u nas w sztuce dzieje, kto nie słyszał o »Rytmie«, o Slendzińskim i jego szkole, o »Bractwie św. Łukasza«, o grupie »Praesens« i t. d. Prawdą jest, że impresjonizm jest u nas nie w pełnym rozkwicie, ale w pełnym odwróceniu. To niezdawanie sobie sprawy z istotnego stanu rzeczy wpłynęło też na ogólny niepoważny ton artykułu p. Janischa, ton, robiący wrażenie, że autor, odkrywając dla siebie w Paryżu Amerykę nowej sztuki, nie wie, że ta Ameryka jest u nas dawno dobrze znana.

»Kończąc, życzę p. Janischowi, aby swój, jak on to nazywa, »system« artystyczny jak najrychlej zrealizował w naprawę wartościowych dzieł sztuki, będąc przekonany, że wtedy pozbędzie się niczem nieuzasadnionego poczucia wyższości w stosunku do artystów, hołdujących innym tendencjom i w stosunku do »amatorów sztuki« i że wówczas lekceważące wyrażanie się ze strony bardzo młodego człowieka o... wyższych uczelniach (!) uzna za coś bardzo niewłaściwego, za coś, co w wysokim stopniu krzywdzi oczywiście nie wyższe uczelnie, ale człowieka, wypowiadającego takie sądy«.

= L w ó w m i a s t o m u z e ó w. Pod tym tytułem zamieścił w *Gazecie Polskiej* (15 lutego 1930) dr. Mieczysław Treter artykuł o zbiorach w bohaterskim mieście się znajdujących. Artykuł, który został napisany z powodu pięknej publikacji: »Muzea Gminy Miasta Lwowa«, przytaczamy w całości:

Warszawa cieszy się opinią najmilszej stolicy w Europie: jest to bowiem miasto, gdzie właściwie niema prawie nic do oglądania. Taka jest przynajmniej opinja obcych. Kto zwiedził wnętrza Zamku i Łazienek Królewskich - ten zwiedził właściwie wszystko, do zbiorów muzealnych, mieszczących się w budynku dawnego cyrkułu przy ul. Podwale, mało kto z cudzoziemców trafia. Gmach muzealny właściwy jest dopiero w budowie.

Poznań już przed wojną miał bogate Muzeum im. Mielżyńskich, Zbiory Tow. Przyjaciół Nauk; po wojnie, korzystając z wybudowanego przez Niemców gmachu, stworzył Muzeum Wielkopolskie.

Kraków, wedle mniemania ogółu, jest miastem polskim najbardziej bogatym w muzea i zbiory. Tymczasem wcale tak nie jest. Zbiory Muzeum Narodowego są wprawdzie liczne i bogate, ale, w przeważnej części zmagazynowane, ukryte po różnych składach, niedostępne dla szerszego ogółu, nie odgrywają właściwie żadnej roli z powodu braku odpowiedniego pomieszczenia. Dział galerji w Sukiennicach jest tak przeładowany, eksponaty podane są w tak chaotyczny sposób, że jest to właściwie surowy materiał do przyszłej, niewątpliwie bardzo cennej galerji polskiej sztuki.

Jest rzeczą doprawdy ubolewania godną, że gmina m. Krakowa, posiadająca zbiory muzealne od lat sześć-

dziesięciu, pomimo pretensji do nazwy »miasta-muzeum«, do reprezentowania kultury całej Polski, nie umiała się zdobyć do tej jeszcze pory na własny muzealny, przystosowany do tego celu budynek, a do swych skarbów, złożonych w skrzyniach i w tekach, odnosi się zgoła obojętnie. Wnet zawstydzi ją gmina m. Katowic!

Okazuje się, że ani stolica Polski, Warszawa, ani Poznań, który odziedziczył po Niemcach doskonale naogół przystosowany do celu muzealny budynek, ani wyniszczone Wilno, ani nawet Kraków, obdarowywany hojnie w ciągu tylu lat przez całe polskie społeczeństwo, nie jest w właściwym tego słowa znaczeniu: miastem muzeów.

Miastem takim jest natomiast Lwów.

Od czasu zjednoczenia Polski, Lwów tak jest przez resztę kraju, z Warszawą na czele, zapomniany, że powyższe zdanie wyda się zapewne każdemu tezą, wymagającą dowodu.

Dowód taki na szczęście istnieje od niedawna w formie pięknej publikacji. Rzecz prosta, najlepiej pojechać do Lwowa i tam na miejscu stwierdzić osobiście, że tak jest istotnie, że Lwów, prócz wielu innych swoich niezaprzeczonych walorów, ma również ten tytuł do sławy, iż zasługuje w pełni na nazwę jedyne dotąd w Polsce »miasta muzeów«.

Właśnie Lwów, to miasto, które najwięcej wycierpiało wskutek wypadków wielkiej wojny, które na ołtarzu Ojczyzny złożyło najobfitszą ofiarę własnej krwi, bo nawet bohaterskiej krwi kobiet, dziewcząt i pacholąt, w momencie jednoczenia się z Polską, to miasto, które swymi siłami naukowymi zasilalo uniwersytety wszystkich dzisiejszych miast uniwersyteckich; to miasto, które znajduje się dziś chyba w najgorszych finansowych warunkach!..

Dowodem, o którym poprzednio wspomniałem, jest z rzadką wprost starannością wydane album, p. t. »Muzea Gminy m. Lwowa«.

Tekst liczy 108 stronice druku, na 100 tablicach, osobno dodanych, zreprodukowano z górą 300 najciekawszych okazów, pochodzących z miejskich muzeów, plansze wykonano wprost doskonale, w technice rotograviurowej, w drukarni Narodowej w Krakowie; tekst odbito w lwowskiej drukarni A. Goldmana. Z wyniku obie firmy drukarskie mogą być dumne.

Publikacja ta, do której wstęp napisał zasłużony wielce dla rozwoju miejskich zbiorów archiwalnych i muzealnych, dr. Al. Czołowski, obejmuje zarazem szczegółowe opisy reprodukowanych obiektów, opracowane przez kustosa R. Mękickiego. Owe zwięzłe opisy stanowią wzór godny naśladowania dla warszawskiego Muzeum Narodowego, które w podobnej oficjalnej publikacji (*»Muzea Polskie«* t. III, Kraków 1926) właśnie swymi »opisami« dotkliwie się skompromitowało.

Zarówno wstęp jak i ów katalog zamieszczono również w języku francuskim i, dzięki czemu publikacja ta, informująca o powstaniu i o charakterze miejskich zbiorów muzealnych we Lwowie, staje się dostępną dla obcych, którzy nawet w razie gorącej chęci nie mogli dotąd nigdzie zacerpnąć potrzebnych im informacji.

Prócz Ossolineum (które obejmuje zarazem Muzeum XX. Lubomirskich i zbiory Pawlikowskich, prócz Biblioteki i Muzeum im. Baworowskich (gdzie znajduje się też około 10.000 rycin), prócz Biblioteki i Galerji Poturzyckiej (Muzeum Miączyńskich-Dzieduszyckich), prócz Galerji Leona hr. Pinińskiego, oraz wielu innych zbiorów prywatnych, Lwów posiada pięć miejskich muzeów:

1. Muzeum historyczne m. Lwowa w »Czarnej Kamienicy« w Rynku, liczy około 5000 okazów, a mianowicie zabytków i pamiątek, odnoszących się do przeszłości miasta.



KAROL HILLER SPICHRZ NAD STAWEM (ol.)
(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

2. Muzeum Narodowe im. króla Jana III w 24 salach »Kamienicy Królewskiej« zawiera około 40.000 okazów; zebrano tam zabytki i pamiątki ogólnonarodowe, ze szczególnem uwzględnieniem ziem wschodnich i czasów Jana III. Zbiory te podzielono na dwa działy: a) zabytki z okresu niepodległości Polski do r. 1795; b) pamiątki z okresu walk o niepodległość (1795–1920). W muzeum tem znajduje się m. in. kolekcja 92 obrazów olejnych pędzla Józafata Łukaszewicza, które przedstawiają typy umundurowania i uzbrojenia wojsk korpusu polsko-rosyjskiego Król. Kongresowego z przed r. 1831.

3. Zbiory Bol. Orzechowicza (kilkanaście sal przy ul. Ossolińskich, w dawnym pałacyku Wł. Łozińskiego) obejmują około 5000 okazów: zbrojownia, dzieła sztuki polskiej i obcej, pasy polskie, zegarki kieszonkowe, pamiątki i drobne przedmioty artystyczne, odznaki z czasu W. Wojny, a ponadto prawie kompletna kolekcja monet lwowskiej mennicy z XIV, XV i XVII wieku. Wśród obrazów m. in. »Poczet książąt i królów polskich« Matejki (44 kartonów), J. Kossaka cykl p. t.: »Pieśń Legjonów«.

4. Galeria Narodowa m. Lwowa, tymczasem, z powodu braku własnego lokalu, pomieszczona w dwu różnych miejscach liczy: 1276 obrazów (z tego polskich 1033), 132 minjatur, 331 rysunków, 141 rzeźb, oraz wspaniałą kolekcję 578 polskich medaljonów. W dziale polskim reprezentowanych jest z górą 243 artystów. Grotgera — 45 prac, a m. in. cały cykl »Wojna« i »Szkoła Szlachecka«, Matejki prac 38 — a wśród nich, najwcześniejsza: »Profil dziada« i ostatnia niedokończona: »Śluby Jana Kazimierza w Katedrze lwowskiej«, a dalej »Carowie Szujscy«, »Wjazd Walezego do Krakowa«, »Portret czworga dzieci artysty« etc.

5. M. Muzeum Przemysłu Artystycznego, we własnym gmachu, wystawionym w 1905 r., obejmuje bibliotekę (ok. 12 000 tomów) z dziedziny sztuki i przemysłu artystycznego, oraz około 5000 obiektów muzealnych i rycin.

Miasto Lwów prowadzi obecnie nader roztropną i racjonalną politykę muzealną. Jeśli porównamy to, co dla muzealnictwa zrobiła gmina lwowska z tem, co zrobił rząd polski przez 11 lat swego istnienia, to... — lepiej przemilczeć!

Lwów obchodzi się, nie tyle chyba z dumy, ile z konieczności, bez dotacyj rządowych. Opisując dzieje zbiorów miejskich w powojennej dobie, dr. Czołowski wyraźnie stwierdza: »Jakkolwiek dotacje zbiorów miasta zmniejszyły się znacznie wskutek utraty dotacyj, uchwalanych przez b. Sejm galicyjski i udzielanych przez zaborczy rząd austriacki, a ze skarbu odrodzonej Ojczyzny nie otrzymały te zbiory dotąd żadnego zasiłku, mimo to niemało cennych przedmiotów powiększyło ich zasoby muzealne«.

Tem większy tytuł do chluby i sławy ma Lwów, ów rzeczywisty, jak ongiś tak i dzisiaj »pomnożyciel polskości«!

Ł Ó D Ź

= W miejskiej Galerji sztuki ma być w lutym urządzona wystawa zbiorowa prac prof. Teodora Axentowicza (przewieziona w całości z Warszawskiej Zachęty) i Kazimierza Strzebińskiego. Poza tem ma być wystawa około 40 prac Wincentego Wodzinowskiego i Józefa Kidonia.

W połowie lutego wygłosi w Łodzi Wincenty Wodzinowski odczyt o Janie Matejce.



IGNACY HIRSCHFANG GŁOWA KOBIECA (pastel)
(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

POZNAŃ

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk pięknych wystawione zostały prace O. Boznańskiej, Malczewskiego, Leona Dołżyckiego, A. Hannytkiewicza, Józefa Czarneckiego, Jana Mrozińskiego, Dziurzyńskiej-Rosińskiej, Daniela i grafika Wł. Bieleckiego, tudzież rzeźba Marcinkowskiego.

= Wystawa zbiorowa prac Męciny-Krzesza została otwartą w Związku wielkopolskich artystów plastyków.

= Wystawa medali polskich została otwórzoną w końcu stycznia w jednej z sal Tow. Przyjaciół Sztuk pięknych. W kolekcji tej, której właścicielem jest p. Karol Kandziór z Poznania, a która obejmuje medale polskie od Zygmunta I począwszy aż do czasów obecnych, znajduje się kilka okazów bardzo rzadkich.

= Dwudziestopięcioletni jubileusz obchodziło Towarzystwo Przyjaciół Sztuk pięknych, założone 10 stycznia 1910 r. W czasach zaboru odegrało T-wo ogromną rolę, jako krzewiciel kultury narodowej.

W uznaniu tej pracy produktywnej ofiarował swego czasu p. Dominik Witke Jeżewski z Skrwilna 100.000 mk. na cele Towarzystwa, dzięki staraniom adw. Kolszewskiego i senjora rzeźbiarstwa Władysława Marcinkowskiego. Z odsetek fundacji, stojącej pod nadzorem wojewody poznańskiego, zakupiono dotąd około 1000 dzieł sztuki za około 100.000 zł. na rozłosowania gwiazdkowe dla członków Towarzystwa, a Towarzystwo, wybudowawszy własny lokal wystawowy, stało się łącznikiem wszystkich zreszeń artystów.

Jubileusz ten przypomina na łamach *Dziennika Poznańskiego* (z lutego 1930) adwokat poznański p. Konrad Kolszowski, jeden z założycieli T-wa, i nawołuje Zarząd miasta, aby celem upamiętnienia tej uroczystości oddało T-wu, które dusi się w małym lokaliku, dom sąsiedni, w którym mieści się obecnie restauracja »Palais Royal«, a który należy do miasta.

TORUŃ

= Toruńskie Muzeum miejskie, które się ma stać w przyszłości częścią Muzeum Ziemi Pomorskiej, założone zostało w r. 1861. Mieści się ono w Ratuszu w 4-ch ciasnych pokojach II piętra. Charakter zbiorów jest różnorodny. Zwraca uwagę bogaty zbiór przedhistoryczny z wielu bardzo cennymi okazami — m. in. wspaniały naszyjnik z brązu z Piaseczna, miecz rzymski z Konijadów, słynne radło przedhistoryczne z Papowa Toruńskiego i t. p. — liczne zabytki średniowiecznego rękodzieła, ceramika, broń, wyroby ślusarskie, rzeźby i malowidła z XIV i XVI w. Dalej piękne okazy snycerstwa i stolarskie z epoki renesansowej i barokowej, zabytki cechowe, kolekcje form fajansów i majolik itd. Poza tem w Muzeum wiszą przeniesione z sal ratuszowych portrety królów polskich m. in. August III. — Silwestra i Stanisław August — Bacciarellego, oraz portrety wybitnych toruńczyków, m. in. rajcy M. Hübnera — pendzla Bartł. Trobla. Dalej mieści się w Muzeum bogaty zbiór numizmatyczny z bardzo rzadkimi stemplami mennicznymi, zbiór etnograficzny, liczne okazy bogatych czepców z Pomorza, oraz dział przyrodniczy z ciekawymi okazami paleontologicznymi.

Wskutek niesłychanej ciasnoty w lokalu dzisiejszym Muzeum ma obecnie charakter zatłoczonego magazynu, co uniemożliwia należyłą konserwację, inwentaryzację i korzystanie ze zbiorów.

Sprawa rozwoju Muzeum Miejskiego wysuwa palącą konieczność nowego i właściwego ich pomieszczenia. Sprawa ta jest tem aktualniejszą, że zbliżające się 700-lecie powstania miasta spowoduje niewątpliwie napływ wielu gości i wycieczek. Jednym z punktów atrakcyjnych będzie w tym wypadku Muzeum, które obecnie reorganizuje kustosz jego p. Gwido Chmarzyński.

Rozwiązaniem w tej sprawie może być kilka: bądź przez rozszerzenie obecnych pomieszczeń w gmachu Ratusza, co wytwarza zagadnienie pomieszczenia pewnych biur Magistratu, któreby musiały poczynić koncesje



SAMUEL FINKELSTEIN MARTWA NATURA (ol.)
(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

na rzecz Muzeum, bądź przez przeniesienie do specjalnego budynku miejskiego, bądź postawieniem na ten cel osobnego gmachu.

O ile nam wiadomo, czynniki właściwe poddały tę sprawę głębszym rozważaniom. Rozwiązanie jej jeszcze nie jest wiadomem i o jakiegokolwiek decyzji konkretnej również nie wiadomo.

Czy sprawa ta znajdzie swoje rozwiązanie w koncepcji Muzeum Pomorskiego, jest pytaniem, które wymaga również decyzji sfer właściwych. W każdym razie poruszona idea Muzeum Ziemi Pomorskiej w ramach samorządu wojewódzkiego wniosła dużo zagadnień nowych w zakresie życia kulturalnego Torunia, albowiem istniejące Muzeum Miejskie, względnie jego nowe pomieszczenie zajął się z kwestją pomieszczenia i kreacji Muzeum Ziemi Pomorskiej.

Można wyrazić nadzieję, że bieżący rok przyniesie w tym zakresie pewne decydujące pociągnięcia.

= Zabytki architektoniczne Torunia. Na mocy rozporządzenia p. prezydenta z r. 1928 o opiece nad zabytkami, każdy konserwatorski Urząd wojewódzki ma sporządzić rejestr, obejmujący wszelkie zabytki w danym województwie się znajdujące, które z chwilą wpisania ich dostają się pod opiekę władz.

Rejestr zabytków obejmuje prócz kościołów i gmachów starożytnych, między innymi także domy mieszkalne i to te, które posiadają wartość zabytków architektonicznych.

Dom mieszkalny, uznany przez konserwatora wojewódzkiego za zabytek, zostaje nim po następującej procedurze. Właściciel otrzymuje zawiadomienie z prawem apelacji do dni 14-tu. Po tym terminie wnioski zostają przez władze przekazane Prokuraturze generalnej w Poznaniu, celem wpisania do księgi wieczystej, poczem odnośny Sąd Grodzki wlicza dany dom do rejestru zabytków.

Od tej chwili wszelkie zmiany połączone z naruszeniem stanu pierwotnego skuteczniają się tylko za zezwoleniem władz (Województwa), które działają w porozumieniu z rzeczoznawcą. — Gdy chodzi o przeprowadzenie remontu, władza konserwacyjna służy radą i wskazówkami.

Do zabytków zalicza się wszystko, co posiada prócz starożytnego pochodzenia pewną wartość kulturalno-

naukową. Zabytkami mogą być zatem prócz kościołów i gmachów, zamków, murów, domów, także stare parki, rezerwaty leśne dla fauny i flory itd.

Na terenie m. Torunia zaliczamy do zabytków w pierwszym rzędzie: kościoły św. Jana, N. P. Marji, św. Jakóba, plebanje: przy kościele P. Marji, plebanja w stylu gotyckim (przy »odnawianiu« przez Niemców oszpecona w barbarzyński sposób), tudzież przy kościele św. Jakóba, budowana w stylu Biedermayer. Na drugim planie są: kościół protestancki przy rynku starom., interesujący przykład architektury drezdeńskiej, pochodzący z XVIII w., dawna Kolegiata Jezuicka (obecnie intend. woj.) i t. d. Wprawdzie kolegiata pozbawiona jest już bogatej ornamentacji stiukowej i wyobrażeń allegorycznych, jakie nosiła przed 200 blisko laty, mamy jednak jej udatne reprodukcje wśród rysunków Steinera, wykonanych około 1740 r., które pozwolą przeprowadzić dokładny jej remont.

Typowym okazem jest oczywiście ratusz, potem ruiny zamku Krzyżackiego z Junkerhofem, Gdanisko (Danziger) dawny pałac biskupa Dąbskiego, a z pośród domów mieszkalnych dom przy ul. Piekary nr. 37 (t. zw. Łuk Cezara), Piekary 9 i wiele innych.

WARSZAWA

= IX. Wystawa »Rytmu« w świetle krytyki. Cytujemy głosy prasy: *Dzień Polski* Nr. 319 (Fr. Siedlecki):

»Nie jest rzeczą małej wagi, jaką nazwę przybiera jakieś stowarzyszenie. Są nazwy obojętne, nic nie mówiące, jak np. Sztuka, Pro arte, Związek, Ryt. Są inne błyskotliwe, jak Różokrzyżowcy, Sursum corda, Eloë, Znicz. A są też i takie, co starczą za cały program towarzystwa, i do tych należy nazwa »Rytm«. Jest to nazwa sztandarowa, zobowiązująca artystów, a uprawniająca publiczność do stawiania żądań...

Rytm jest ruchem zrodzonym i uregulowanym przez harmonijny przymus. Jest to wolność, czerpiąca swą władzę w doskonałej powściągliwości, w łączności dwóch sprzecznych kierunków duchowych: radości i pokutnej skruse, w wyładowaniu bujności i rezerwie opanowania. Rytm jest siłą twórczą w rękach artysty.

Sztuka, stworzona w doskonałym rytmie, staje się podobną do gwiazd, pozornie nieruchomych, lecz w cią-



NATAN SPIEGEL

ŚLUB ŻYDOWSKI (akwarela)

(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

głym ruchu będących, lub do ognia nieruchomego, lecz samym ruchem istniejącego.

Przypatrzmy się gromadzie komarów pod zachód mieniającego się we wszystkie ciepłe tony uchodzącego słońca, każdy z nich gra tęczowymi barwami i zatacza kręgi, zgodne z falą głosową muzyki, jaką ich drobne skrzydełka nuca. Co moment wyłania się z gromady jakiś jeden komar i skośnym kierunkiem zaznacza swą drogę, po chwili wraca w gromadę, krążąc po liniach ogólnych zrosłych z całością. To rzeczywistość w rytmie. Sztuka prawdziwa wychwytuje to, co jako nakaz Pozaświadomego unosi się nad płaszczyzną rzeczywistości — to, co jest istotne w rzeczywistości artystycznej...

Rytm cichych melodii gwiazdzistych nocy, rytm serca kochającego, rytm zwartego szeregu żołnierzy, idących ofiarnie w rowy strzeleckie, rytm górników, śpieszących w głębie kopalni i tyle innych, które wy-czarowują intuicja artysty z rzeczywistości, to treść przeszłych i przyszłych obrazów Grupy »Rytm«.

Wychodziłoby to poza ramy tego sprawozdania, gdybyśmy chcieli rozbiierać pod względem formy prace artystów, zresztą sprawy te należą do historyków sztuki, nam dziś raczej chodzi o zawartość twórczą, udziela-jącą się widzowi z dzieła sztuki i określenie jej i usta-wienie na półce w bibliotece notowań dorobku kultu-ralno-narodowego.

Dla przedstawicieli awangardy artystycznej »Rytm« jest zbyt umiarkowany, stateczny, przeestetyczny, de-kadencki, salonowy, muzealny, retrospektywny, pasei-styczny. Dla szerokiej publiczności (tej, która w nie-dziele wypełnia po brzegi sale »Zachęty« i delektuje się pejzażkami i akcikami epigonów impresjonizmu) jest on natomiast jeszcze ciągle ekstrawagancki, wy-wrotowy, niezrozumiały, obcy. Nie reprezentuje on już dążeń najnowszych, a jeszcze nie stał się sztuką po-pularną. Ale to pewna, że »Rytm« jest dzisiaj tą sztuką współczesną, którą rozumie i odczuwa najlepiej — in-teligencja polska.

Tygodnik Ilustrowany Nr 84 (W. Husarski):

»Wystawa o wysokim, jak na nasze stosunki wy-jątkowo nawet wysokim, poziomie artystycznym, a zrwła-szcza kulturalnym — z lekką jednak skłonnością do ma-nieryzmu...«

Wiadomości literackie

(M. Sterling):

»Dlaczego artyści zrzeszeni w grupę »Rytm« wy-stąpili z wystawą? Przeciętny malarz urządza wystawę, kiedy nagromadzi dostateczną ilość prac. Malarz szanujący się, t. zn. żądający od swojej pracy dokumen-towania postępu, urządza wystawę, kiedy samopoczucie na to mu pozwala. Zrzeszenia winny urządzać wy-stawy zbiorowe wówczas, kiedy cała grupa ma do po-kazania jakiś nowy wspólny wysiłek lub jeżeli wszyscy zrzeszeni mają u siebie prace doskonałe, nowe w za-łożeniach ideowych czy formalnych. W przeciwnym razie jakież cel zbiorowych wystaw?»

»Rytm« — to zrzeszenie o poważnej tradycji, ale od r. 1923 jako czołowa grupa młodej sztuki polskiej nie idzie naprzód. Jest to sprawa niemal niezrozumiała, że ten stan u wielu artystów nie jest skutkiem zaniedbania w pracy, ale skutkiem pozornego lub rzeczywistego wyczerpania. I to jest najbardziej zastraszające. Wszyscy ci artyści pracują, wszyscy bez wyjątku są ludźmi ta-lentu. Liczni z nich mają za sobą szmat własnej, pięknej, już odbytej drogi i nazwiska sławne i w Polsce i w Europie. A jednak czegoś brak. Czego? Odpowiedź jest może mniej zawiślana niż się to na pierwszy rzut oka wydaje: brak entuzjazmu dla sztuki malarskiej u wielu z tych, którzy malują, i prawie u wszystkich tych, dla których malują. Sztuka nasza jest — jak to słusznie napisał Mieczysław Treter w studjum »Sztuka polska i polskie życie« — czemś nikomu, zupełnie ni-komu niepotrzebnym. Artysta maluje »w powietrze«, nie ma do kogo przemawiać swymi dziełami: współ-czesnego życia i sztuki współczesnej nie łączy. Brak idei łączącej życie i twórczość plastyczną jest głównym tej sztuki nieszczęściem. Rzeźba Kuny »Chry-

stus» nie nasuwa pytań — ma treść ideową, do dzisiaj żywą.

Czy to nie tej właśnie »treści ideowej« brak jest sztuce? I czy to niewspółczesne życie, »autentyczne«, współczesne życie, mogłoby dać tę treść ideową, jak ją daje literaturze? W jaki sposób? Futuryści próbowali dać na to odpowiedź. Może zawiedli, jako twórcy nowej sztuki, ale przynajmniej wnieśli ożywczy prąd w życie jako twórcy konkretnej ideologii. Futuryści chcieli pewną określoną cechą współczesności zaszczerpić jako wyłączną treść nowej sztuki: ruch — dynamizm. Błędem futurystów było nie ujęcie zagadnienia, ale podejście do niego. Zamiast podjąć syntezę współczesności i zaszczerpić ją w życiu, wzięli zewnętrzną cechę tej współczesności. Rezultat i przy tym ujęciu był wielki, futurystów stał się twórcą rewizjonizmu w stosunku do sztuki XIX w.

W dziennikach powtarza się często określenie »polska rzeczywistość«. Co to znaczy? prawdopodobnie w tem określeniu jest jakaś prawdziwa treść wewnętrzna. Może i z niej można wydobyć sens syntetyczny, który, przełożony na mowę form i barw, wyda coś, co obejmie sens całego naszego życia?

Nie należy żądać takich stawiać byle jakiej wystawy, wolno z niemi podejść do takiej wystawy, jak wystawa »Rytm...«

Kurjer Warszawski Nr. 337 (J. Kleczyński):

»Towarzystwo »Rytm« nie jest sektą. To grupa artystów żywych, których przemiany duchowe nie zależą od nakazów teorii. Stąd ich zróżniczkowanie indywidualnych zamierzeń. Od chwili pierwszych wystąpień, kiedy zdawały się im zespałać podobieństwa formalne, czasem nawet manieryczne — do wystawy obecnej — rytmiści przeszli — wśród burz duchowych — dalekie drogi, które zaprowadziły niemal każdego z nich na nieznaną wybrzeża.

Tylko, jak dawniej, łączy ich wspólny ideał: wielkiej, twórczej sztuki, gdzie kolor, bryła czy linja ma być śpiewem, poezją, mową rytmiczną.

Ideał to starodawny, jak sama sztuka. Ale zbiorowe uświadomienie go sobie, jako hasła naczelnego, było czynem.

I chociaż bliskich temu hasłu artystów wielu by można wyliczyć — a znaleźć ich byłoby łatwo choćby w salonie »Zachęty« — to jednak odrębność »Rytmu« właśnie wskutek swych zbiorowo, w idei, jednolitych planów, jest niewątpliwa, a słuszność obranej drogi wyraża się w rozroście poszczególnych jednostek Stowarzyszenia.

Nasz Przegląd Nr. 343 (M. Weinzieher):

»Historyczne już dziś zasługi »Rytmu« dla sztuki polskiej są olbrzymie. Grupa ta wniosła pierwsza do naszego życia artystycznego wartości prąd modernizmu, który ożywił sztukę polską i połączył ją węzłem ideowym z Zachodem.

Na dzisiejszej wystawie obserwujemy nadal rozwój talentów, ale nie czujemy już dawnego zapału ideowego, któryby łączył wspólne wysiłki koło określonego programu artystycznego. Stare zagadnienia nie działają już pobudzająco, nowych widać niewiele.

Mam wrażenie, że ideowa rola »Rytmu«, jako grupy, jest już skończona. Pozostał tylko zapał artystów, reprezentujących bezwątpienia w Polsce poważną i wysoką klasę sztuki, ale złączonych w chwili obecnej już tylko tylko inercją wspólnej tradycji, a nie siłą wspólnego programu.

Sklonności do manieryzmu, przejawiające się u niektórych artystów, kryją w gruncie rzeczy pustkę duchową i brak nowych bodźców twórczych.

Przegląd Wieczorny Nr. 278 (K. Winkler):

»W salonie Garlińskiego (Mazowiecka 8) otwarto wystawę Tow. artyst. »Rytm«, do którego należy

wielu najwybitniejszych artystów polskich, reprezentujących bardziej postępową w sztuce ideologię, tak pod względem tendencji kierunkowej, jak i sposobu traktowania malarskiego czy też rzeźbiarskiego rzeźmi. A jednak wystawa obecna przemawia raczej za indywidualnym rozwojem każdego z członków grupy, w myśl własnych, artystycznych przykazań, aniżeli za jakąś wspólną linją lub gromadnie wytkniętym celem pracy, lecz rozbieżność ta jest tu wyrazem różnorodności punktów wyjścia a nadto odrębności temperamentów artystycznych u poszczególnych twórców. W ten sposób krąg artystycznych zainteresowań rytmiistów obejmuje wszystkie prawie nowoczesne zagadnienia w malarstwie, od zdecydowanego postimpresjonizmu w sztuce W. Wąsowicza (portrety), T. Niesiołowskiego (pejzaże), St. Rzeckiego (martwe natury), a po części Leop. Gottlieba i R. Kramsztyka — do kłękującego obecnie w obrazach Witkowskiego surrealizmu (martwe natury)«.

Robotnik Nr. 352 (M. Wallis):

»Stowarzyszenie »Rytm« powstało w r. 1922. Członkowie »Rytmu« nie tworzyli pod względem stylu grupy jednolitej. Stanowili opozycję zarówno przeciw impresjonistom, którzy chcieli notować tylko swoje wrażenia zewnętrzne, jak przeciw ekspresjonistom, którzy pragnęli wyrażać jedynie swoje stany wewnętrzne. Znajdowali się z jednej strony pod wpływem współczesnej sztuki, francuskiej, zwłaszcza Cézanna, Maurice'a Denisa i grupy malarzy zwanych »Dzikimi« (»Les Fauves«), z drugiej strony pod wpływem wczesnego renesansu włoskiego. Reprezentowali nowe dążenia w dziedzinie kompozycji i dekoracji, czyniąc zwłaszcza rytm zasadą kompozycji linii i kształtów. Sama nazwa stowarzyszenia głosiła poniekąd ten program artystyczny. Ale w ramach tych mieścili się i mieszczać po dziś dzień przedstawiciele kierunków najrozmaitszych: od późnego impresjonizmu (Pruszkowski) i cezanimu (Kramsztyk) do umiarkowanego kubizmu (Witkowski), od malarstwa kolorystyczno-fakturowego (Wąsowicz) do renesansowo-klasycystycznej odmiany stylu »nowej rzeczywistości« (Slendziński).

Gazeta Polska Nr. 40 (M. Treter):

»Z tego, że nie na każdej wystawie »Rytmu« wszystkie prace wznoszą się na odpowiedni poziom i że nie każdy eksponat mógłby już sam za siebie reprezentować istotne artystyczne ideały tej grupy, nie można jeszcze wyciągać żadnych, zbyt daleko idących wniosków.

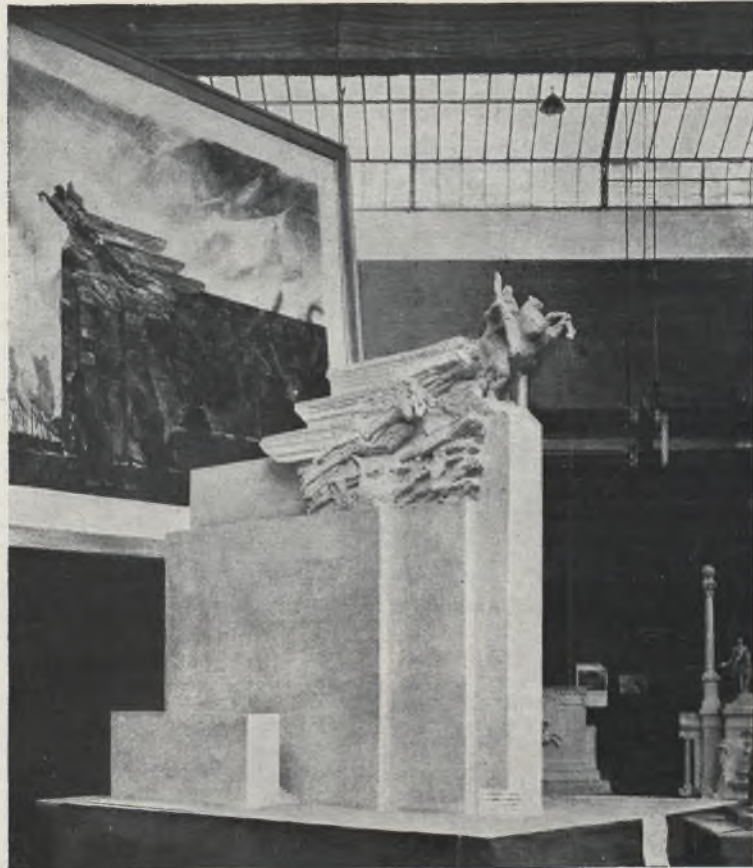
Niewątpliwie i sami »Rytmiści« zdają sobie z tego sprawę, że wystawy ich są czasem organizowane w sposób zbyt kompromisowy, że niektóre prace, dopuszczane na wystawę, obniżają niepotrzebnie poziom ogólny i mogą nieraz kogoś w ujemny sposób dezorientować co do artystycznego prestige'u całej grupy, w takich razach oportunistom mści się dotkliwie na wszystkich członkach potrosze.

Każda jednak organizacja artystyczna jest bądź co bądź zrzeczeniem społecznym o ustroju mniej lub więcej demokratycznym, dlatego dyktatorski sposób organizowania wystawy, ograniczanie równych (z pozoru) praw jednostki, niedopuszczanie jej do publicznego, zbiorowego występu, natrafia na duże trudności w praktyce.

Powyzsze refleksje nasuwała już niejedna wystawa »Rytmu«, nasuwa je w pewnej mierze także wystawa obecna, już dziewiąta z rzędu. Czternastu artystów wzięło w niej udział, nie może tedy zadziwiać niejednolitość artystycznego kierunku, różnica w skali talentów, w jakości osiągniętych rezultatów.

Kurjer Czerwony Nr. 271 (a).

»Był czas, że każda wystawa »Rytmu« była rewelacją. Już sama nazwa, przenosząca pojęcie rytmu



JAQUES ZROBADA, RENÉ LETOURNEUR (rzeźbiarze),
F. BRUNAU, R. MAROUZEAU i L. E. GALEY (architekci).

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony
1-szą nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym
konkursie (Paryż)

z muzyki na plastykę, wносиła świeży powiew w za-
tęchłą atmosferę naszej sztuki ówczesnej.

Później stopniowo to wysokie napięcie osłabło. Po-
szczególnie indywidualności zaczynały krzepnąć w do-
stojnej rutynie, która jakże często staje się syno-
nimem ruiny.

Wiadomo było z góry, co kto może z siebie dać,
i że Skoczylas nie przestanie być Skoczylasem, Prusz-
kowski — Pruszkowskim i t. d. Jak śpiewak, który raz
weźmie górne »cis«, już nigdy granicy osiągu swego
głosu nie przekroczy. Świadomość tego faktu zaciążyła
na »Rytmie« jak fatalność.

A potem zaszedł drugi fakt. W grupie zrazu mocno
związanej założeniami formalnymi, różnicowały
się indywidualności. »Rytm«, jako grupa, zaczął
się rozsprzęgać, ale zyskał na rozległości horyzontów
artystycznych.

Obecną wystawę cechuje raczej rozbieżność, niż
jednolitość kierunków.

= Plafon Borucińskiego. Dla sali posiedzeń
Najwyższego Sądu (w pałacu Krasińskich) namalował
na płótnie plafon Michał Boruciński. Malowidło, ma-
jące kształt dużego owalu, osadzone jest w bogatej
stiukowej ramie i przedstawia »Prawo«, »Sprawiedli-
wość« i »Pokój«.

= W Towarzystwie Zachęty Sztuk
Pięknych w styczniu urządził Związek polskich

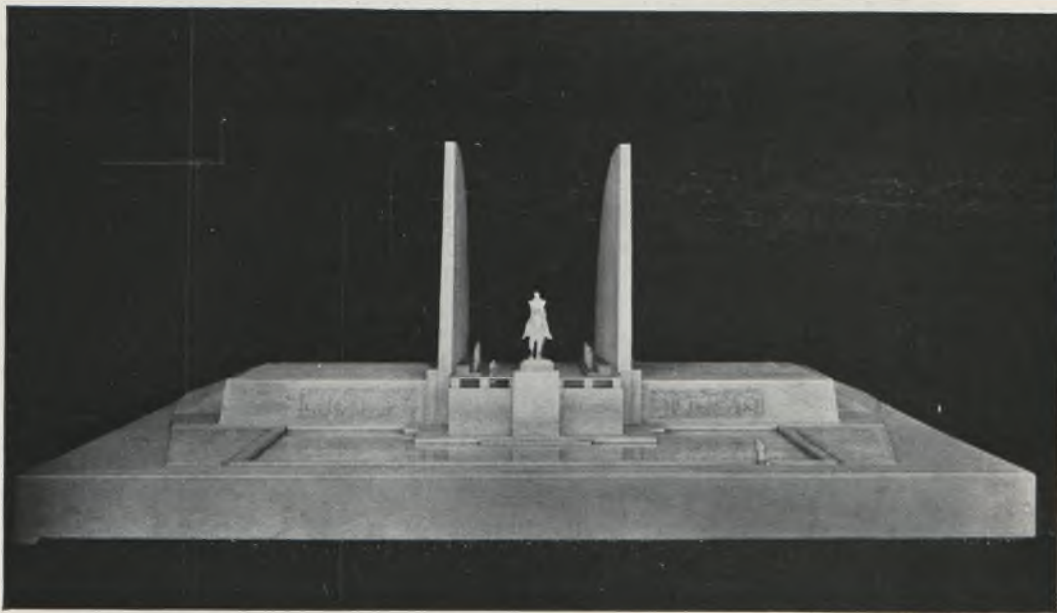
artystów grafików »II wystawę grafiki polskiej«, która
jest drobną częścią wystawy grafiki na wystawie po-
znańskiej.

Zawiera ona litografie i rysunki tuszem litograficz-
nym i kredą prof. L. Wyczółkowskiego, poza tem prace
Z. Stankiewiczowej, Józefa Pieniżka, Franciszka Sie-
dleckiego, Stefani Dyboskiej, Marji Dziewulskiej, L.
Kowalskiego, T. Cieślowskiego (ojca i syna), J. Bog-
danowicza, Ireny Mińskiej, M. Wolskiej-Berezowskiej,
Molly Bukowskiej, K. Brandla, A. Herszafta, W. Po-
doskiego, Wł. Bieleckiego, St. Chrostowskiego, Marji
Duninówny, Wiktorji Goryńskiej, St. Jakubowskiego,
R. Kobierskiego, T. Marczewskiego, St. Mrożewskiego,
M. Nehringa, Fr. Prohaski, J. Toma, L. Tyrowicza,
J. Wądołowskiego, Wł. Żórawskiego.

Jak widzimy, nie jest to wystawa, która byłaby obra-
zem tego, co dzisiaj w grafice polskiej dzieje się, zbyt
dużo poważnych nazwisk brakuje.

Poza tem w Zachęcie mamy wystawy zbiorowe
akwarelistów: Macieja Nehringa (motywy z Karpat
wschodnich, Huculszczyzny, z Kazimierza nad Wisłą),
T. Nartowskiego i Zdzisława Krańnika, szereg obra-
zów z Bułgarii wystawił Kazimierz Strzemiński, bogate
w barwie prace wystawił Janusz Janowski, wreszcie
kolekcję prac wystawiła Pia Górską.

Na tak zw. »ogólnej« wystawie widzimy studjum
portretowe W. Kossaka, pejzaż K. Lasockiego, obraz



JOFFRE, rzeźbiarz i SOUREL i DAVIN, architekci.

Projekt pomnika Szymona Bolivara, odznaczony 2-gą nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym konkursie (Paryż)

Kaspra Pochwalskiego, wyróżniają się pejzaże Ludwika Leszki (trochę za teatralne), Heleny Bartkiewiczowej i t. d.

W lichej salce o bocznym świetle mamy sposobność oglądać prace malarza węgierskiego, Andora de Hubaya. Dziwne trochę, dlaczego Dyrekcja Zachęty nie znalazła lepszego miejsca dla naszego zakarpackiego gościa, okazującego w swych pracach duże zasoby poważnej kultury malarskiej.

Sztuki Piękne zwrócili uwagę swych czytelników na p. Hubaya przy sposobności przeglądu współczesnego malarstwa węgierskiego. Jego udały »Portret gen. Bema« reprodukowaliśmy na str. 217 Rocznika V-go. Jest więc on nam znany i z tem większą przyjemnością oglądamy piękne w kolorze obrazy, jak »Dziewczyna w zielonej sukni«, »Portret matki«, a wreszcie bardzo dobre pejzaże górskie, intensywne i szlachetne w kolorze.

W sali głównej mamy »wystawę jubileuszową« profesora Teodora Axentowicza, obejmującą około sześćdziesięciu prac tego świetnego artysty z najrozmaitszych epok: od studjów w Akademii monachijskiej wykonanych aż do prac z ostatnich lat. Mamy tu obraz historyczny »Zajęcie Augsburga«, obrazy rodzajowe »Oberek« (przeniesiony nb. z sali Zachęty w dole!), »Świecenie wody« i t. d., portrety, zwłaszcza kobiece, i szereg studjów kobiecych.

Sposobność oglądania zbiorowej wystawy prac tego wybitnego i wykwiłnego artysty jest zawsze uroczystością i tak wystawę tę przyjął publiczność i krytyka warszawska, zaznaczając na każdym kroku swe uznanie i podziw dla wysokiego poziomu prac mistrza krakowskiego.

Niestety nie mogła jednak ukryć zdziwienia, że T-wo Zachęty uważało za możliwe tę wystawę zorganizować tak bez troski, bez ładu i składu, że nie przyłożono usiłowań, aby w jubileuszowej wystawie pokazać rzeczywiście najlepsze prace artysty, a wiadomo, że »najlepsze« prace nie powstają codziennie, nawet w pracow-

niach takich artystów, jak Axentowicz. Jeżeli więc w sali tej uderza mimo wszystko wysoki poziom sztuki, jest to zasługa talentu Axentowicza, ale niestety nie Dyrekcji Zachęty. Nie możemy także niestety cieszyć się i katalogiem wystawy tej, »ozdobionym« okropnie odbitami ilustracjami (lepiej wcale nie dawać!) i fatalnie dobranymi, błędnym tekstem, banalną »przedmową«. Wystawa ta przypomina sławną »jubileuszową« wystawę prof. T. Axentowicza, którą dawna Dyrekcja krakowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk pięknych (za prezesury dr. F. Koperzy) urządziła w grudniu 1927 r. w Krakowie. *Sztuki Piękne* zamieściwszy spokojną ale rzeczową ocenę tej wystawy (*Sztuki Piękne* Rocznik III, str. 117), wywołały burzę w Krakowie, walkę krakowskich artystów z ówczesną Dyrekcją T-wa, która doprowadziła do półrocznego bojkotu T-wa i w ostatecznym rezultacie do zwycięstwa artystów i reorganizacji T-wa.

Warszawa jest spokojniejsza, bardziej zrównoważona, pisząc więc to nie mamy obawy wywołania »zamieszek«, musimy się jednak poważnie zastrzec przeciw wystawie tej, nie odpowiadającej powadze stanowiska, jakie prof. T. Axentowicz w sztuce naszej zajmuje.

Podajemy poniżej wyjątki z głosów prasy warszawskiej o tej wystawie:

Konrad Winkler w *Kurjerze Porannym* (Nr. 25 z 25 stycznia 1930) pisze:

»Właściwy sens jego twórczości ujawnił się dopiero w portretach kobiecych.

»W tych przesubtelnych kompozycjach Axentowicz stworzył własną, indywidualnie pojętą rzeczywistość, a to co u niego nazwano »manierą«, t. j. ów artystycznie wyrażony konwenans, jest właśnie największą jego zaletą — stworzył on bowiem typ, ów przedziwny, zjawiskowy abstrakt urody kobiecej, który naśladowany przez życie samo, stał się w świecie kobiecym pewną stałą wartością, schematem a zarazem niezatartym dokumentem czasu. Głęboka kultura artystyczna Axentowicza, jego wykwiłt w dotknięciu pędzla, subtelny



A. SCIARTINO

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony 2-gą nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym konkursie (Paryż)

smak układu barwnego i dyskrekcja w dekoracyjnie zarysowanej linii, nienarzucającej się grubym, masywnym machnięciem pędzla, jak u współczesnych jemu malarzy z »secesji«, lecz rozplywająca się raczej w granicach płaszczyzn barwnych — stawiają dzieło jego na piedestale sztuki o wysokiej wartości — sztuki w całym tego słowa znaczeniu reprezentatywnej, rozumie się, w stosunku do czasu i stylu, którego jubilat jest wyrazicielem.

»Smiesznem bowiem byłoby zarzucać mu, że nie jest modernistą — owszem był on nim w czasach, kiedy w sztuce polskiej impresjonizm przetrwawiony w naszej psychice i przystosowany do oka i ręki naszych artystów był zjawiskiem rewolucyjnym, przeciwstawiającem się z całą siłą realistycznemu akademizmowi i romantycznemu maruderstwu naśladowców i epigonów Matejki i Rodakowskiego.

»Lecz i dzisiaj, w jego jubileuszowym roku, sztuka tego utalentowanego artysty nie jest bynajmniej niedoceniana i nieuznawana. W naturze widzimy jedynie naturalny, prosty instynkt w przeciwieństwie do świadomej siebie kultury. Ta świadoma, wykwinna kultura w dziele Axentowicza stanowi pewien kompleks wartości bezwzględnych, nieprzemijających a związanych z całością kształtem kultury artystycznej w malarstwie polskim«.

Tytus Czyżewski pisze w *Kurjerze Polskim* (Nr. 32):
»Kilkadziesiąt obrazów prof. Akademii krakowskiej

Teodora Axentowicza zebrano w Zachęcie p. t. »Wystawy jubileuszowej«. Wystawa ta obejmuje czy właściwie »ma« obejmować całokształt blisko pięćdziesięcioletniej pracy malarskiej Axentowicza. Znając całą prawie działalność i cały dorobek artystyczny tego malarza, nie mogę dopatrzeć się na tej wystawie wielu wybitnych dzieł tego artysty, a nadewszystko jego portretów dzieci — w których Axentowicz celuje. Przedstawiciel dominujący i dominujący członek krakowskiej »Sztuki« (która w sztuce polskiej swego czasu odegrała podobną rolę w malarstwie i rzeźbie, jak tak zw. »Młoda Polska« w literaturze) — Axentowicz przywiózł z Paryża wyrobienie i doskonałą znajomość techniki malarskiej — malowania poprawnego, gładkiego — nawet akademickiego — w którym celowali swego czasu w Paryżu Bonnat i Carolus Duran«.

P. »S.« w *Rzeczypospolitej* (26 stycznia 1930) pisze:
»Nieodżałowaną krzywdę wyrządziła Zachęta światnemu i od wielu lat cieszącemu się sympatją i uznaniem w społeczeństwie artyście, Teodorowi Axentowiczowi. Czyż można tak nieumiejętnie organizować wystawę, która miała uświetnić 50-letni jubileusz pracy zasłużonego dla polskiej sztuki mistrza? To, co pokazano nam w honorowej sali Zachęty, jest przypadkowym, na gwałt gromadzonym zbiorem, coprawda dobrych, ale nie najlepszych i nie najcenniejszych dzieł jubilata.

»Pokazano nam kilka z talentem malowanych stu-



FRANCISZEK BLACK

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony 3-cią nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym konkursie (Paryż)

diów z monachijskiej pracowni, świadczących o zapo-
wiadającym się talencie ucznia, ale nie posiadających
właściwego wyrazu, pozbawionych kardynalnych cech
indywidualności, następnie kilka obstalunkowych por-
tretów, bez specyficzných zalet talentu Axentowicza.
Wystarczyłoby dać po dwie prace tego rodzaju; reszta
powinnaby stanowić syntezę twórczości Axentowicza,
tembardziej, jeśli się bierze pod uwagę ograniczoną
przestrzeń jednej sali.

»Katalog też był widocznie »robiony na poczeka-
niu«; nie zaznaczono w nim ani czasu powstawania
dzieł, ani wymiarów. Z czterech zamieszczonych re-
produkcji tylko jeden obraz »Oberek« jest zamie-
szczony.

»Te same błędy organizacji, wyrządzające szkodę
naszym artystom światowej sławy, zaznaczyły
się już nieraz w tej zasłużonej i pełnej
dobrych chęci instytucji. Mamy wrażenie, że
komitet Zachęty wyczuwa pewne niedociągnięcia i braki
organizacyjne przy zbiorowych szczególnie wystawach;
nie stara się jednak jakoś korzystać z doświadczeń
i nie powtarzać błędów«.

Mieczysław Wallis pisze w *Robotniku* (5 lutego
1930):

»Malarzowi huculszczyzny, malarzowi urody i ele-
gancji kobiecej poświęciłem tutaj stosunkowo niedawno
artykuł dłuższy (9 czerwca 1929 r.), zwalnia to mię
poniekąd od powtarzania raz jeszcze jego charaktery-
styki. Natomiast chciałbym napisać kilka słów o samej
wystawie.

»Podobnie jak wystawy jubileuszowe Wyczółkow-
skiego i Malczewskiego w latach ubiegłych, urządzono
ją bez myśli przewodniej, bez planu, biorąc to wszystko,
co akurat było pod ręką, nie zadając sobie trudu, by
ten materiał przesiać i uzupełnić. Na miano »jubileu-
szowej«, urządzonej dla uczczenia pięćdziesięciolecia
działalności artystycznej Axentowicza, wystawa nie za-
sługuje żadną miarą. O twórczości Axentowicza daje
ona pojęcie niezupełne i niedokładne. Studja tęgich,

czarnowłosych, ogorzałych Rzymianek w aksamitnych
namitkach i białych koszulach z bufiastymi rękawami,
malowane w Monachjum w r. 1881, można było do-
skonałe opuścić: pochodzą one z okresu biernego pod-
dawania się wpływom obcym, w danym przypadku
wpływowi monachijskiego realizmu, i dla dalszych dzie-
jów malarskich Axentowicza są zgola bez znaczenia.
Równie dobrze możnaby było pominąć »Oberek«, znany
wszystkim ze zbiorów stałych »Zachęty«. Natomiast
należało pokazać »Posłów polskich przed Henrykiem
Walezym«, obraz znajdujący się przecież w Warsza-
wie, w Zbiorach Państwowych, a więc chyba nie tak
trudny do wypożyczenia (nie zaś szkic do niego), na-
leżało pokazać »Würzburg w r. 1814«, dalej jakąś do-
brą redakcją »Jordanu« czyli święcenia wody w prze-
rębli w dzień Trzech Króli (nie zaś studjum do niego,
figurujące w katalogu jako »szkic do Święconego«),
wreszcie większy i lepszy wybór główek i aktów ko-
biecych, których przecież sporo znajduje się w zbiorach
prywatnych warszawskich.

»Wybitni malarze polscy zasługują na to, żeby im
urządzać lepsze wystawy jubileuszowe«.

Mieczysław Sterling pisze w *Wiadomościach Lite-
rackich* (2 lutego 1930):

»W »Zachęcie« otwarto wystawę »ku uczczeniu
pięćdziesięcioletniej pracy Axentowicza«. Wystawiono
45 prac. Ilość mało imponująca jak na zilustrowanie
50 lat pracy! Wśród tak niewielkiej ilości prac powtó-
rzono dwukrotnie pod różnymi numerami obraz »Świe-
cony«, raz w dużych raz w małych rozmiarach. Wi-
dać, zabrakło czterdziestej piątej pracy w dorobku ar-
tystycznym Axentowicza. W katalogu nie umieszczono
ani jednej daty, któraby wskazywała na chronologię
obrazów, na rozwój artysty. Autor katalogu w niesły-
chanej ignorancji rozumie daty w sposób swoisty. Pi-
sze więc: »Projekt obrazu »Dwa światy« (XVI w.)«,
nie rozumiejąc, że podobna adnotacja oznacza, iż Axen-
towicz malował obraz w XVI w. Czyż lenistwo i igno-
rancja mogą się lepiej skojarzyć? Jeżeli »Zachęta«



BELMONDO I GOGOIS

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony 3-cią nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym konkursie (Paryż)

zwalcza Axentowicza, to wystawa taka jest wyrazem najwyższej nielojalności, przeciw której musielibyśmy protestować. Jeżeli jednak go popiera, czego należałoby się spodziewać, to «uczczenie» pięćdziesięciolecia ciężkiej pracy artysty wystawieniem 45 napędce i bez systemu zebranych prac, z katalogiem przygotowanym na kolanie, jest dowodem traktowania spraw artysty w sposób wysoce nonszalancki».

Wacław Husarski pisze w *Tygodniku ilustrowanym* (15 lutego 1930):

»Wystawa jubileuszowa Teodora Axentowicza, mająca upamiętnić i uświetnić pięćdziesięciolecie jego działalności artystycznej, była znowu jednym z owych nieudanych przedsięwzięć, w których »Zachęta« zdaje się na przypadek i na dobrą wolę zbieraczy i w których zarówno ten przypadek, jak i ta dobra wola zawiodła. Zgromadziła ona najpopularniejsze i — niestety najmniej wartościowe prace artysty: takie, które znaleźć można nie tylko w każdej skromniutkiej kolekcji przygodnego miłośnika sztuki, ale w każdym nawet burżuazyjnym mieszkaniu o jakich takich pretensjach do kultury. Natomiast brak było na niej prawie zupełnie dzieł, które zapewniły Axentowiczowi jedno z najpocześniejszych miejsc w historii malarstwa polskiego».

— Wystawa prac Wacława Zaboklickiego została otwarta w Salonie Garlińskiego. Głównym motywem tych obrazów jest morze. Zaboklicki rozpoczął samodzielną działalność artystyczną przed dwudziestu laty w Bretanii, w czasie, gdy tradycje szkoły pont-aweńskiej i Gauguin'a były tam jeszcze

bardzo żywe, z tych czasów, a także z bliskich osobistych stosunków ze Słewińskim, polskim odtwórcą brzegów Bretanii, wyniósł Zaboklicki umiłowanie morza, umiejętność dekoracyjnego ujmowania jego widoków, odczucie jego zmiennych i subtelnych nastrojów kolorystycznych, a także skłonności do stylizacji. To wszystko widzimy na obecnej wystawie, dowodzącej, że Zaboklicki jest najwybitniejszym odtwórcą polskiego morza, które dotychczas wielkiego szczęścia do malarzy nie miało.

— Państwo a sztuka. Pod tym tytułem wygłosił prof. Karol Stryjeński w warszawskim Klubie artystycznym (w końcu grudnia 1929 r.) referat, który tu przytaczamy w całości:

»Dzięki uprzejmości p. dyrektora departamentu sztuki mamy do dyspozycji cyfry porównawcze budżetów sztuki kilku państw zachodnich, a mianowicie Austrii, Włoch, Czechosłowacji i Prus (nie Rzeszy niemieckiej).

»We wszystkich tych państwach administracja sztuki stanowi jednostkę w łonie ministerstwa oświaty, jako odrębny departament, występując zresztą pod różnymi nazwami, czy to jako generalna dyrekcja zabytków i sztuk pięknych, jak to jest we Włoszech, czy jako podsekretariat stanu we Francji, czy też poprostu jako departament, jak to jest u nas, w Czechosłowacji i Austrii.

»Cyfr ogólnych jak i szczegółowych budżetów sztuki państw wymienionych nie możemy bezpośrednio ze sobą porównywać i zestawiać, bez głębszego wnikięcia w ustrój organizacyjny tych jednostek administracyjnych. Cyfry te nie dają nam bowiem niestety mate-

raju wystarczającego na to, abyśmy mogli na ich podstawie zdać sobie sprawę ze stosunków państw do zagadnienia sztuki. Wszędzie bowiem jednostki administracyjne inaczej są zorganizowane, a budżety publikowane są w pozycjach mniej lub więcej szczegółowych i niejednokrotnie nie obejmują całokształtu wydatków na sztukę. Przytem musimy wziąć pod uwagę różnicę wielkości państw, a przede wszystkim, co najważniejsze, niewspółmierność potrzeb wynikającą z różnych bardzo poziomów kulturalnych; tu musimy niestety skonstatować, że pod tym względem stoimy w szeregu wymienionych państw na bardzo szarym końcu, a zatem na pierwszym miejscu, jeżeli chodzi o potrzeby.

»Zestawienie dające o ile możliwości jaknajdokładniejszy obraz stosunków byłoby bardzo ciekawe i pouczające, ale wymaga mozolnych poszukiwań, statystyk i nakładu czasu tak, że narazie musimy ograniczyć się do wyciągnięcia pewnych wniosków z tego surowego materiału, jaki mamy do dyspozycji, tembardziej, że w akcji naszej dążącej do podniesienia departamentu sztuki do godności podsekretarjatu stanu czy ministerstwa, zdając sobie sprawę z ciężkiej sytuacji gospodarczej państwa, nie wysuwamy równoczesnego postulatu powiększenia budżetu na rzeczowe wydatki związane ze sztuką.

»Budżety sztuki, oprócz cyfr, dają nam także pozytywnie lub negatywnie pewien obraz organizacji tych jednostek administracyjnych. Okazuje się, że zasięg kompetencji departamentów sztuki poszczególnych państw jest różny, ale że nigdzie nie jest tak ograniczony jak u nas. W trakcie organizacji naszego życia państwowego, a zwłaszcza po zniesieniu przez sejm ministerstwa sztuki, kompetencje departamentu rokrocznie malały i władza jego została tak oskubana, że dziś ten biedy mały urząd mimo, że stoi na jego czele wybitny artysta, dla którego wysiłków mamy wszyscy słowa uznania i który cieszy się naszym zupełnym zaufaniem, niema wpływu na wiele najistotniejszych zagadnień, związanych ze sztuką, tak z jej budowaniem na przyszłość, jak i z działaniem z dnia na dzień. Rzeczy tak ważne np. jak szkolnictwo artystyczne w samym łonie ministerstwa W. R. i O. P. zostało z przypadku raczej, na skutek braku programu, braku odpowiednich ludzi i pewnych mniej więcej życiowych interesów, rozbite na szereg urzędów. Wszak krakowska Akademia sztuk pięknych należy wraz z wydziałem sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie do departamentu nauki, warszawska szkoła sztuk pięknych, posiadając ten sam poziom i te same obowiązki, choć inny program i zakres działania, należy do departamentu sztuki. Szkoły średnie artystyczne we Lwowie, Krakowie i Poznaniu zależne są od wydziału szkolnictwa średniego departamentu III szkolnictwa zawodowego. Wśród szeregu szkół rzemieślniczych, administrowanych przez inny znów wydział tego samego departamentu, kryje się kilka szkół niższych zawodowych o charakterze czysto artystycznym. Jeżeli weźmiemy pod uwagę brak wspólnej myśli przewodniej oraz fachowego czynnika w tych wszystkich, za wyjątkiem departamentu sztuki, urzędach, nie zdziwi nas chaos panujący w szkolnictwie artystycznym, niemożność ustalenia dopełniających się programów i ustosunkowania się tych szkół do siebie i olbrzymich potrzeb przemysłu artystycznego, pomijając np. notoryczny brak odpowiednich sił nauczycielskich w szkolnictwie artystycznym i zawodowym. Do dziś dnia nie mamy seminarjów dla tego tak ważnego w rozwoju gospodarstwa krajowego działu nauczania.

»Sztuką ludową interesują się u nas także różne czynniki. Ma tę pozycję w swoim budżecie departament sztuki, zakupuje zbiory departament nauki, łoży większe sumy pod firmą »Przemysłu Ludowego« na

ten sam cel ministerstwo przemysłu i handlu i temuż ministerstwu przekazuje fundusz kultury narodowej 200 tysięcy złotych na stworzenie fundamentów pod dzieło niezmiernie wagi założenia w stolicy państwowego muzeum etnograficznego i sztuki ludowej. Jeśli zważy się, że departament sztuki z natury swojej kompetencji powołany jest do opiekowania się sztuką ludową, nie można wprost zrozumieć jakich przypadków, jakich sztucznych łamańców myślowo organizacyjnych trzeba, aby ten urząd władania nad działem sztuki ludowej pozabawić.

»Zagraniczna propaganda sztuki leży, jak wiadomo, w rękach min. spraw zagr.; ministerstwo to z trudnego zadania wybrnęło o tyle szczęśliwie, że do współdziałania z sobą powołało czynniki społeczne i fachowe, organizując towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych. Pozytywna działalność tego Towarzystwa nie budzi zastrzeżeń, jednakowoż przerzucenie pewnych decyzji fachowych z ministerstwa spraw zagr. na departament sztuki teoretycznie raczej figurującego jako współopiekun Towarzystwa, niejedną sprawę pchnąłoby mogło na właściwszą tory.

»Filmem rządzi wydział ministerstwa spraw wewnętrznych. Jeśli chodzi o cenzurę polityczną, nie mamy temu stanowi rzeczy nic do zarzucenia, ale wydział min. spraw wewnętrznych ocenia film także z punktu widzenia artystycznego bez współdziałania departamentu sztuki. Fundusz kultury narodowej dysponuje sumami na literaturę i sztuki plastyczne, departament w komitecie tego funduszu nie jest reprezentowany, niema również wpływu na budownictwo gmachów państwowych, tak i zresztą na odnawianie zamku w Warszawie i w Krakowie, mając na ten cel wyznaczony w swoim budżecie fundusz.

»Przykładów dalszych braku koordynacji a stąd niemożności ustalenia jednej polityki w sztuce możnaby mnożyć dowolnie.

»Inaczej we Francji. Administracja sztuki skupia się tam w ministerstwie oświecenia. Na czele departamentu sztuk pięknych stoi podsekretarz stanu, który obejmuje całość zagadnień z dziedziny sztuki.

»Budżet administracji sztuki we Francji wynosi ogółem na rok 1930 kwotę: 153,411.000 fr. (t. j. około 51 milionów zł.).

»Budżet sztuki Prus wynosi 31,880.000 mk. (t. j. około 63,760.000 zł.). Dochód z tego działu wynosi 10 milionów 472.100 mk.

»Administracja spraw sztuki we Włoszech skupia się w dyrekcji generalnej zabytków sztuk pięknych. Budżet tego działu obejmuje kwotę: 39,105.000 lirów (t. j. około 19,552.000 zł.).

»Czechosłowacja w swym budżecie przeznaczą na sztukę 25,241.000 koron czeskich (t. j. około 6,310 000 złotych).

»Austrjacki budżet administracji sztuki wynosi obecnie: 4,663.821 szylingów (t. j. około 5,828.000 zł.).

»Polski budżet tego działu na rok 1930/31 wynosi: 4,827.006 zł.

»Z obliczenia, ile wynoszą wydatki na sztukę w poszczególnych państwach, licząc w groszach na głowę, otrzymujemy następujące zestawienie: Polska 28 gr., Czechosłowacja 48 gr., Francja 50 gr., Włochy 60 gr., Austria 84 gr., Prusy 108 gr.

»Tyle cyfry, ale, jak to już raz podkreślałem, nie o cyfry i sumę nam chodzi, tylko o jednolitość programu i o jeden rząd w sztuce.

»Uważamy, że państwo daje na sztukę tyle, na ile je stać. Chcemy jednak, żeby te pieniądze wydawano według jednego programu celowo i z myślą o przyszłości. Wierzmy, że rokrocznie możnaby inwestować w ramach istniejących budżetów większe sumy na najważniejsze potrzeby organizacji sztuki w Polsce. Zwracamy uwagę na konieczność koordynacji pracy

urzędów poszczególnych i o ile możliwości zupełnej komasacji spraw sztuki w jednym urzędzie. Dlatego głównie domagamy się podniesienia prestiżu tego urzędu i podniesienia jego godności, ponieważ nie widzimy możliwości, aby w dzisiejszym swoim układzie mógł on przeprowadzić ten trudny zresztą i wymagający wszechstronnie dobrej woli nasz główny postulat.

»Do rządu marszałka Piłsudskiego mamy zaufanie i wierzymy, że tak jak wykazał niezwykłą twórczość w dążeniu do naprawy Rzeczypospolitej, tak i w dziedzinie administracji sztuki zechce, odnosząc się życzliwie do naszych usiłowań, zreorganizować dział ten od podstaw«.

KRONIKA ZAGRANICZNA

LONDYN

= Wystawa sztuki włoskiej w Londynie. W początkach stycznia b. r. została otwarta w »Royal Academy of Arts« w Londynie wielka Wystawa Sztuki Italskiej, której inicjatywa wyszła w r. 1928 od ówczesnego angielskiego ministra spraw zewnętrznych sir Austena Chamberlain i jego żony Lady Chamberlain. Głowa rządu italskiego B. Mussolini, nie tylko że przyklasnął tej imprezie w całej jej rozciągłości, ale zarządził, aby galerje italskie czyniły wszystko możliwe, by wystawa wypadła wspaniale. Utworzył się komitet honorowy, nad którym protektorat objęli ich królewskie mości angielskie i włoskie, honorowymi prezydentami zostali: Mussolini, Mac Donald, Arthur Henderson, Stanley Baldwin i Austen Chamberlain. Prócz tego złożono obszerny komitet honorowy pod przewodnictwem B. Mussoliniego, w skład którego wchodzi włoski minister oświaty Balbino Giuliano, minister spraw zagr. Dino Grandi, szereg wybitnych osobistości z włoskiego świata politycznego i towarzyskiego, następnie dyrektorzy rozmaitych galerij we Włoszech, dr. Dörnhöffer, dyr. galerji monachijskiej, dyrektorzy galerij w Antwerpii, Berlinie, Wiedniu, Madrycie, Paryżu, Tours, Brukseli, Hadze, Budapeszcie, Stockholmie, dalej szereg wybitnych osobistości angielskich, dyrektorzy muzeów angielskich i t. d. Komitetowi wykonawczemu prezyduje Lady Chamberlain. Komisarzem generalnym na Italię został Ettore Modigliani, dyrektor galerji »Brera« w Medjolanie, wspierany przez dyrektorów innych galerij publicznych i najznakomitszych kolekcjonistów. Połowa eksponatów, wystawionych w Londynie, została nadesłana z Italji w liczbie 350 obrazów, 80 rysunków i 20 kodeksów zdobnych w minjatury; prócz tego nadesłano rzeźby, meble, arrasy.

Druga połowa eksponatów pochodzi z publicznych i prywatnych galerij angielskich, szkockich, irlandzkich, kanadyjskich, ze Stanów, Niemiec, z Belgji, Holandji, Austrii, Węgier, Hiszpanji i Szwecji. Od Duccio do Tiepolo są reprezentowani wszyscy znakomitsi artyści włoscy od XIII do końca XVIII wieku. Sześćdziesiąt obrazów z w. XIX, nie stających bynajmniej do współzawodnictwa z temi wspaniałościami minionych stuleci, ma zaświadczyć o rozkwicie sztuki ubiegłego stulecia, która może poza obrazami Costy i Lignorini tak jest w Anglji nieznaną, że możnaby ją uważać za nieistniejącą.

Wyjąwszy »La Tempesta« Giorgione'a ze zbiorów Giovanelli'ego, który został wysłany do Londynu osobno, wszystkie inne obrazy, zapożyczone w Italji, zostały zebrane w Galerji »Brera« w Medjolanie i stąd przetransportowane do Genui, 3 grudnia odplynęły na statku »Leonardo da Vinci« i przybyły do Londynu dn. 12

grudnia, chociaż niespokojne morze czyniło niekiedy ten transport niebezpiecznym. To też prasa codzienna śledziła podróż 350 obrazów z tą samą bacnością i niepokojem, z jakimi śledziłaby orszak ukoronowanych głów. Najlepsze pojęcie o znaczeniu tej wystawy da nam spis najważniejszych arcydzieł. I tak:

Maestro Della Madonna Rucellai: Madonna z dzieciątkiem. (Turyn) Giotto (?): Święty Stefan (Florencja).

Duccio di Buoninsegna: Madonna i mnichowie (Siena, Akademia) Simone Martini: Madonna z dzieciątkiem (Rzym).

Pietro Lorenzetti: Urodzenie Najświętszej Panny. (Siena). Ambrogio Lorenzetti: Madonna w aureoli (Siena, Akademia). Historia Sw. Mikołaja z Bari. (Florencja, Uffizi). Madonna z dzieciątkiem (Medjolan).

Beato Angelico: Madonna z dzieciątkiem (Florencja, Uffizi). Madonna i święci (Parma).

Musulino: Zwiastowanie (Neapol, Museo Nazionale). Massacio: Ukrzyżowanie (Neapol, Museo Nazionale). Antonio Pollaiuolo: Herkules i Hydra. Herkules i Anteo (Florencja, Uffizi). Portret kobiety (Medjolan).

Paolo Uccello: Żyd i Hostja (Urbino).

Domenico Veneziano: S-ty Franciszek otrzymuje Stygmaty (Rzym). Filippo Lippi: Zwiastowanie (Rzym).

Botticelli: Narodziny Wenery. Potwarz (Florencja, Uffizi). Andrea Del Sarto: Święta Rodzina (Florencja, Pitti). Bronzino: Portret Eleonory z Toledo (Rzym). Rafaelo: Portret Angelo Doni. Portret Magdaleny Doni (Florencja, Pitti). Signorelli: Biczowanie (Medjolan, Brera). Mantegna: Zmarły Chrystus (Medjolan, Brera). S-ty Jerzy (Wenecja). Madonna z dzieciątkiem (Bergamo). Dosso Dossi: Błazen (Modena). Circe (Rzym, Borghese). Giorgione: Burza (Wenecja). Mojżesz dziecicem (Florencja, Uffizi). Tycjan: »Piękna«, Szlachcic angielski (Florencja, Pitti). Madonna i Święci (Anconia). Paweł III (Neapol). Tintoretto: Zdjęcie z krzyża (Medjolan, Brera). Senator (Medjolan). Adam i Ewa. Senator (Wenecja). Paolo Veronese: Wenera i Adonis (Turyn). Portret Daniela Barbaro (Florencja, Pitti). Portret hrabiego Gius. da Porta i syna (Rzym). Madonna i Święci (Wenecja).

Parmegianino: Kurtyzana Antea (Neapol, Museo Nazionale). Caravaggio: Narcyz (Rzym, Corsini). Dawid (Rzym, Borghese). Ucieczka do Egiptu (Rzym). Tiepolo: Wenecja i Neptun (Wenecja, Pałac Dożów). Amfitrite (Triest).

Prócz tego dzieła Pisanello, Perugino, Fra Bartolomeo, Palma Vecchio, Reni, Bellozzo, Crivelli, że wymienimy tylko nazwiska bardziej u nas znane.

Katalog zawiera również dzieła z galerij innych krajów. Z Eskurialu: Mycie nóg Tintoretto'a, z Buckingham Palace'u: Tryptyk Duccia di Buoninsegna i inne dzieła. Z Louvru, z Haarlemu i Oxfordu: rysunki Michała Anioła, Leonarda itd. Z »Royal Academy« w Londynie »Święta Rodzina« w marmurze dłuta Michała Anioła i szkic »Świętej Rodziny« Leonarda. Z kolekcji Jarves z Yale University (S. Z.) trzy arcydzieła: Widzenie S-go Dominika Bernarda Daddi, »Herkules i Nesso« Antoniego Pollaiuolo i »Zwiastowanie« Neroccio z Landi.

Wystawa londyńska obejmuje przeważnie malarstwo i trochę rysunków. Z wielu przyczyn wielki zbiór rzeźb byłby i będzie zawsze praktycznie nie do przewiezienia. W każdym razie postarano się o to, by nie zbrakło rzeźby italskiej, choćby jako symbolu: zebrano więc w »Royal Academy« dzieła Jacopo della Quercia, Donatella, Verrocchia, Bernini'ego, Bartolini'ego, Gemito'a i Medarda Rosso. A pośród nich prym dźwierz Dawid — Apollo Michała Anioła, pochodzący z Barretto florenckiego.



STEFAN FILIPKIEWICZ

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

STARE DRZEWA (akwarela)

SZTUKI PIĘKNE, ROCZ. VI.
MARZEC 1930.

STEFAN FILIPKIEWICZ

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

MOTYW Z RADZISZOWA (ol.)





WŁADYŚLAW JAROCKI

(Wystawa Twórczość pol. „Sztuka”, Kraków)

PORTRET WŁASNY (ol.)





KAZIMIERZ SICHULSKI PROJEKT WITRAŻU „ŚW. KAZIMIERZ” DO KOŚCIOŁA
W TARNOPOLU (temp.)
(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)



XAWERY DUNIKOWSKI

PROJEKT PORTALU DO KOŚCIOŁA W WAWRZE (gips)

(Wystawa Twa szt. pol. „Sztuka”, Kraków)



XAWERY DUNIKOWSKI

(Wystawa Twórczości pol. „Sztuka”, Kraków)

STUDJUM GŁOWY (drzewo)



JÓZEF MEHOFFER

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

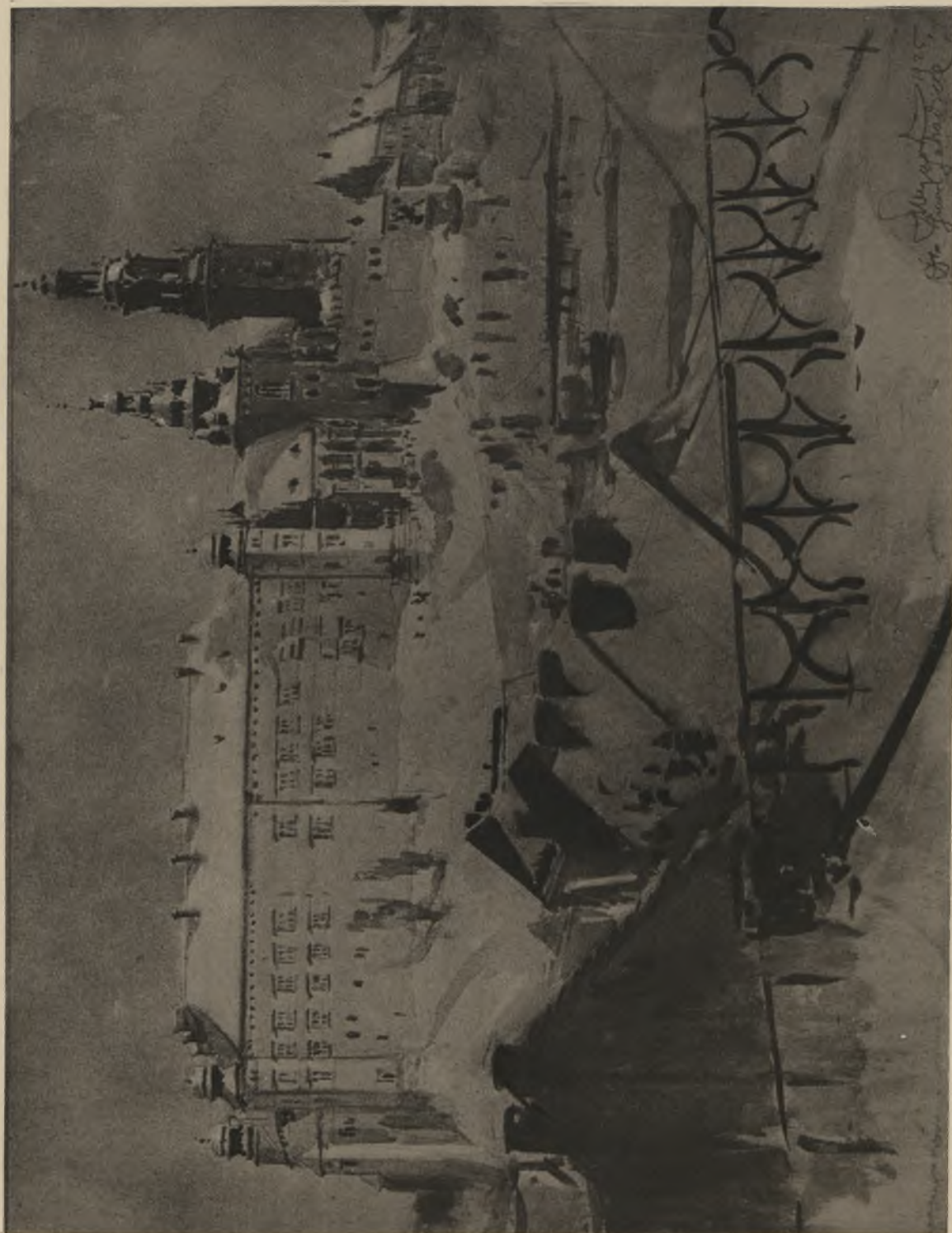
ŚW. TERESA (ol.)



JÓZEF MEHOFFER

PROJEKT OBRAZU DO KAPLICY CECHU
RZEZNIKÓW W KOŚCIELE MARJACKIM W KRAKOWIE (ol.)

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)



LEON WYCZÓŁKOWSKI

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

WIDOK NA ZAMEK WAWELSKI (akwarela)



LEON WYCZÓŁKOWSKI

MOTYW Z KAZIMIERZA NAD WISŁĄ (akwarela)
(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)



JULIAN FAŁĄT

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka“, Kraków)

STANOWISKO NA POLOWANIU (gwiaz)



JULIAN FALAT

(Wystawa Twa szt. pol. „Sztuka”, Kraków)

Z POLOWANIA W NIEŚWIEŻU (pasta)



WŁADYSŁAW JAROCKI

(Wystawa Twórczość pol. „Sztuka”, Kraków)

NARCIARKA (ol.)



WŁADYSŁAW JAROCKI

(Wystawa Twu art. pol. „Sztuka“, Kraków)

ZIMOWY DZIEŃ (ol.)



WOJCIECH WEISS

(Wystawa Twu art. pol. „Sztuka“, Kraków)

MARTWA NATURA (ol.)



WOJCIECH WEISS

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

AKT (ol.)



ZBIGNIEW PRONASZKO

MARTWA NATURA (ol.)

ZBIGNIEW PRONASZKO

MOGLI szukać impresjoniści rozwiązania zasadniczych zagadnień malarstwa w jak najbliższym i najintymniejszym podejściu do przyrody, więc w jak najbardziej prawdopodobnym zrealizowaniu na płótnie praw ruchu, barwy, powietrza, gry i natężenia światła, — może go szukać współczesne nam, nowe malarstwo we wzniesieniu się ponad życie i przyrodę, względnie we wyjściu poza nie, w wewnętrznym na nowo przeżyciu, w przewyciężeniu i konstrukcyjnym zapanowaniu nad daną rzeczywistością, pojętą jako chaos i surowy materiał, — to jednak tak jak punktem wyjścia i założeniem dla jednych, drugich — i zresztą setnych — była bohaterska wyprawa dla zdobycia jedynej i całkowitej prawdy artystycznej, tak też kończyło się zwykle na takim czy innym podejściu do sprawy najbardziej zasadniczej i najistotniej malarskiej: do sprawy koloru.

Dr. Stefania Zahorska tak charakteryzuje dosadnie i trafnie współczesne malarstwo francuskie:

»Dokonał się przewrót ogromny w stosunku do natury, dokonał się przewrót wielki w stosunku do ujęcia zagadnienia kompozycji i dekoracji, zmieniły się po części harmonje barwne i faktura. Ale pozostała jedna wielka i zasadnicza wspólność (z impresjonizmem): jednostronność wyłącznie barwnych zagadnień. Tworzenie tylko harmonij kolorystycznych, patrzenie na świat niemal wyłącznie z punktu widzenia barwy«. (Sztuki Piękne, Rocznik II, Nr. 6, Str. 254).



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET P. IRENY SOLSKIEJ (ol.)

Zupełnie słusznie — lecz czy z tej racji wypada nam ubolewać? Czy nie jest to przeznaczeniem malarstwa, nakreślonym mu tak przez cel oddziaływania, jak i przez techniczne środki, że na jakieby drogi i ścieżki nie schodziło, powracać jednak w końcu i ograniczać się musi do zagadnienia tak czy owak pojętej harmonji barwnej? Czy to nie nieomylny zdrowy instynkt artystyczny, którego tak wiele dowodów dawali zawsze w sztuce Francuzi, skłania ich i dziś, w epoce powszechnej w świecie tendencji burzenia wczorajszych bogów, do sceptycznego traktowania tych zwłaszcza współczesnych kierunków w plastyce, dla których założeniem bywa tak często abstrakcyjna formuła lub po prostu sama negacja tradycji i zdecydowana chęć pójścia całkiem nago na lewo i bez oglądania się poza siebie — sędzę, że to właśnie ten zdrowy instynkt skłania dziś największych majstrów francuskiego malarstwa do



ZBIGNIEW PRONASZKO

W OGRODZIE (ol.)

częściowego odwrotu z barykad ostatniej rewolucji w sztuce, i do samoograniczenia się do sprawy zagadnienia barwy, jako sprawy czysto malarskich celów i środków.

Współczesne malarstwo francuskie, tak wszakże żywe i skłonne zawsze do korzystania z wszelkich racjonalnych prób i zdobyczy rozszerzających i pogłębiających teren techniczno-malarskiej wiedzy, nawiązuje jednak twórczość swą wciąż do olbrzymiego dorobku wieków, nagromadzonego i przechowywanego z pietyzmem w Luwrze, Wersalu, Luksemburgu, rozsiągniętego po francuskich katedrach, po galerjach, muzeach, pałacach i kościołach Włoch, Belgii i Hiszpanji. Dzięki temu to malarze francuscy — z pośród wczorajszych tacy jak Ingres, Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Pissarro, Degas — z pośród następców tylko co wymienionych tacy jak Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin, — wreszcie z pośród współczesnych

nam tacy jak Picasso, Matisse, Utrillo, Derain, — byli i są niezrównanymi mistrzami koloru. I pozostaną zapewne jeszcze na długo nauczycielami swych następców bliższych i dalszych, w swej ojczyźnie i całej Europie.

»Rysunek i kolor« — powiedział P. Cézanne w jednym ze swych listów — »nie są bynajmniej czemś od siebie odrębnym. W miarę, jak się maluje, rysuje się także. Im jest kolorystyka bardziej harmonijna, tem się lepiej uwidacznia rysunek. Kontrasty i wzajemny stosunek tonów — to zarazem tajemnica rysunku i modelowania«.

Te słowa Cézanna odnieść możnaby bez zastrzeżeń do większości najtęższych współczesnych majstrów malarstwa francuskiego i zdążającego za nim krok w krok malarstwa europejskiego. A więc nie się w istocie nie zmieniło? Zmieniło się niejedno, ale kolor, ten najistotniejszy sens malarskiej sztuki, wyszedł z niedawnej burzy w sztuce obronną ręką, a Cézanne i cudowny kolorysta Renoir są wciąż prorokami dla elity malarstwa europejskiego.

Wszak to o Renoirze powiedział subtelny krytyk Waldemar Georges: A. Renoir — to najbardziej autentyczny malarz, dla którego wszelkie zjawiska przyrody są pretekstem do kolorystycznych warjacji. Jest on tym, co nie tłumaczy, nie interpretuje, ale stwarza na nowo.

Dzisiejsze malarstwo różni się od wczorajszego, impresjonistycznego, przede wszystkim tem, że zapewniło sobie zupełną autonomję, swobodę w operowaniu barwą. Nieskrępowane postulatami przedmiotowej prawdy, która obowiązywała impresjonistów, stwarzać może świadomie, celowo i swobodnie, akordy i symfonie barwne, które tylko podświadomie i przypadkowo rozsiewali po swych dziełach najwięksi impresjoniści. Oddalając się od przedmiotowej prawdy, od otaczającej nas, namacalnej rzeczywistości, zbliża się tem samem malarstwo dzisiejsze do tych sztuk i dziedzin ludzkiej twórczości, których prawa tworzy i dyktuje nie przyroda i przypadkowa rzeczywistość, lecz porządkująca, twórcza myśl i wola człowieka. Z pełnem też uprawnieniem mógł rzec Henryk Matisse o swem malarstwie: »Zestosunkowanie wszystkich tonów dać musi żywy akord kolorów, harmonję analogiczną do harmonji w kompozycji muzycznej«.

Nie ma tu już mowy o jakiegokolwiek przypadkowej prawdzie rzeczowej, ale wyłącznie o prawdzie artystycznej, tej, dla której jedynym prawem jest talent, a jedyną prawdą jest: »ustosunkowanie tonów barwnych — dla stworzenia harmonji«, — a wcale nie dla odtworzenia danej prawdy realnej, ani też dla zainscenizowania tej lub innej fabuły (treści).

* * *

A malarstwo polskie? W czołowym malarstwie polskim, w którym w ciągu kilku ostatnich lat dziesiątków dokonał się wreszcie spóźniony odwrót od romantyzmu treści, panuje jeszcze wciąż zakorzeniony mocno kult prawdy realnej i lęk przed przewyciężeniem przedmiotowości, którą wcześniej przewyciężyło, idąc drogą wskazaną przez Cézanne'a, nawet umiarkowane centrum, a zarazem czoło dzisiejszego malarstwa francuskiego (Picasso, Matisse, Utrill, Derain i t. d.). We współczesnym malarstwie polskim czczoną jest jeszcze wciąż jedna prawda i jedna rzeczywistość, jakkolwiek to właśnie polska myśl trudziła się lat temu kilka nad teoretycznym rozwiązaniem i sformułowaniem zagadnienia jej wielości^{*)}. A choć jego skrzydło lewe, w osobach kilku luzem obecnie chodzących kubistów i formistów, usiłuje od lat szeregu odświeżyć, ożywić i zbliżyć do rewolucyjnych prądów Zachodu tę jednostajną atmosferę już wyraźnego przesytu, uwiadu i nudy, to jednak wskutek braku wśród naszych lewicowców mocnej indywidualności artystycznej, takiej, jaką był już w pierwszym okresie swego rozkwitu Picasso w malarstwie francuskiem, nie można było zauważyć, poważniejszej zmiany ogólnego stanu polskiego malarstwa. Niepodobna bowiem zaliczyć do szczupłego grona wspomnianych tylko co naszych lewicowców dzisiejszego Zbigniewa Pronaszkę, jakkolwiek był on wśród nich po-

^{*)} Leon Chwistek: »Wielość rzeczywistości«.



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET KOBIECY (ol.)

stacją przodującą jeszcze kilka lat temu i jakkolwiek nie zaliczy go chyba i dzisiaj nikt do prawicy w polskim malarstwie.

Zbigniew Pronaszko był już w owym rewolucyjnym gronie młodych indywidualnością malarską niewątpliwie najmocniejszą. Ale też może właśnie dlatego nie dał się jego ruchliwy, o silnym emocjonalnym napięciu talent malarski wprząc na służbę takiej czy innej formuły lub szkoły. Wypadł więc z grona formistów po kilku spędzonych wśród nich burzliwych latach, aby odtąd szukać własnej drogi, odnaleźć samego siebie i wysłużyć sobie zato u lewicowców opinię »wsteczника« i »wiarołomcy«, u prawicowców zaś opinię malarza »bez wyraźnie określonego oblicza i kręcącej się za wiatrem chorągiewki«. — Nic bardziej niesprawiedliwego i krzywdzącego, jak takie sądy o Zbigniewie Pronaszce: Zmienność, którą mu wielu stawia



ZBIGNIEW PRONASZKO

KAZIA (ol.)

do dziś jako zarzut, była u tego szczerego artysty właśnie wielką i oczywistą cnotą, była okresem koniecznej nauki i poszukiwań własnej prawdy artystycznej. Jeżeli zmienność ta była też niekiedy błędzeniem, to tem, które jednostkę prawdziwie wzbogaca, tak samo jak życie pełne wędrówek, błędzeń i przygód. Jest też dowodem niepowszedniej żywotności i wrażliwości i świadczyć może tylko o niespokojnym temperamencie poszukiwacza.

Nie łatwą jest sprawą dla współczesnego artysty odnaleźć samego siebie w tym gęstym lesie szkół, kierunków, formuł i formulek, który się nazywa europejską sztuką, i wytrzebić tu sobie własną, choćby wąską ścieżynę. Natomiast jakżeż łatwo nie odnaleźć siebie nigdy i do końca życia pozostać tylko cieniem, tylko echem! A jednak — i pomimo to — wydeptane przez tłumy gościńce myśli i twórczości ludzkiej zadawalniają — na szczęście — nie wszystkich. Byli, są i znajdują się zawsze wśród nas typy niespokojnych i upartych poszukiwaczy skarbu, których pociąga osobliwie labirynt najmniej uczęszczanych i karkołomnych ścieżek. Prawda: wielu z nich nie znajduje nigdy wyjścia z labiryntu samych tylko prób i odmiennych co dnia formuł. Ale są też tacy, nieliczni, którzy wychodzą zwycięsko z okresu poszukiwań i prób, wzbogaceni poznaniem i stają się odtąd drogowskazami dla następców.

Do tych ostatnich śmiem zaliczyć Zbigniewa Pronaszkę, zwłaszcza w obecnej fazie jego malarskiej twórczości.

* * *

Zbigniew Pronaszko, jak ogromna większość współczesnych artystów polskich, którzy już osiągnęli pełnię męskich lat, wyszedł z impresjonizmu. Ale już wcześniej, bo w Akademii Krakowskiej, która była jego jedyną szkołą, odczuwać począł głód formy zdecydowanej, potrzebę jasnego i mocnego rusztowania w obrazie. Głód ten rozbudził w nim zapewne wpływ Jacka Malczewskiego, którego był uczniem, a który uczniom swym wskazywał na malarstwo Ingres'a, jako na wzór, i drogę do wielkiej sztuki, obrzydzał im, ile tylko mógł, brak formy u impresjonistów i zwalczał przemożny w owym czasie w Akademii Krakowskiej wpływ impresjonisty profesora Jana Stanisławskiego, — chociaż i sam on jako typowy przedstawiciel romantyzmu treści, niemało wobec zadań formy w obrazie nagrzeszył.



ZBIGNIEW PRONASZKO

MARTWA NATURA (ol.)



ZBIGNIEW PRONASZKO

KWIATY (ol.)

Okres buntu przeciwko nakazom impresjonistycznej formuły przeżył Zbigniew Pronaszko wkrótce po wyjściu z Akademii, w latach 1912-3. Doprowadziły go do niego studia nad linią, nad elementami stylów, gotykiem i barokiem, i praca rzeźbiarska, którą w owym czasie na równi z malarstwem uprawiał. W okresie tym poczynił brać udział w wystawach. Pierwsze dzieła, z którymi wystąpił publicznie w Krakowie, to portret Cezarego Jellenty i cykl kompozycji pt. »Rybitwi pańscy«. Pierwsze z tych dzieł zaginęło w czasie wojny światowej, drugie zniszczył później sam artysta.

Wybuch wojny światowej w roku 1914 zmusza Z. Pronaszkę do wyrzeczenia się na lat

kilka farb olejnych i płótna i ograniczenia się do ołówka i pióra. Przedostające się w tym czasie do Polski z Zachodu — poprzez fronty, kolczaste druty i zagrody z ognia — nowe rewolucyjne idee, jak kubizm, formizm, ekspresjonizm, oddziaływały na twórczość Z. Pronaszki podniecająco i zapładniająco. Zrywa już ostatecznie z impresjonizmem i tworzy tuż po wojnie wraz z kilkunastu podobnie myślącymi pierwszą w Polsce już niepodległej grupę formistów.

W rozwoju talentu Pronaszki był to okres ogromnie ważny, chociaż tylko przejściowy, okres burzenia starych bogów i uwielbienia nowych. Zarazem był to okres dojrzewania talentu, opanowywania środków technicznych i wypracowywania sobie formy. Wprawdzie nowi bogowie często zmieniali się na ołtarzach i spadali raz po raz z piedestałów, jak bohaterowie na scenie teatru marionetek, lecz talent artysty nie tylko nic na tem nie ucierpiał, ale owszem wzbogacił się doświadczeniem i wiedzą. Nawet w tym okresie konstruktywistycznych eksperymentów i tem samym odejścia od koloru, Z. Pronaszko nie przestał być ani na chwilę malarzem. Pociągała go wciąż, choć w danym czasie może raczej instynktownie niż świadomie,



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET P. D. (ol.)



ZBIGNIEW PRONASZKO

CHEOPCY I JARZYNY (61)

barwa i światło. Dzięki temu od zagadnień tych nie odszedł nigdy tak daleko, jak większość członków jego grupy. W obrazach Z. Pronaszki z tego okresu («Studjum kobiety w niebieskiej sukni na szarym tle», «Portret p. I. Solskiej», kompozycja wyobrażająca pięć kobiet, siedzących na łące pod drzewem) kolor odgrywa rolę niemal jednoznaczną z zagadnieniem linii i konstrukcji w obrazie, choć nie ulega kwestji, że sam artysta tego mu znaczenia nie wyznaczał, ale z góry ograniczyć go usiłował tylko do podkreślenia rytmiczności zamkniętych linją płaszczyzn i w ten sposób do oddziaływania czysto dekoracyjnego. Kolorytu obrazów Z. Pronaszki z tego okresu nie można nazwać co do skali bogatym, tem mniej głębokim. Lecz że używał najchętniej tonów czystych i kontrastowych, więc osiągał często rezultat więcej od zamierzonego kolorystyczny. W okresie tym zajmuje Z. Pronaszkę przede wszystkim linja i sili



ZBIGNIEW PRONASZKO

DAMA Z GITARA (ol.)

się on o zdobycie zdecydowanie mocnego i doskonale w sobie zamkniętego konturu. Dążenie to możnaby przypisać przejściowym wpływom sztuki St. Wyspiańskiego, a zwłaszcza z pierwszego okresu jego twórczości. Ale tak jak Zak, i Z. Pronaszko na tym etapie rozwoju nie stanie. W dalszym ich drogi już się zupełnie rozbiegają: Zak pozostanie jednak do końca życia poetą-romantycznym, jak Wyspiański — jak Prerafaelici angielscy, lub jak Puvis de Chavannes — gdy Z. Pronaszkę pociągną dalej już czysto malarzkie wartości i cele, wobec których treść odgrywa rolę podrzędną. Jest to trzecia i ostatnia dotąd faza rozwoju Z. Pronaszki.

W tej trzeciej fazie Z. Pronaszko odbiegł na pozór zupełnie od formizmu, to znaczy, odbiegł od tego, co w dzisiejszym formizmie stało się już rutyną, szablonem, nieodbiegł jed-

nakże od naczelnego żądania, jakie wysunął formizm, lub raczej — jakie uświadomił współczesnemu malarstwu formizm t. j. od żądania konstrukcji w obrazie. Tylko Zbigniew Pronaszko, jako malarz z krwi i kości, postawił sobie za zadanie budowanie tego świata własnego, jakim jest dla malarza obraz, z elementów barwy, traktowanie go jako oryginalnej symfonii barwnej, bez zwracania przytem specjalnej uwagi na treść. Treść obrazu jest dla Z. Pronaszki rzeczą nieistotną, przypadkową, i obojętną. Zasadniczą sprawą w obrazie jest kolor, kompozycja zbudowana z kilku barwnych elementów, tonów, w której pierwsza lepsza realistyczna treść gra rolę tylko koniecznej koncesji dla oczów widza, gdyż potrafi on zrozumieć wartość barwy tylko w związku ze znanym sobie, realnym kształtem i zjawiskiem. Jest to ta sama droga i to samo stanowisko, które zajmuje tak zwany neoimpresjonizm we współczesnym malarstwie francuskim. Dany realny przedmiot czy też zjawisko ze swą barwą rzeczywistą służy tylko jako asumpt, pobudka — do wysnucia symfonii barw, już niezależnej od niego, a zależnej jedynie od woli, talentu i wiedzy artysty. Z. Pronaszkę zaprowadziło na drogę tę zbliżenie się do starych mistrzów światła i barwy: do Tycjana, Rembrandta, do malarstwa holenderskiego z w. XVII, z nowszych zaś do Cézanna, Utrilla i Matisa. Przejście przez kubizm, z jego deformacją i głęboką analizą formy i kult dla starych majstrów pozwoliły mu rozwinąć w sobie poszanowanie formy w obrazie i głębokie jej poczucie, pomimo fanatycznego uwielbienia koloru, i nauczyły go traktować obraz, jako w sobie zamknięty, odrębny, dla siebie istniejący świat na płaszczyźnie, zbudowany ze skoordynowanych symfonicznie elementów barwy, światła i cienia.

Od Cézanna przejął też Z. Pronaszko zasadę rysowania kolorem, przyczem chętnie posługuje się szpachtlą.

Ten trzeci, dotąd ostatni okres rozwoju talentu Zbigniewa Pronaszki obejmuje pracę jego z kilku ostatnich lat. W okresie tym tworzy on z roku na rok coraz dojrzalsze, coraz pełniejszą świadomością środków i głębszą wiedzą nacechowane dzieła. Zwłaszcza prace z ostatnich dwóch lat zapewniają mu już dziś niewątpliwie jedno z pierwszych miejsc we współczesnym malarstwie polskim.

Gdy się rozpatrzmy w dorobku malarskim Z. Pronaszki z tego okresu, to zwrócić musi naszą uwagę zdumiewający upór, z jakim Pronaszko rozwiązać usiłuje interesujące go w danej chwili zagadnienie. Bywa to zawsze zagadnienie kolorystyczne. Ale od danego zagadnienia nie przechodzi on łatwo i bezpośrednio do drugiego, lecz przeprowadza je zazwyczaj na szeregu płócien, w którym każdy obraz następny jest kolorystyczną warjacją poprzedniego. I tak wychodzą w pewnym momencie i w danym obrazie z tonów żółtych, o tendencjach zielonawo-żółciowych, (np. akty kobiet, siedzących na zielonych fotelach z roku 1926), przechodzi w obrazach następnych do tonów ciepłych, pomarańczowo-żółtych i złocistych, Tycjanowskich, by zapanować w końcu nad całą bogatą gamą, nad całym światem tonów żółtych, żółto-zielonych, żółto-różowych, żółto-czerwonych, o mocnym, gorącym napięciu, jak np. w znanym portrecie damy w czerwonej sukni z rudą wichrowatą czupryną i o prześlicznie wymodelowanych rękach, albo w »Portrecie p. M. w sukni zielonej«, również rudowłosej i o żółtawo-różowej karnacji ciała, przy jasno-bronzowym tle obrazu.

Od tonów żółtych przechodzi następnie do tonów brązowych i tworzy znów szereg symfonii o lejtmotywie złocisto-brązowym w przeróżnym napięciu i zestawieniu, jak »Studjum dziewczynki«, »Szachistów«, »Popijawę«, szereg martwych natur ze skrzypcami, podwójny akt kobiecy.

Koroną dotychczasowej twórczości Z. Pronaszki są niewątpliwie obrazy, wystawione w czerwcu r. 1928 w Towarz. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zwłaszcza »Gitarzystka«, »Portret mężczyzny w cylindrze« i »Martwa natura ze skrzypcami«, dzieła zniewalające tak przez wiedzę i uczciwość środków technicznych jak i przez wysoki poziom artystyczny.

PRZECLAW SMOLIK



ZBIGNIEW PRONASZKO

WISNIE (61).

KRONIKA ARTYSTYCZNA

CHELMŹA

= W dawnej katedrze biskupów chełmińskich, obecnie starannie i fachowo odnowionej, dokonano w ostatnich dniach listopada wskutek osunięcia się kilku płyt posadzki ciekawego odkrycia. Mianowicie przy zbadaniu podziemi katedry znaleziono w tym miejscu, obok zwłok pogrzebanych tam biskupów, szaty biskupie, mitry, pastorały i dwa pektorały srebrne połączone o wybitnej wartości artystycznej. Stwierdzono, że przedmioty znalezione obecnie należały do ks. biskupów Piotra Kostki (wiek XVI) i Leskiego (wiek XVIII).

Zabytki, które trafem odnaleziono, zostaną po należytem zakonserwowaniu umieszczone w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, zwłoki biskupów spoczną w nowych metalowych trumnach w podziemiach katedry chełmińskiej.

GNIEZNO

= Główne drzwi prastarej katedry w Gnieźnie, pierwszej stolicy Polski, ozdobione są wspaniałą płaskorzeźbą, wykonaną w brzoźnie przez nieznanego artystę. Bezcenny ten zabytek, unikat sztuki średniowiecznej, pochodzi z XII wieku.

Wpływ czasu daje się we znaki pięknej płaskorzeźbie: osłabiony wiekowymi deszczami i mrozami brzoź coraz słabiej opiera się wpływom atmosferycznym tak, już obecnie można zauważyć szczyrby i dziury po-

wstałe w zmurszałym od tyłowiekowego użycia metalu.

Czas najwyższy zwrócić uwagę na ten fakt czynników miarodajnych i, jeśli władze miejscowe nie potrafią zabezpieczyć bezcennego zabytku, powinno się nim zainteresować ministerstwo W. R. i O. P., lub dyrekcja zbiorów państwowych, gdyż zniszczenie pięknej rzeźby byłoby stratą niepowetowaną.

GDAŃSK

= W dniu 27 kwietnia zostanie otwartą w gmachu Muzeum miejskiego wystawa malarstwa polskiego na temat: Pejzaż i lud polski. Wystawę, która obejmie około 120 obrazów i grafiki, urządza z ramienia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, dr. Mieczysław Treter.

KRAKÓW

= Towarzystwo artystów polskich „Sztuka” otworzyło w pierwszych dniach lutego w gmachu T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych 88-mą z rzędu wystawę. Wystawy tego najstarszego i najbardziej w Polsce zasłużonego zgrupowania artystycznego mają swoją ustaloną już markę. Poziom wystawy niezwykle wysoki zdobył sobie powszechne uznanie w sferach Krakowa sztuką się interesujących. W wystawie biorą udział: Ksawery Dunikowski, Stefan Filipkiewicz, Henryk Hochman, Władysław Jarocki, Artur Markowicz, Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski,

Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski. Wystawiono także ośm prac nieodżałowanego Juliana Fałata. Wystawa miała duże powodzenie.

= Wystawa malarzy żydowskich została otwartą dnia 16 lutego 1930 r. w salach żydowskiego Domu Akademickiego w Krakowie. Jest to wystawa zorganizowana przez świeżo założone w Krakowie Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. (Podobne Towarzystwa istnieją już w Warszawie, Łodzi i Wilnie). W wystawie biorą udział: A. Markowicz, A. Neuman, Sz. Müller, Apfelbaum, L. Lewkowicz, Soldinger, Pfefferberg, Schönker, M. Fromowicz-Nassau, E. Regenbogen, H. Grossman, M. Birnbaum, I. Glasner, Cygler, O. Herszdorfer, B. Szulc i H. Hochman.

= Akademia Sztuk Pięknych. Pan Prezydent Rzpl. zamianował Kazimiera Sichulskiego, nauczyciela lwowskiej szkoły Przemysłu Artystycznego, nadzwyczajnym profesorem rysunków wieczornych w Akademii Sztuk Pięknych.

L W Ó W

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych utworzone zostały wystawy indywidualne czterech malarzy: Władysława Lama, Maksymiljana Feuerringa, Artura Klara i Marjana Stróńskiego.

Władysław Lam wystawił szereg sumiennych martwych natur, tudzież scen ludowych i pejzażów z Gorganów i z nad Łomnicy. Jak zawsze u tego artysty, prace te są utrzymane w tonie ogólnym bronzowo-piaskowym, z którego tu i ówdzie wydobywają się zmatowane akcenty barwne niebieskie czy różowe.

Artur Klar wystawił szereg pejzażów i martwych natur tudzież widoków paryskich, w których szczerzy stosunek artysty do przyrody budzić musi uznanie. Możeby chętnie zobaczyło się w poważnych tych pracach trochę nerwu młodości.

Marjan Stróński wystawił pejzaże z Raguzu i studja z Paryża.

O Maksymiljanie Feuerringu trafną ocenę napisał prof. dr. Kozicki (*Słowo Polskie*, 13 marca 1930), którą tu zamieszczamy:

»Z dołączonej do katalogu, z fachową znajomością rzeczy napisanej broszury p. Jerzego Güttlera dowiaduję się, że Feuerring był — jako uczeń szkół malarzkich w Rzymie — na najlepszej drodze do zostania typowym malarzem akademickim. Lecz w r. 1927 przyjechał do Paryża i tam stało się z nim to, co z wieloma młodymi artystami, którzy przybywszy do Mekki nowoczesnej sztuki zetknęli się z pracami awangardy malarskiej od kubizmu poprzez ekspresjonizm i konstruktywizm aż do surrealizmu. Pokusa przyłączenia się do »nowych« kierunków, które pomimo ćwierci wieku istnienia ciągle jeszcze znajdują się w stanie ząbkowania (i ciągle jeszcze namiętną żądzę nowości i odrębności indywidualnej artyści przyplacają poddaniem swej osobowości pod wspólny mianownik łatwizny i stereotypów deformacyjnych) — pokusa ta jest dla wielu młodych malarzy ogromnie silna, a dla malarzy rasy semickiej, szczególnie wrażliwych na wszystko, co nowe, prawie nie do zwalczania. Przyłączył się więc i Feuerring do falgii twórców nowej sztuki, co prawda z pewnem ociąganiem się i z pewnemi zastrzeżeniami konserwatywnymi, jakby pod przymusem. Bo i teraz wyczuwa się w nim rasowego impresjonistę, nie tylko w jego nielicznych na obecnej wystawie pejzażach, portretach i szkicach naturalistycznych, ale nawet w rzeczach najbardziej w imię ortodoksalnej nowoczesności zdeformowanych, w których oczy umieszczają się z zasady na skroniach, nosom nadaje się bezkształt kikutów, a z uda i nogi kobiecej robi się coś w rodzaju foki. Jednakże ujęcie kolorystyczne jest zawsze impresjonistyczne, zarówno w dawniejszej czarnej, jak

i w nowej ceglastej manjerze artysty. Deformacje zapragnięte są w służbę wyrazu. Istotnie w wielu obrazach (»Guignol«, »Cyrkowcy«, »Marynarze«, »Akrobaci«, »Arlekinada«, »Figura«) osiąga artysta bardzo intensywną ekspresję beznadziejności życiowej, głębokiego smutku, tęsknoty i pijackiego rozmarzenia. Zdobywając ten rezultat dzięki stereotypowym trickom deformacyjnym, artysta stosuje do swego przedmiotu metodę, od wieków praktykowaną przez karykaturzystów. To nie jest szukanie trudności, ale ułatwień. Feuerring jakby się tego trochę wstydił w głębi duszy, bo wybiera tematy, w których deformacja jest poniekąd usprawiedliwiona także z naturalistycznego punktu widzenia«.

= Wystawa »Sztuki Huculskiej« została otwartą w pierwszych dniach marca w salach Muzeum Przemysłu Artystycznego, zorganizowana przez Ligę pomocy przemysłowej. Na otwarciu wystawy wygłosił przemówienie dyrektor Ligi, p. J. Dworski, który podkreślił konieczność opieki nad podtrzymaniem i rozwojem sztuki ludowej, mającej tak piękne tradycje w południowo-wschodnim zakątku Polski, a w szczególności do opieki nad pięknem kilimkarstwem ludowym huculskiej. Wystawa ta ma właśnie na celu rozbudzenie tego zainteresowania się szerokich warstw naszego społeczeństwa i cel swój osiąga, dając szereg tkanin, które odrębnością swej rytmiki ornamentu i barwności muszą zyskać uznanie.

Ł Ó D Ź

= W salach gmachu Magistratu na Placu Wolności, otwarty zostanie dla publiczności zbiór s. p. Kazimierza Bartoszewicza, znanego i cenionego publicysty i historyka. Zbiór składa się z obrazów najrozmaitszej wartości, poczynając od »Głowy kobiety« i dwu szkiców rodzajowych Kotsitsa, akwareli Gersona, Żmurki, Gramatyki, Mroczkowskiego, Wodzinowskiego, Wolskiego i t. d. Najcenniejsze w tym zbiorze są prócz Kotsitsa i Gersona drobne prace Juliusza Kossaka i J. Malczewskiego. Prócz tego zbiór obejmuje bibliotekę, składającą się z dzieł naukowych, manuskryptów i wydawnictw z XV, XVI i XVII w., tudzież zbiór autografów i listów (Naruszewicza, Niemcewicza, Zygmunta Krasińskiego i t. d.).

= Wystawa z biórowa prac prof. Axentowicza w miejskiej Galerji Sztuki cieszyła się dużym i zasłużonym powodzeniem. Prócz tego wystawiono także równocześnie prace Wincentego Wodzinowskiego, Stanisława Fidanzy, Pawła Stelleri i Kazimierza Strzeńskiego.

Po zamknięciu tej wystawy ma być urządzoną wystawa grafiki polskiej i obcej, tudzież wystawa »Sztuki wnętrza«, zaś na czerwiec zapowiada Zarząd Galerji wystawę Jana Styki, obejmującą prace znajdujące się w willi jego na Capri i w Paryżu. (Znany wszystkim cykl »Quo vadis«, »Odyssea«, »Witold«). Poza tem zbiorowa wystawa ostatnich prac Tadeusza Styki, malowanych w Ameryce i Adama Styki prace wykonane w Egipcie i Algierze.

Jak widzimy, program miejskiej Galerji jest dość przypadkowy i zupełnie nie uzasadniony ani rozwojem naszej współczesnej sztuki, ani celami, dla których miejska Galerja Sztuki w Łodzi została założoną.

POZNAŃ

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwartą została z marca nowa wystawa, w której pokazane zostały najnowsze prace Leona Wyczółkowskiego, zawsze młodego i zawsze interesującego. Jest to zbiór mistrzowsko wykonanych rysunków, przedstawiających wnętrza lasów, stare pnie na tle ciemnego gąszczu leśnego, następnie rysunkowo i akwarelą wykonane szkice o motywach architekto-

nicznych Starego Poznania, wykonane z podziwu godną maestrą.

Poza tem wystawiają: Augustynowicz, Batycki, Detke, Eckhardtówna, Graczyński, Kulczyk, Lam, Mazurkiewicz, Pieniążek, Rupniewski, tudzież Antoni Madeyski (rzeźba).

= W Związku Artystów Plastyków wystawiają: Jan Brodzki, Wacław Pilecki, Zygmunt Honick, Stan. Beer, Józef Graczyński, Kaz. Lisiecki, Stan. Dąbrowiecki i Kazimierz Szmyt.

= Wystawa Niezależnych. Wielkopolski Związek Artystów Plastyków w Poznaniu organizuje w najbliższym czasie wystawę »Niezależnych« i w tym celu zaprasza wszystkich zainteresowanych do współudziału w wystawie. Prace nadesłane nie będą podlegały ocenie jury związku.

Organizatorzy tej wystawy dokładają starań, aby wzięli w niej udział artyści z całej Polski. Mając nadzieję, że mimo braku jury wystawa będzie stać na poważnym poziomie, Związek zamierza 3-ma nagrodami (jakimi?) odznaczyć trzy najlepsze prace z wystawionych. Termin nadsyłania eksponatów upływa z dniem 27 marca.

Tyle mówi komunikat. Uważamy ten pomysł za poroniony.

Salony Niezależnych miały swego czasu rację i spełniły swoją wielką rolę, jako wyraz walki impresjonizmu z akademickimi malarzami Francji z końca XIX wieku, a następnie jako obraz tego przewrotu, który się dokonał w sztuce francuskiej (a za nią w całym świecie) w początku XX wieku. Dzisiaj Salon Niezależnych w Paryżu nie ma już żadnej racji i upadł zupełnie. Nie ma zaś tembardziej uzasadnienia w Poznaniu, bo tu może być tylko przytulkiem dla niedołęgów i dyletantów artystycznych, a więc zostanie najzupełniej spaczoną myśl przewodnia organizatorów typu wystaw »Niezależnych«.

= Pomnik Niepodległości w Chocieży. W tych dniach odbyło się w Chocieży pod przewodnictwem miejscowego p. starosty dr. Jerzykowskiego posiedzenie członków Komitetu budowy »Pomnika Niepodległości«. W skład członków Komitetu wchodzi m. in. pp.: konserwator wojewódzki dr. Nikodem Pajzderski, ks. prob. Kurpisz, prezes Stow. Art. Plastyków w Poznaniu, art. malarz Stanisław Wróblewski, arch. Kirkin i przewodniczący Komitetu miejscowego dr. Matuszewski. Przedmiotem obrad była ocena nadesłanych projektów.

W tajnem głosowaniu przyznano pierwszą nagrodę pracy pod godłem »XX«, drugą projektowi pod godłem »Tarcza«, autorem obu jest artysta-rzeźbiarz poznański p. Wawrzyniec Kaim. Trzecią nagrodę otrzymała również praca poznańskiego rzeźbiarza p. Józefa Kotkowskiego, pod godłem »Pro Patria«.

Wykonanie tego pomnika poruczone zostało p. Wawrzyńcowi Kaimowi.

= Muzeum miejskie zostało otwarte dnia 15 lutego w budynku Miejskiego Urzędu Targu Poznańskiego (ul. Marszałka Focha 18). Tymczasowo Muzeum zajmuje tylko pierwsze piętro, odpowiednio do tego celu przerobione pod kierunkiem p. arch. Rucińskiego a za gorącym poparciem prezydenta miasta, p. Ratajskiego. Z czasem Muzeum to, które ma być Muzeum pamiątek, dotyczących Poznania i ziemi poznańskiej, zajmie cały gmach. Tymczasowo otworzony dział obejmuje zbiór starych sztychów, litografji i rysunków, obrazujących rozwój miasta od r. 1618 do XIX wieku, dalej w sali »plafonowej«, zwanej tak od plafonu, pochodzącego z sali »Starej Wagi« (koniec XVII w.), umieszczono szereg rozmaitych pamiątek (jak puławy, zegary, meble, gabloty z przywilejami i insygniami Bractwa Strzeleckiego i t. d.), dalej w następnej sali szereg modeli, ilustrujących dorobek kul-

turalno-społeczny miasta w ostatnim dziesięcioleciu, wreszcie dużo miejsca poświęcono cechom poznańskim. Ta część Muzeum jest bogatą w interesujące pamiątki dotyczące historii i rozwoju cechów, poczynając od XVI wieku.

Prócz tego w jednej sali otworzoną zostanie w najbliższym czasie sala biblioteczna z domu Jana Kasprowicza na Harendzie, i w niej umieszczoną zostanie w całości biblioteka wielkiego syna ziemi poznańskiej, darowana miastu przez rodzinę Wielkiego Twórcy hymnu »Święty Boże«.

WARSZAWA

= W T-wie Zachęty Sztuk Pięknych w lutym otwartą była wystawa pośmiertna Józefa Rapackiego, tudzież wystawy zbiorowe Stanisława Czajkowskiego, nowego stowarzyszenia »Szkoła warszawska«, dalej Aleksandra Sarnowicza i Czesława Borysa Jankowskiego, tudzież t. zw. wystawa ogólna.

Organizatorzy wystawy prac J. Rapackiego nie zrobili przysługi zmarłemu, a tak w Warszawie znanemu artyście, który nie był bynajmniej wyzuty z talentu i malarskiej kultury, był pracownikiem rzetelnym, poszedł jednak mylną drogą cudzych pomysłów, co jest zawsze groźne, choćby dla tego, że wtedy najłatwiej się naśladowuje błędy i załamania przodowników, a nie przyswajają sobie ich zalet.

Toteż słusznie pisze Mieczysław Treter (*Gazeta Polska* z 25 lutego 1930):

»Wystawa pośmiertna dzieł J. Rapackiego nie może dziś budzić głębszego zainteresowania i zdumiewa anachronizmem, artystycznym zacofaniem, daremnie autor wstępu do katalogu Zachęty, p. S. Popowski — który jeszcze nie zdołał się pogodzić ze zdobycami impresjonizmu i twierdzi, że malarz-impresjonista »ubożył swoją paletę do kilku zasadniczych kolorów«, wyrzekając się »grzechu używania wielu pożytecznych barw« (co stanowi widocznie w jego rozumieniu błąd) — zapewnia, że »Rapacki obcował z przyrodą, jak się obcuje z ułmowaną kochanką«.

»Trudno, świat tymczasem już dawno skończył z impresjonizmem (którego oficjalne urodziny przypadają na r. 1874); Cézanne zmarł w r. 1906, van Gogh w 1890, Corot w 1875 r. — więc obraz, którego t. zw. »styl« wskazuje przed-Manetowską epokę lat 60-tych ubiegłego stulecia i zdaje się pochodzić z 1850 r., choć nosi datę 1928 a nawet 1929, jest stanowczo, pomimo bardzo zresztą miłych, swojskich, pejzażowych motywów, czemś w rodzaju artystycznego curiosum«.

Wystawa zbiorowa Stanisława Czajkowskiego obejmuje sześćdziesiąt prac tego cenionego pejzażysty, które cechuje szczerłość i prostota, a przymtem uczciwość. Wystawa obecna jest dużym krokiem naprzód, pejzaże St. Czajkowskiego nabrały miękkości i szlachetnego bogactwa koloru, a nie utraciły tego fascynującego czaru liryzmu, który jest tak charakterystyczny dla jego twórczości.

(*Sztuki Piękne* poświęcą w najbliższej przyszłości cały numer Stanisławowi Czajkowskiemu).

Obok wystawy Al. Sarnowicza, przypominającej, jak wystawa Rapackiego, bardzo odległe czasy, sala zawierająca nader smutną kolekcję t. zw. wystawy ogólnej, gdzie wybijają się dwa bardzo dobre obrazy K. Si-chulskiego »Kłusownik«, »Chłopak z indykiem«.

Wreszcie wystawa nowej grupy »Szkoła warszawska«: Eugeniusz Arct, Włodzimierz Bartoszewicz, Leonard Bielska, Michał Bylina, Jerzy Henryk Jaworski, Antoni Lyżwański, Wacław Palessa, Jadwiga Przemardka, Aleksander Rak, Teresa Roszkowska, Efraim Seidenbeutel, Menasze Seidenbeutel i Wacław Ujejski.

To są nazwiska młodych malarzy, uczniów prof. T. Pruszkowskiego, wstępujących w szranki wystawowe.

Nie wdając się w szczegółową analizę poszczególnych prac i ich autorów musimy tu stwierdzić, że występ

się udał. Nasuwają się duże analogie z »Bractwem św. Łukasza«, naturalne wobec tego, że członkowie obu tych grup wyszli z jednej szkoły: to samo usiłowanie wyrażania się w kompozycjach, to samo zamiłowanie do pewnej patyny artystycznej, ten sam, a nawet w wyższym jeszcze stopniu, niefrasobliwy humor, który się często przejawia w obrazach »Szkoła warszawska«, ta sama zręczność, a nawet brawura w technice malarskiej, to wszystko przypomina nam i »wodza« obu szkół, reprezentanta sportu aeroplanowego wśród braci malarskiej. Powiedziałbym dalej, że »Szkoła warszawska« ma o tyle łatwiejsze warunki dalszego rozwoju niż »Bractwo św. Łukasza«, że członkowie jej nie są pod tak bezwzględny wpływ sztuki muzealnej, że kolor mimo wszystko stanowi dla nich poważne zagadnienie.

= W Salonie Cz. Garlińskiego wystawili kolekcje swych prac: H. Lewensztadt, oraz Władysław Roguski.

= W Polskim Klubie artystycznym otwarto wystawę zbiorową obrazów St. Grabowskiego.

= Wystawa barwnych reprodukcji faksimilowych została urządzona z dużym znawstwem przez księgarnię Jakóba Mortkowicza w jej lokalu. Ma ona duże znaczenie dydaktyczne dla szerokiej publiczności wobec tego, że niestety nie posiadamy muzeów, w których mógłby każdy oglądać arcydzieła sztuki europejskiej w oryginałach. Wystawa ta będzie się odbywać serjami. Pierwsza seria obejmuje dzieła malarzy francuskich drugiej połowy XX w. (Courbet, Manet, Monet, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Degas). Druga seria ma być poświęcona malarzom postimpresjonistycznym: Cézannowi, kubistom, ekspresjonistom i przedstawicielom »nowej rzeczowości«.

Reprodukcje są bardzo dobre, oddają z wielką prawdziwością nie tylko koloryt obrazów, ale i pociągnięcie pędzla i sposób położenia farby.

Wydany został także piękny katalog, opatrzony reprodukcjami i jasnym a treściwym słowem wstępem, pióra W. Husarskiego.

= W niedzielę dnia 23 ub. m. o godz. 12-ej w poł. w lokalu Zw. zaw. art. plastyków (Marszałkowska 69) otwarta została wystawa regionalna, zawierająca obrazy p. Michaliny Krzyżanowskiej z cyklu »Nowogródek«. Jednocześnie w tym samym lokalu otwarta została wystawa makat nowogródzkich, urządzona przez nowogródzkie Tow. popierania sztuki ludowej z inicjatywy i pod patronatem p. wojewodziny nowogródzkiej, Beczkowiczowej.

= Wystawa pamiątek narodowych, świeżo odzyskanych z Rosji, urządzona w lutym u Baryczków, cieszyła się wyjątkowym powodzeniem. Zawierała ona bardzo cenne dla Polski pamiątki, jak t. zw. Szczerbiec, którym przez parę wieków koronowali się królowie polscy, wielką koronę, chorągiew Zygmunta Augusta, arras wawelskie, pamiątki osobiste i trofea zdobyte króla Jana Sobieskiego, regalia koronne Stanisława Augusta Poniatowskiego, oryginał Konstytucji Królestwa Kongresowego z własnoręcznym podpisem cesarza Aleksandra I, obrazy Rembrandta, Watteau i innych mistrzów europejskich, sztychy francuskie, włoskie i angielskie z t. zw. Gabinetu rycin Stanisława Augusta, wreszcie pamiątki wojenne powstań polskich.

(Szczerbiec, miecz 98 cm długi łącznie z rękojeścią o późnoromańskim charakterze, w typie mieczów używanych przez zakony rycerskie Ziemi św. Rękojeść zakończona okrągłym guzem, oraz jelec o zagiętej ku dołowi formie, obite są złotem blachami z emblematami, hierogramami i napisem.

Szczerbiec legendarny Bolesława Chrobrego, o którym znajduje się pierwsze wspomnienie w kronice Kadłubka, był według kronikarzy wieku XIII przechowywany w skarbcu w Krakowie i zaginął prawdopodobnie

w pocz. w. XIV. Miecz zaś, który służył przy koronacji królów polskich, po raz pierwszy użyty przy koronacji Władysława Łokietka w r. 1319, przez pięć wieków był znany pod nazwą Szczerbca. Król Ludwik wywiózł go wraz z regaliami do Węgier, skąd w r. 1412 przywieziony był z powrotem do Krakowa i od tego czasu był wymieniany przy lustracjach skarbcu, po raz ostatni w r. 1792. Po zajęciu Krakowa przez Prusaków, komisarz króla pruskiego, Ludwik von Hoym, otworzył skarbiec i wywiózł do mieszkania gubernatora pudro z insygniami. Wtedy znikł Szczerbiec.

W w. XVIII przechowywał się w skarbcu Sobieskich w Żółkwi drugi miecz tego rodzaju, który król Lewicz Jakób Sobieski ofiarował ks. Michałowi Radziwiłłowi do Nieświeża. Ten miecz nieświejski, będący kopją koronacyjnego, zginął podczas jednego z rabunków Nieświeża, dokonanych przez wojska rosyjskie w latach 1792 i 1812.

Miecz otrzymany obecnie z Ermitażu znany jest od 1819 r., kiedy ks. Łobanow-Rostowski okazał go generałowi hr. Krasińskiemu, jako znaleziony rzekomo pod Ruszczukiem w czasie kampanji rosyjsko-tureckiej. Nie ulega wątpliwości, że oświadczenie ks. Łobanowa miało na celu umyślnie wprowadzenie w błąd opinii polskiej i że odzyskany Szczerbiec jest autentycznym mieczem koronacyjnym królów polskich od czasu Łokietka).

= Muzeum narodowe. Zbiór gliptotekowy sprowadzany do Muzeum narodowego z zagranicy, stopniowo nadchodzi. Co tydzień odbiera się kilka skrzyń z odlewami gipsowymi dzieł rzeźby antycznej lub renesansu.

Na razie eksponaty pozostają w skrzyniach, które znajdują się już w składach gmachu przy Al. 3 Maja. Po wykończeniu górnych kondygnacji w nowym gmachu gliptoteka będzie rozpakowana i rozstawiona.

= Międzynarodowa Wystawa Powszechna w Warszawie 1943 r. W połowie marca odbyło się w Magistracie posiedzenie Komitetu wystawowego, na którym zapadła decyzja, aby międzynarodowa wystawa powszechna w r. 1943 urządzona była bezwzględnie w Warszawie, a nie w innym polskim mieście.

Zasadnicza ta decyzja kładzie kres wszelkim dotychczasowym wahaniom w tej mierze. Tem samym zapewnione jest urządzenie szeregu wystaw przygotowawczych przed 1943 r. między in. wystawy budowlanej, której termin nie jest jeszcze ostatecznie ustalony na życzenie przemysłowców budowlanych, którzy pragnęliby, aby wystawa ta odbyła się w czasie międzynarodowego zjazdu przemysłowców budowlanych w 1935 roku.

Niemniej jednak wszystkie rozpoczęte roboty przygotowawcze do tej wystawy będą kontynuowane.

= Akademia sztuki czy literatury. Na ten temat w prasie warszawskiej powstała polemika między p. Juljuszem Kaden-Bandrowskim a p. Władysławem Skoczylasem. Polemikę wszczął p. J. Kaden-Bandrowski artykułem pod wyżej wymienionym tytułem, zamieszczonym w Nr. 11 *Gazety Polskiej*.

Poniżej przytaczamy artykuł ten w całości:

»Z udzielonego w okresie świątecznym wywiadu agencji »Iskra« przez dyrektora departamentu Kultury i Sztuki przy Min. W. R. i O. P. wynika, że czynnik miarodajny departamentu i ministerstwa opracowują, czy też opracowały już projekt akademii — lecz nie literatury, a sztuk.

O projekcie tym, — mimo, że nie został podany do wiadomości publicznej, krążą już rozmaite plotki, być może nieoparte na żadnych danych konkretnych, niemniej jednak dość charakterystyczne. A więc plotki z zakresu podziału, czy też walki o ilość przyszłych akademików, względnie o ilość miejsc, jaka przyznana

zostanie poszczególnym sztukom, — na zasadzie jakiegóż klucza?

Nie obchodzi tu nas kwestja plotek, nie możemy też ani chwalić, ani walczyć, czy też dyskutować z zasadami projektu, którego nie znamy. Jeżeli przypominamy tę sprawę, to może głównie dlatego, że zależy nam na istotnej pracy w danym zakresie twórczości narodowej.

Powstaje tu bowiem pytanie, czy — o ile wylączywszy z rozważań sprawę samej literatury — przyszedł już i nastał w Polsce czas na akademię sztuk? Nie będzie to dla tych innych sztuk, plastycznej i muzycznej, żadną ujmą — jest bowiem faktem i mniejsza o przyczyny czy powody tego faktu — nie będzie żadną ujmą, gdy powiemy, że w zakresie tych właśnie innych sztuk kto wie, czy gotowi już jesteśmy do organizowania czy też skupiania ich na wyżynie akademii?

Nasza muzyka jest dość dawną, znacznie dawniejszą w kształcie tworu artystycznego od plastyki naszej, niestety jednak jest z punktu widzenia swej roli w historii kultury narodowej sztuką o ciągłości nad wyraz często przerywanej.

Zaiste trudno to bardzo (i rzecz taka w ciężkich warunkach niewoli nie mogła być utrzymać się) nawet dziś jeszcze mówić o muzycznej polskiej szkole twórczej, o ciągłości tradycji i licznych szeregach artystów, którzy z pokolenia na pokolenie rozszerzają coraz potężniejszą daną dziedzinę sztuki.

To samo i to w jeszcze silniejszym stopniu możnaby powiedzieć o naszych sztukach plastycznych, w których na tle bardzo nikłej tradycji po znakomitem zjawisku, jakim był Matejko, — prawdziwy genjusz malarzski, genjusz narodu, rasy, zakwitła dopiero na rubieżach XIX i XX wieku w malarstwie Stanisława Wyspiańskiego.

W porównaniu więc z tamtymi sztukami, muzyczną i plastyczną, sztuka pisanego słowa i literatura nasza odcina się właśnie bez porównania ściślejszą czterowiekową tradycją łączną, nie przerwana ani na chwilę tradycją samorodną a niejednokrotnie tak potężną, iż w danych okresach czasu przewyższającą wspaniale to wszystko, co w tych okresach i epokach tworzono zagranicą.

Z powyższego stanu rzeczy, czy też z powyższego utalentowania narodu w tej a nie innej dziedzinie sztuki wynika bezspornie, że jeżeliby chodziło o określenie, która z dziedzin sztuki jest najwłaściwszą naszymu narodowi, należałoby uznać, iż jest nią literatura.

W uznaniu tego faktu nie zależy bynajmniej nikomu chyba na jakiejś zdawkowej pysze, chwalcie czy ambicji. Uznanie jednak nieodparte tego faktu pociąga za sobą cały szereg istotnych, rzeczywistych, praktycznych konieczności. Czterowiekowa nieprzerwanie łączna, z pokolenia na pokolenie coraz szersza i systematyczniejsza uprawa pisanego słowa sprawiła, że właśnie w zakresie literatury szeroki ogół polski znajduje się już dziś znacznie dalej, posiada znacznie szersze, poważniejsze potrzeby, znacznie odpowiedzialniejsze tradycje, niż w zakresie sztuk innych. Z powyższego wynika — jeżeli mowa o tworzeniu instytucji żywej, działającej, nie zaś o tworzeniu kongregacji niezdolnej do czynnego życia — że zgoła inne zadania, prace i zagadnienia czekają w takiej akademii na pisarzy, inne zaś, znacznie mniejsze, na przedstawicieli tamtych sztuk.

W zakresie literatury pięknej i to tak samo wobec tradycji, jak wobec zapotrzebowań społeczeństwa, mamy już do czynienia z zadaniami na najwyższą i najszerszą skalę narodów zachodnich.

W zakresie sztuki muzycznej i plastycznej musimy dopiero bardzo pilnie i uciążliwie przerabiać to wszystko, co w porównaniu z zakresem literatury i jej rozumienia w społeczeństwie nazwaćby można stopniem śred-

niego zaledwie wyrobienia czy wykształcenia masy odbiorczej.

A przecież — powtarzam raz jeszcze — nie chodzi tu chyba o zgromadzenie wybitnych, lecz dzięki takiemu a nie innemu założeniu instytucji bezczynnych nazwisk, lecz wręcz przeciwnie, chodzi o instytucję, któraby jak najspieszniej zajęła się i do właściwego poziomu doprowadziła rolę pisanego słowa w społeczeństwie. Nic tu też niema do rzeczy ów tak łatwy i tak chętnie powtarzany argument o abstrakcyjności umysłu pisarza-artysty, doświadczenie bowiem życia literackiego w niepodległej Ojczyźnie dowodzi niezbicie, że każdy pisarz wybitny spełnia godnie i rozumnie tę właśnie szeroko pojętą rolę społeczną, jaką mu życie odrodzonej Ojczyzny samo narzuca.

Przypominam tu te kwestje poważne i bardzo zasadnicze bynajmniej nie z zamiarem krytyki projektów, których nie znam. Ani też w chęci uchybienia innym sztukom, których przedstawiciele tem trudniejszą rolę mają, im mniej w danej dziedzinie sztuki naród jest sposobny i zdolny. Przypominam te sprawy, aby je właśnie w najlepszej wierze i woli podsunąć pod uwagę tych czynników miarodajnych, które mając już raz określoną wolę najwyższych państwa przedstawicieli dla Akademii Literatury, które mając już cały materiał dyskusyjny jak najdokładniej przepracowany i oświetlony przez ogół pisarzy, zmieniają nagle i tok czynności i powzięte decyzje na korzyść tworu nowego o dość wątpliwej, bardzo trudnej strukturze jakościowej».

W odpowiedzi na to zamieścił w Nr. 18 teje *Gazety Polskiej* Władysław Skoczyła artykuł p. t.: »W sprawie Akademii Sztuk«.

»Nie będę zabierał głosu w sprawie muzyki, która znajdzie niewątpliwie kompetentnego obrońcę, ale poczuwam się do obowiązku już nie obrony, tylko sprostowania wypowiedzianych przez p. Kaden-Bandrowskiego powierzchniowych i nierzeczowych ogólników na temat polskiej plastyki.

Jeśli bowiem idzie o tak zwaną »sposobność i zdolność« narodu polskiego do sztuki, to zdolności te tkwiące w narodzie najlepiej odzwierciedlają się w sztuce ludowej. Otóż nie ulega wątpliwości, że polska sztuka ludowa w zakresie plastyki należy do najbogatszych w Europie.

Tradycja polskiej plastyki widocznie nie jest znana p. K. Bandrowskiemu, skoro mówiąc o niej zdołał wylizować tylko dwa nazwiska, t. j. Matejki i Wyspiańskiego. Przecież istniał niejaki Wit Stwos, który urodził się i żył o sto lat wcześniej od Jana Kochanowskiego. Istniała szkoła Stwosza, istniało w Polsce bogate malarstwo cechowe i portretowe.

Obok artystów rdzennie polskich w wiekach XVI, XVII i XVIII, żył i pracował w Polsce szereg znakomitych artystów włoskich, niemieckich i holenderskich, którzy jednak nic tradycji do początku XIX w. znakomicie utrzymali. W wieku XIX plastykę polską reprezentują już wyłącznie artyści polscy i to przed Matejką plastycy tej miary i tacy, jak: A. Orłowski, P. Michałowski i H. Rodakowski, a potem A. Grottger, H. Siemiradzki, J. Kossak, J. Brandt, M. i A. Gierymscy, W. Pruszkowski, J. Chełmoński, J. Malczewski, St. Wyspiański, St. Masłowski, K. Krzyżanowski, J. Fałat i wielu równie wybitnych.

A czy współczesnej żywej plastyki nie reprezentują świetnie L. Wyczółkowski, J. Mehoffer, T. Axentowicz, A. Kędziński, X. Dunikowski, Z. Stryjeńska, W. Weiss i wiele dziesiątek pierwszorzędnych, na europejską miarę malarzy, rzeźbiarzy, dekoratorów i architektów?

Czy można zlekceważyć i pominąć zupełnym milczeniem doniosłą rolę plastyki naszej, polegającą na świadczeniu w dobie niewoli przed całą Europą o jed-

ności i żywotności polskiego ducha — drogą samych chociażby wystaw zagranicznych?

Czy prace wymienionych artystów nie krzepiły ducha narodu w ciężkim okresie rozbiorów, czy nie budowały silnych i niewzruszonych fundamentów pod ideę niepodległości?

Czy triumfy polskiej plastyki w Paryżu 1925 roku, a później inne na północy, południu i zachodzie, wraz z pokazem naszej sztuki na P. W. K. w Poznaniu, nie świadczą dowodnie o tem, że naród polski i w tej dziedzinie jest dość »sposobny i zdolny«?

A czy p. K. Bandrowskiemu wiadomo, że w Polsce tworzy się najpiękniejsze współczesne kilimy, że współczesna grafika polska stoi wyżej, niż grafika bardzo wielu innych narodów europejskich, że L. Wyczółkowski jest autorem najlepszych litografij, a J. Mehofffer najlepszych witrażów w Europie?

Sądzę, że przytoczyłem dość przykładów na dowód, że w plastyce nie jesteśmy ani tak bardzo upośledzeni pod względem uzdolnienia, ani też pozbawieni tradycji.

Metoda dążąca do wywyższenia własnych wartości drogą pomniejszenia cudzych — nigdy nie prowadzi do celu.

Polska plastyka mogła czuć się sprowokowaną artykułem p. K. Bandrowskiego do przyjęcia tonu w dyskusji, który obniżyłby jej poziom, plastyka nasza posiada jednak dość własnych pozytywnych wartości i nie potrzebuje w żadnym wypadku uciekać się do obniżania wartości innych działów polskiej sztuki.

Gazeta Polska (Nr. 32 z 2 lutego 1930) zamieściła p. t. »W obronie stolka« następującą odpowiedź p. J. Kaden-Bandrowskiego:

»Na artykuł mój p. t.: »Akademia Literatury czy Sztuki« odpowiedział w dziale literackim *Gazety Polskiej*, pozostającym pod moją redakcją, w numerze z 19 stycznia b. r. artykułem »W sprawie Akademii Sztuki« mój serdeczny przyjaciel i podziwiany przezemnie artysta p. Władysław Skoczylas. Odstępując mu na swej kolumnie czołowe miejsce, dałem chyba dowód dość serdecznej gościnności, tem istotniejszej, że gość mój nie bez akcentów gorzkiej urazy i prawie dokuczliwej ironji rozprawia się z memi wywodami.

Teraz gdy już chyba odczekałem wrzawę oburzenia (z pism naszych podchwyciły tę sprawę *Gazeta Lwowska*, przychylająca się do opinii Skoczylasa, oraz *Dzień Polski*, który całą kwestję ujmuje pod jakże doniosłym kątem — czy ewentualnie ja dostałbym się, czy też nie dostałbym się na fotel akademika), sądzę, iż nie uchybiając zasadom gościnności mogę jednak odpowiedzieć p. Skoczylasowi na jego wywody, oraz mogę usilować zmniejszyć jego oburzenie za dotkniętą mem piórem godność sztuki plastycznej.

Bo o cóż to poszło w tej tak przykłej rozprawie Skoczylasowi i mnie?

Ja twierdziłem, iż ze względu na najpotężniejszy rozmiar tradycji i zakres twórczości, a także ze względu na liczne wskazania praktyczne, należy przedewszystkiem utworzyć akademię literatury, z tem, że ewentualnie inne gałęzie sztuk zostaną »zakademizowane«. Twierdziłem, że rzecz została już raz ułożona i przeprowadzona nieomal wśród miarodajnych czynników. Że wobec tego, jeżeli teraz czynnik miarodajny mówi o tworzeniu innej akademii, t. j. złożonej ze wszystkich sztuk, to zbaczają z obranej drogi. Podczas bowiem gdy interesy literatury domagają się koniecznie utworzenia akademii — inne gałęzie sztuki, jako mniej dojrzałe, mogą jeszcze poczekać.

P. Skoczylas odpowiada mi, że uchybiam innym gałęziom sztuk, w każdym zaś razie plastyce, że tradycja plastyki naszej jest chyba nawet starsza od literackiej, jako że na sto lat przed Kochanowskim był już Wit Stwos, a przed Matejką tacy plastycy, jak Orłowski, Michałowski i Rodakowski. A potem Ma-

tejko, Grottger, Siemiradzki, J. Kossak, Brandt, Gierymscy, Wł. Pruszkowski, Chełmoński, Malczewski, St. Wyspiański, Masłowski, K. Krzyżanowski, J. Falat i t. p. Oraz, że przecież mamy świętą w zakresie plastyki sztukę ludową, a znów współczesną, żywą plastykę, reprezentującą..

I gdybym chciał być złośliwym, mógłbym cały ten spór z Drogim Moim Przyjacielem Skoczylasem obrócić przeciw Niemu. Zaprawdę przecież to nie kto inny, jak właśnie p. Skoczylas, gdy półtora roku temu, po długich, publicznych debatach w Klubie Artystycznym uzgadniał, jako delegaci i przedstawiciele naszych sztuk (pisarskiej i plastycznej) nasze żądania minimalne, gwoli przedłożeniu tychże żądań miarodajnemu dyrektorowi funduszu Kultury p. Michalskiemu — nie kto inny, jak właśnie p. Skoczylas zgodził się ze mną, iż nam pisarzom należy się akademija, oni zaś malarze szturmować będą o budowę gmachu sztuki, jako że nie mają gdzie wystawiać.

I nie kto inny, jak właśnie p. Skoczylas, gdyśmy zgodnie razem z arkuszem naszych żądań udali się do dyr. Michalskiego, tak właśnie stawał sprawę: Że nam pisarzom należy się akademija (dyr. Michalski podkreślał to wszystko ołówkiem na przedłożonym arkuszu), oni zaś plastycy domagają się owego gmachu.

Diabłógóż więc teraz gniewa się na mnie mój dawny sojusznik i współ-kwestarz? Skądże mogłem wiedzieć, że zmienił już swe na tyłu konferencjach taką sztaną koleżeńską uświęcone stanowisko?!

Skądże mogłem wiedzieć, że gdy rząd obmyśli jakiś inny projekt ulżenia naszym niedostatkom, a pominie ten projekt, któryśmy razem ze Skoczylasem wspólnie przedkładali, że zaraz dla tego nowego rządowego projektu Skoczylas — nie zawiadomiwszy mnie nawet o zmianie frontu — odbieży starych bogów i ku nowym wyciągnie żarliwe swe ramiona?!

Nie chcę być jednak złośliwym i zamiast sprawdzać rachunki czy żądać dotrzymania wierności, wołę merytorycznie rozejrzeć się w argumentach Skoczylasa, protegujących teraz nagle Akademię sztuk. Autor pięknych drzeworytów wzywa imiona przesławne umarłych plastyków, wzywa też żywych, uderzając w najbardziej bolesniejszą dla mnie, a zarazem najbardziej demagogiczną nutę koleżeństwa w sztuce.

Skoczylas woła do mnie, niczem na nutę nieśmiertelnego W. Pola — a czy znasz ty bracie młody? A Wyczółkowski, a Mehofffer, a Axentowicz, a Kędziński, a Dunikowski, a Stryjeńska, a Weiss?

Dodałbym jeszcze sam od siebie za Skoczylasa, a W. Kossak, a Pankiewicz, a Boznańska, a L. Gotlieb, a Pruszkowski, a Ruszczyk, a Wittig, a Jastrzębowski i tyłu innych?!

Czy jednak, jeżeli od strony koleżeństwa sprawę tę ujmujemy, czy jednak usiedzielibyście panowie plastycy spokojnie na akademickich pluszach — gdyby pospolu z wami i z pisarzami nie siedzieli też na tych wyścielanych pufach muzycy?!

Paderewski, Stojowski, Szymanowski, Maliszewski, Morawski, Różycki, Młynarski?

A czy usiedzieliby znów na tych pufach muzycy-kompozytorowie (choć Chopin i Moniuszko, ani Leopolda, ani Gomółka, ani Kaplica Rorantystów, tak samo jak W. Stwos, czy plastyka ludowa nie stanowią jeszcze o ciągłości i powszechności tradycji), gdyby nie poproszono na owe akademickie fotele genialnych wykonawców współrzędnych twórcom, jak Michałowski, Sławiński, Landowska, Rubinstein, Huberman?

A ci znów genialni wykonawcy z plastykami i z pisarzami i z kompozytorami pospolu, czy usiedzieliby na akademickich pluszach, gdyby nie zawezwano innych świetnych wykonawców, jakże często kongenjalnych z twórcami, a więc Frenkla, Człostkiego, Solską, Wysocką, Stępowskiego, Węgrzyna i t. p.

Napewno i stu miejsc nie starczyłoby w polskiej Akademii sztuk, tworzonej na zasadach równorzędności zasług w różnych dziedzinach polskiej sztuki. Więc p. Skoczylas rzuca całą na te drogi sprowadzając, — błędzi i zaciera tylko ślady swoich własnych kroków w odmiennym kierunku stawianych przez samego siebie półtora roku temu.

Gdy bowiem w państwie takim, jak nasze, ubogiem jeszcze, dopiero szkoły powszechne budującym, w państwie, którego sejm na biedne dwa miliony kultury i sztuki rzuca się ze złowróżbną radością, jako na swą najłatwiejszą ofiarę, gdy w tem państwie poważnie mamy mówić o sprawach organizacji życia sztuki — nie należy ani się posługiwać demagogią koleżeńską, ani też pozorami tradycji.

Malarze mają już swe instytucje wytyczne, mają Akademię w Krakowie, mają wyższe uczelnie, mają więc swoje przystanie, gdzie rządzą i pracują dla siebie i dla swych następców.

Tak samo mają też przystanie muzycy. To samo mają w postaci uniwersytetów i wyższych uczelni i zakładów i wielkich fundacyj uczeni. Tylko właśnie pisarze nie mają nigdzie nic w dziedzinie życia zbiorowego.

A niechby sobie nie mieli — gdyby tu tylko o ich los, czy wygodę chodziło!

Lecz wraz z ich marnym, a społecznie czy państwowo tak bezpańskim czy bezpomocnym losem marnie też i sztuka ich, ta najważniejsza strażniczka duszy narodowej. Ta właśnie pierwsza, najlepsza, najpożytniejsza i najplodniejsza w tym narodzie sztuka, napadnięta przez tysiące i dziesiątki tysięcy obcych przekładów, szarpana prasą polityczną różnolitych obozów, dziś z racji walk politycznych jakże często, jak srodze poniewierana po śmietnikach awantury partyjnej, wdeptywana w żwir reportażu, a już w najlepszych razach zaprzęgana do feljetonowych kieratów — nie mogąca pilnować tego właśnie zakresu piękna, w którym naród najdalej zaszedł i najpiękniej się rozwijał.

Z tych powodów: tradycji i pożytku i praktyki, z powodów — że gdy się tworzy w młodym państwie, trzeba instytucje żywe i pracujące tworzyć, nie zaś plusz, obsadzany solenizantami — bo dla Polski Akademia wszystkich sztuk to na dziś jeszcze nic więcej i żadnej pracy w tem, jak tylko plusz — z tych więc powodów razem ze Skoczylasem, z przed 1/2 roku, Skoczylasem, popierającym Akademię Literatury, oraz budowę Pałacu Sztuki muszę iść przeciw Skoczylasowi, który, nie wymówiwszy mi nawet swego przysiężka, poczyną nagle walczyć w obronie stołka połączzonego purpurowym pluszem.

Przytoczywszy tę interesującą polemikę nie możemy się wstrzymać od wypowiedzenia swych uwag w tej sprawie. Przedewszystkiem musimy wyrazić zdziwienie, że p. Kaden-Bandrowski zabiera głos w sprawie »klasyfikacji plastyki« w stosunku do literatury polskiej, mimo, że w artykule swym, wyliczając tak niezwykle zestawiony wykaz polskich artystów, którzy zdaniem jego reprezentują polską plastykę współczesną, dał dowód, że jest mało obeznany w rzeczywistości z polską plastyką współczesną i że poza rogatki warszawskie nie wyjeżdżał.

Poza tem — przy całym naszym uznaniu, które mamy dla działalności pisarskiej autora »Miasta mojej matki«, nie możemy się zgodzić z rozumowaniem p. Kaden-Bandrowskiego, że plastycy nie potrzebują swej reprezentacji w powstać mającej »Akademii Sztuk«, gdyż »malarze mają już swe instytucje wytyczne, mają Akademię w Krakowie, mają wyższe uczelnie, mają więc swoje przystanie, gdzie rządzą i pracują dla siebie i dla swych następców«.

Jest to rozumowanie zupełnie fałszywe. Szkoły artystyczne czy krakowska Akademia Sztuk Pięknych funk-

cjonują jako uczelnie, gdzie kształcą się młodzież, przyszli artyści w plastyce, podobnie jak uniwersytety na wydziałach filozoficznych między innymi kształcą się i przyszli pisarze, poeci i t. d. Odpowie mi na to p. Kaden-Bandrowski, że np. p. Winawer jest z wykształcenia zawodowego inżynierem, że są publicyści czy pisarze, którzy np. nie mają ukończonych studiów uniwersyteckich. Racja. Podobnie są malarze czy rzeźbiarze, którzy nie mają ukończonej, według obowiązujących przepisów, Akademii Sztuk Pięknych, a mimo to zajmują bardzo wybitne stanowiska w sztuce i czasem są profesorami tych uczelni, a nawet Akademii. To jest kwestja talentu. Szkoły średnie czy wyższe artyst. dają zawodowe wykształcenie, teoretyczne i techniczne, ale nie rodzą talentów. Ale projektowana przez Rząd Akademia Sztuk nie ma za zadanie wykształcać naszą młodzież, bo to robią właśnie Uniwersytety czy Akademia, ona ma za zadanie kierować całym ruchem artystycznym, i rozwijać go, kontrolować i regulować (między innymi i program wykształcenia artystycznego), ale przedewszystkiem zajmować się rozwojem naszej sztuki, popierać t o r c o ś ć i ułatwiać pracę artystom w jak najszerzej pojętym tego słowa znaczeniu.

Nie będzie zaś zbyt cennym, jeżeli zwrócimy przytem uwagę p. J. Kaden-Bandrowskiego na to, że jeżeli chodzi o reprezentację naszej sztuki na zewnątrz, o przenikanie naszej twórczości za granicę, to właśnie te dość przez niego lekceważone gałęzie sztuki, t. j. plastyka i muzyka, są o wiele w szczęśliwszym położeniu, bo nie potrzebują one subwencji, umożliwiającej wydanie dzieł w tłumaczeniu, jak to się często zdarza. Język plastyki czy muzyki jest zrozumiały dla wszystkich i działa wprost. Dzięki tej przewadze, w czasach naszej politycznej niewoli, gdy nie można było otrzymywać subwencji na tłumaczenie dzieł naszych pisarzy na obce języki, właśnie ta plastyka i muzyka (wymienię tylko Chopina i Paderewskiego) były jedynymi reprezentantami i to bardzo godnymi rozdartego a jednak żywego majestatu naszej Rzeczypospolitej.

Ponieważ *Sztuki Piękne* reprezentują plastykę, słusznym więc jest, że zaznaczając tylko ogólnikowo wielkie zasługi polskiej muzyki na polu propagandy, wymienię pokrótce zagraniczne muzea, gdzie się znajdują dzieła polskich artystów. Może ten dorywczy i nie zupełny wykaz wpłynie na zmianę zdania p. Kaden-Bandrowskiego i jego przychylniejszą dla polskiej plastyki ocenę.

Wiedeń, Moderne Gallerie: Malczewski, Fałat, Wyczółkowski, Wyspiański, Stanisławski, Mehoffer, Weiss, Laszczka, W. Hofman, Sichulski, Kamocki, Filipkiewicz, Ruszczyk, Jarocki.

Budapeszt: Jarocki.
Wenecja: Stabrowski.
Rzym: Jarocki, Krzyżanowski, J. Matejko.
Monachjum: Brandt, Wierusz-Kowalski, Lenz.
Wrocław: Pautsch.
Berlin: Fałat, Brandt, W. Kowalski.
Paryż: Jarocki, Boznańska, Wittig, Weiss, Dunikowski.

Pittsburg (Am. Półn.): Boznańska.
Haaga: Jarocki.
Amsterdam: Pautsch.
Praga: Jarocki, Kamocki, Kowarski, Laszczka, Mehoffer, Noakowski, Pautsch, Pieńkowski, Rubczak, Skoczylas, Weiss.

= Feliks Szczepan Kowarski został zamianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

WILNO

= Kilimy wielkopolskie w Wilnie. Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet urządził wystawę kilimów z wielkopolskiej wytwórni »Kilim wielichowski«. Są to kilimy tkane przeważnie na wzorach świet-

nych artystów z tej dziedziny, jak Treter, Józef Czajkowski, Skoczylas, Stryjeńska i t. d. Wystawa ma wielkie powodzenie, prawdopodobnie wiele eksponatów nie opuści już Wilna. Będzie to jakby rewanż za wielkie powodzenie wileńskich samodziółów, które na Targu Poznańskim cieszą się zawsze takim sukcesem.

= Otwarcie Muzeum Wileńskiego. W obecności p. wojewody wileńskiego Raczkiewicza, rektora uniwersytetu Stefana Batorego ks. prof. dr Falkowskiego, przedstawicieli senatu uniwersyteckiego, grona malarzy i przedstawicieli inteligencji wileńskiej otwarto Muzeum Wileńskie, które mieści się w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Zakwestjonowana rzeźba Michała Anioła. »Kaiser Friedrich Museum« w Berlinie posiada statwę św. Jana Chrzciciela, uważaną za dzieło dłuta Michała Anioła.

Obecnie jeden z krytyków włoskich, prof. Gamba, ogłosił obszerną pracę dowodząc, że rzeźba ta jest dziełem nie Michała Anioła, lecz Sylwjusza Cosini i wykonaną została w Pizie w 1520 roku.

Publikacja prof. Gambi wywołała istną sensację w kołach artystycznych, jak również wśród historyków sztuki.

= Odczyt p. t. »Współczesna sztuka polska« wygłosił dnia 28 marca b. r. w sali Związku niemieckich Inżynierów (Berlin, NW. 7. Friedrich Ebertstr. 27) dr. Albert Kuhn. Odczyt, który został zorganizowany przez »Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas«, był ilustrowany przezrociami.

Dr. A. Kuhn urządzał wystawę niemieckiej grafiki w Warszawie 1929 r. i przy tej okazji zaznajomił się ze sztuką polską. Nie dawno, bo w styczniu 1930 r. bawił dr. A. Kuhn w Krakowie, studiując w dalszym ciągu pilnie wszelkie zbiory publiczne i prywatne, zawierające dzieła sztuki. Owocem tej pracy jest ten odczyt, a w najbliższym czasie duże dzieło o polskiej plastyce, które ma się ukazać w handlu w maju b. r.

DÜSSELDORF

= Wystawa francusko-niemiecka. Urządzono tu wystawę, która, jak głosi katalog, miała na celu porównanie sztuki francuskiej z niemiecką.

Niebezpieczny ten eksperyment wykonano w ten sposób, że obok każdego obrazu francuskiego zawieszono obraz niemiecki, aby pokazać sztukę obydwóch narodów »w jej pokrewieństwach i różnicach«.

Z francuskich obrazów wystawiono: Maneta (»Stary muzykant«), Daumiera (szkic do św. Magdaleny), Courbeta (portret Max. Buchon, »Dziewczyny nad Sekwaną« i dwa pejzaże), Renoira, Moneta, Corota, Pissarro'a, Sisleya i Van Gogha (»Żuaw« i »Słoneczniki«).

Sztukę niemiecką reprezentują: Leibl (»Stara Paryżanka«, dwa portrety i studjum), Menzel (sześć obrazów), Marées (portrety), Feuerbach, Thoma, Liebermann, Trübner, Corinth, Slevogt i inni.

Obok Daumiera wisi Waldmüller, obok Courbeta — obraz morski Achenbacha, obok Renoira — Corinth itd.

O wrażeniu, jakie wywierają te zestawienia, pisze *Die Kunst* (po różnych zastrzeżeniach co do wyboru wystawionych obrazów) co następuje:

»Porównanie to wykazało tylko dobitnie, że malarstwo niemieckie i francuskie — to są w najgłębszej istocie swojej rzeczy zasadniczo różne«.

»Porównywanie wartości byłoby fałszywem, nigdy też nie będzie się tego próbować, ponieważ sztuka francuska już dlatego jest czemś zupełnie odrębnym, że ma inne punkty wyjścia, a przede wszystkim dlatego, że ona ma zupełnie inne tradycje«.

»Sztuka francuska zachowuje zawsze, nawet w impresjonizmie, właściwy jej klasycyzm, ten klasycyzm, który dla sztuki niemieckiej we wszystkich czasach jej istnienia stanowił głęboką, nigdy nie zaspokojoną tęsknotę«.

»Tak zwany romantyzm francuski zasadniczo się również różni od niemieckiego, ponieważ nie trzeba nigdy zapominać, że przed jego początkiem istniał J. J. Rousseau, istniała też wielka rewolucja francuska«.

KASSEL

= Przy odrestaurowaniu niektórych obrazów w tu-tejszej państwowej Galerji obrazów dokonano sensoryjnych odkryć. Gdy na jednym z portretów, przypisywanych holenderskiemu malarzowi Cornelisowi de Vos, usunięto górną warstwę pokostu, ukazał się pod nią drugi obraz, pędzla Van Dycka.

Drugi obraz okazał się po usunięciu górnej warstwy farby dziełem Tintoretta i to jednym z najwspanialszych. Co do trzeciego obrazu, przedstawiającego pijanego Sylena, stwierdzono definitywnie, że jest on dziełem Rubensa.

LONDYN

= Kradzież czterech obrazów Rembrandta. Pisma tutejsze donoszą, że w Galerji Caritonhouse w Londynie skradziono kilka cennych obrazów, m. inn. 4 dzieła Rembrandta, wartości 30—40 tys. funtów.

= W Londynie sprzedaną została za przeszło pół miliona funtów słynna kolekcja rzeźb antycznych, należąca do Landsdowne. M. in. odkrytą w r. 1771 na Via Appia rzeźbę, przedstawiającą zranioną amazonkę, nabył pewien Amerykanin za cenę blisko ćwierć miliona funtów (przeszło 10 milj. zł.).

MADRYT

= Rzeźba Michała Anioła. Jak donoszą z Madrytu, Don Ramivo Gabialanes, przebywając w prowincji Asturji odnalazł w pałacu Don Luisa Suareza Cantona wspaniałą rzeźbę, przedstawiającą postać Chrystusa. Po bliższym zbadaniu rzeźby Don Ramiro Gabialanes doszedł do wniosku, iż chodzi tu o dzieło Michała Anioła.

Rzeźba ta według kronik rodzinnych Suareza, około końca XVI w. została przywieziona do Hiszpanji przez jednego z przodków obecnego posiadacza, kanonika kapituły watykańskiej, a później kardynała.

MONTECATINI

= Agenci skarbowi z rozporządzenia Minist. dokonali rewizji w willi należącej do Roberta Murray, syna znanego antykwariusza Karola Fairfax Murray, z pochodzenia Anglika, zmarłego przed paru laty, i znaleźli cały szereg dzieł pierwszorzędnych mistrzów italskich, jak Rafaela, Tycjana, Ghirlandaio i innych. Obrazy i rzeźby miały być wkrótce wywiezione zagranicę potajemnie i wbrew rozporządzeniom, zabraniającym eksportu dzieł sztuki, bez specjalnego pozwolenia odpowiednich władz. P. Murray, zaprzeczając pogłoskom o potajemnym wywozie, stwierdził, że tylko część dzieł znajdujących się w willi należy do niego, a reszta stanowi własność pani Liny Giovannini, która powierzyła mu swą galerję na przechowanie.

PARYŻ

= Wystawa Char'dina. W nowozbudowanym teatrze Pigalle (na rue Pigalle) urządzoną została w listopadzie 1929 r. wystawa obrazów Jean Baptiste Char'din'a, ku uczczeniu 150 rocznicy jego śmierci. Teatr Pigalle zbudował br. Henryk Rothschild, znany także jako André Pascal, autor sztuk teatralnych. Dał on na tę wystawę ze swoich zbiorów przeszło trzy-

dzieści obrazów Chardin'a, między nimi słynną »Jeune fille jouant au volant«. Poza tem dał wybitne prace Chardin'a Arnold Seligman. Narodowe Muzeum w Sztokholmie użyczyło kilka obrazów Chardin'a, między nimi »Toaletę poranną«, który to obraz zamówił niegdyś w Paryżu u Chardin'a szwedzki poseł Tessin, z Potsdamu przysłano »Pour voyageuse«, berlińskie muzeum cesarza Fryderyka dwie martwe natury. Z Louvru otrzymano także obrazy, wchodzące do zbioru »La Caze«.

W ten sposób złożoną została wystawa, która była prawdziwą sensacją dla ludzi interesujących się sztuką, była nawet rewelacją, albowiem dała ona możność oglądania arcydzieł, które dla szerszej publiczności były niedostępne i nieznanne. To też przez skromne, ale z wielkim gustem urządzone sale wystawowe zbudowane pod widownią teatru Pigalle, przewijały się tłumy wykwiśniętej i kulturalnej publiczności, wystawa miała wielkie powodzenie.

A jednak dla laika nie łatwym jest zrozumieć wartość skromnych z pozoru dzieł Chardin'a, które są tak proste, że robią wrażenie, iż nie dużego wysiłku kosztowały one artystę. Tak łatwo je namalować.

»Malować należy nie farbami, ale uczuciem«, mawiał Chardin, dla którego największą radość sprawiała harmonja tonów i wzajemny stosunek barw, pełnia malarskiego wyrazu. »Sposób malowania Chardin'a — pisał współczesny mu krytyk — jest dziwny, on kładzie jedną barwę koło drugiej, nie mieszając ich, tak, że praca — podobnie jak haft — przypomina mozaikę«. Chardin maluje swoje skromne obrazki z taką miłością i wnikliwością, że patrząc na nie dzisiaj, wspominamy drugiego artystę, którego martwe natury wywołują również analogiczne wrażenie. Jest to Cézanne. I nie jest to tylko gra słów, gdy nazywa się Cézanne'a Chardin'em impresjonizmu, a Chardin'a Cézanne'm XVIII wieku.

Opowiada w swoich wspomnieniach o Cézanne Am- broise Vollard, że pewnego razu zaproponował dyrektorowi Louvre'u, aby wziął do galerji jednego czy dwa Cézanne, celem porównania ich z obrazami Chardin'a i Rembrandta. Obecny przy rozmowie tej Fantin Latour wykrzyknął — mimo wrodzonej mu dobroci i po- bliżliwości — oburzony: »Nie kij pan sobie z Louvre'u w moich skromnych czterech ścianach«. A jednak ta propozycja Vollard'a została spełnioną, Cézanne wisi w Louvrze i w wartościach swoich mar- twych natur dorównuje Chardin'owi.

Naturalnie z zastrzeżeniami: Chardin wyszedł z Ho- lendrów, nie znał jeszcze plein-air'u, obrazy swe wykończył bardzo, gdy Cézanne często zatrzymywał się na szkicu. Obaj byli może mimowolnymi wyrazami swej epoki. Ale obu łączy jedno przedewszystkiem: gorące, prawie mistyczne umiłowanie tego, co maluje, rozkoszowanie się tym małym światem, który zamknięty jest ramą obrazu. I oglądając piękną wystawę w téa- tre Pigalle, mimowoli staje przed oczyma autor tych dzieł, Chardin, siedzący w skromnym swem mieszka- niu przy wąziutkiej rue Princesse (Faubourg Saint Ger- main) przy sztaludze i malujący jedną ze swych mar- twych natur, złożonych z najrozmaitszych sprzętów kuchennych. Zapomina on przy tem o Bożym świecie i zostaje takim i później, gdy przyszła sława, gdy zo- stał członkiem Akademji, gdy otrzymał mieszkanie w Louvrze i królewską pensję. Został zawsze tym skromnym, spokojnym artystą, żyjącym swoim świa- tem. Z jego pogodnych, radością malarskich wrażeń opromienionych obrazków niktby się nie domyślił, że były to czasy grzesznej niepokoju, który poprzedził Rewolucję francuską.

= Wystawa prac Stanisława Noakow- skiego została otworzoną w końcu lutego w Galerji Jean Charpentier. Wystawa obejmuje cykle rysunków

z architektury rosyjskiej, starożymskiej, polskiej, gre- ckiej, wschodniej i t. zw. »Italia fantastica«.

= Czy Paryż pozostanie centrum arty- stycznym świata? Pod tym tytułem zamieścił znany paryski krytyk Waldemar George w dwutygo- dniku *L'art vivant* (1 marca 1930) zajmujący artykuł, który tu w całości przedrukowujemy:

»W zeszłym roku jeden z wieczornych dzienników ogłosił ankietę pod tytułem: »Czy Paryż jest centrum świata?« Wszyscy malarze i krytycy jednogłośnie od- powiedzieli, że jest to jedyne miasto w świecie, które ma prawo do tytułu stolicy sztuki. W Paryżu urabiają się formy nowoczesnego malarstwa. Do Paryża zjeź- dzają się, od pół wieku, artyści z całego świata w po- szukiwaniu prawdy. Tu żyją i tworzą malarze najbar- dziej charakterystyczni dla naszego pokolenia. Tu działają najpoważniejsi handlarze obrazów i kolekcjo- nerzy. To wszystko tworzy atmosferę sprzyjającą dla normalnego rozwoju malarstwa. Nikt nie myśli temu przeczyć. A jednak ani miasto, ani państwo czy pry- watne osoby nie nie robią, by Paryż zatrzymał ten swój obecny tytuł stolicy sztuki. Z wyjątkiem p. Hen- ryka Verne, który dokładał nieudziękich wysiłków, by zrehabilitować Muzeum Luksemburskie w oczach opinji i aby stworzyć w Luwrze salę impresjonistów, wszyscy nasi dyrektorzy publicznych zbiorów, wszyscy zbie- racze i handlarze obrazów pogrążyli się w słodkiej beczynności. Żadna Galerja nie myśli zorganizować cyklu wystaw, w którymby pokazano wszystkie kie- runki, które nurtują w malarstwie po impresjonizmie.

Co więcej, kto nie ma stosunków, aby się dostać do pracowni artystów czy do zbiorów prywatnych, ten nie zobaczy w Paryżu dzieł Matisse'a, Rouault'a, Derain'a, Picasso'a, Braque'a. Przykład p. Paul Guil- laume, który ofiarował zbiór swój społeczeństwu, nie znalazł naśladowców.

Ostatnie wielkie wystawy prac Matisse'a, Braque'a, Picasso'a i Rouault'a odbyły się w r. 1926. Nie sądzę, żebym się omylił twierdząc, że Derain nigdy w Paryżu nie wystawił większej kolekcji swych dzieł. Skutki ta- kiego karygodnego niedbalstwa dadzą się prędko od- czuć. Jeżeli Francja, kraj produkcji artystycznej, nie umie eksploatować swych bogactw, zrobią to cudzo- ziemy.

Paryż powinien mieć jakiś program artystyczny. Czyż program taki, »repetitorium«, nie został zainaugu- rowany przed pięciu laty w sali pałacu Jeu de Paume, przez wystawy flamandzkiej sztuki i holenderskiej?

Te święta sztuki powinno się kontynuować przez wystawy retrospektywne sztuki włoskiej, niemieckiej, hiszpańskiej i... francuskiej. Ale cóż robią organizato- rzy? Z powodów, o których nie chcę wiedzieć, wolą oni dawać nam pokazy wątpliwej wartości, pokazy sztuki szwedzkiej, rumuńskiej, austriackiej, szwajcar- skiej. Wystawa sztuki szwajcarskiej i... Holbeinem, wystawa sztuki austriackiej z Albertem Dürer, były impertynencją, nie tylko w sensie europejskim, ale i w sensie zdrowego rozsądku i w sensie historii sztuki. Jubileusz Goyi i Dürera uczczono w Paryżu przez małe prywatne wystawy akwafort i drzeworytów.

Paryż został zdystansowany w malarstwie dawnem i sztuce współczesnej przez Londyn, Nowy Jork, Ber- lin, a nawet Brukselę.

Dwie wystawy malarstwa flamandzkiego i holender- skiego, które urządzone w Burlington Fine Arts Club, były o wiele lepsze i kompletne, niż analogiczne wy- stawy w Paryżu. W *Mostra*, którą p. Modigliani, dyrektor *la Brera*, zorganizował w Royal Academy w Londynie, pokazano arcydzieła malarstwa włoskiego z okresu sześciu wieków. Pałac Sztuki w Brukseli po- kazał umiejętnie wybraną kolekcję obrazów Hogarth'a, Reaburn'a, Romney'a, Gainsborough'a, Reynolds'a, Con- stable'a, Bonington'a, Turner'a.

Akademja Sztuk Pięknych w Berlinie organizuje wielką wystawę starej sztuki japońskiej, która nastąpi po wystawie rzeźby i malarstwa chińskiego. Wystawa starych ikon rosyjskich objędną Europę, omijając Francję.

To się dzieje w sztuce starej. Chodźmy teraz do sztuki nowoczesnej.

Wystawa Maneta u Paul Cassirera w Berlinie (1928 roku) zdystansowała zupełnie wystawę autora *Olimpij* w salach Bernheim jeunes. Flechtheim urządził w swojej Galerji w Berlinie wystawę rzeźby Maillol'a i u Thanhausera prac Derain'a.

Wielką wystawę Matisse'a urządzono u Thanhausera. Nie mówie już o międzynarodowych wystawach współczesnego malarstwa w Hamburgu i Dreźnie (1927-1928), o wystawie obrazów Van Gogh'a w Szwecji, Belgji i t. d.

A co Paryż może przeciwstawić tej żywej działalności? Nasze władze, nasi handlarze obrazów, nasi mecenasi, nasi dyrektorzy zbiorów publicznych nic nie wiedzą o pokazach, o których wspominamy. Można było sprowadzić do Paryża wystawę malarstwa włoskiego, wystawę ikon, wystawę angielską z Pałacu Sztuk Pięknych w Brukseli. Ale nikt o tem nie pomyślał, tak samo, jak nikt nie pomyślał o tem, aby w regularnych okresach pokazać publiczności charakterystyczne dzieła naszych wielkich malarzy współczesnych. Najwyższy czas obudzić się. Paryż, jeżeli w dalszym ciągu pójdzie po linii najmniejszego oporu, ryzykuje, że miasta bardziej aktywne i przedsiębiorcze mogą go zdetronizować. Kości rzucone.

P R A G A

= Spór artystki z rzeźbiarzem. Praga czeska ma oryginalną zupełnie sensację: proces sądowy o prawo artystki do... swego biustu.

Artystka dramatyczna czeska, Anna Sedlaczkowa, ulubienica Pragi, która ją nazywa popularnie »Andulą«, pozowała przed z laty znanemu rzeźbiarzowi Foitowi do głowy.

Odbyło się 15 seansów. Seanse odbywały się przy świadku, którym była koleżanka Sedlaczkowej, artystka dramatyczna Havelska.

Rzeźba udała się: artystka i autor byli zadowoleni.

Po jakimś czasie pani Sedlaczkowa z przerażeniem ujrzała swoją podobiznę w witrynie jednego z magazynów praskich, w postaci rzeźby do pasa. Przed oknem stał duży zastęp wielbicieli talentu artystki. Pod rzeźbą umieszczono podpis: »Pani Andula S.«

I oto rozpoczął się spór początkowo w listach, obecnie w sądzie.

Pani Sedlaczkowa twierdzi, że Fojt rzeźbił tylko jej głowę i że biust dorobiony do głowy jest falsyfikatem. Wywody pani S. popiera jej mąż adwokat Kaspar, który protestuje przeciw wystawianiu dość obnażonej podobizny małżonki.

Rzeźbiarz twierdził, że jego utwór jest odbiciem ścisłym odlewu w gipsie z oryginału wykonanego w glinie z natury.

Sąd praski odroczył rozprawę celem powołania nowych świadków.

V A R I A

= A jednak nie falsyfikaty. Pod tym tytułem zamieszcza dr. Mieczysław Treter zajmujące uwagi o Alceo Dossena i jego pseudo-antykach (*Gazeta Polska*, 2 marca 1930):

»Niedawno w gmachu berlińskiego stowarzyszenia artystów (Berliner Künstler-Verein) była otwarta niezmiernie ciekawa wystawa. Widziało się tam mianowicie całą kolekcję rzeźb, wykonanych w marmurze, drzewie, terakocie, a pochodzących — wskazywała to

wyraźnie ich forma, styl, stan zachowania, właściwości materiału — przeważnie z doby rozkwitu rzeźby włoskiej w XIV-XV wieku.

We wstępie do katalogu tej wystawy, dr. Hans Cürilis, historyk sztuki i kierownik instytutu badania dziejów kultury w Berlinie, odsłania tajemnicę tych klasycznych arcydzieł.

Z końcem 1928 roku obiegła prasę całego świata wiadomość, że jakiś nikomu bliżej nieznanemu rzemieślnik-rzeźbiarz, mający skromną kamieniarską pracownię nad Tybrem, w Rzymie, niedaleko Zamku św. Anioła (Castel Sant'Angelo) twierdzi, iż jest autorem wielu arcydzieł, nabytych w ciągu ostatniego dziesięciolecia przez szereg włoskich i zagranicznych muzeów.

W pierwszej chwili zdawało się, że idzie tu o psychopatę czy też o »hochstaplera«, który prawdziwe dzieła sztuki klasycznej i antycznej w tym celu podaje za swoje, ażeby w ten sposób zdobyć sobie rozgłos i zwrócić na siebie uwagę całego świata — ile-że szło właśnie o nabytki, dokonane przez muzea o światowej renomie.

Były to zaś dzieła różnych epok, szkół, kierunków, różnego stylu, różnej wartości i w różnym wykonane materiały. Któż mógł i chciał wierzyć twierdzeniom zwykłego jakiegoś kamieniarza czy sztukatora z nad Tybru.

Ale skromny ten człowiek, mężczyzna lat około 50, nazwiskiem Alceo Dossena, zdołał przeprowadzić dowód prawdy w sposób, nie ulegający już najmniejszej wątpliwości.

Okazało się, że te różne arcydzieła, o których pisano uczone rozprawy, rzeźby, które zdawały się posuwać o wiele naprzód historję sztuki i wiedzę o sztuce, a na kilku znakomitych artystów dawnej epoki (jak np. na Simone Martini'ego, jako na rzeźbiarza) zdawały się rzucać nowe zupełnie światło, że te niezmiernie doniosłości odkrycia, wspaniałe nabytki, któremi szczyliły się od niedawna najsłynniejsze muzea Europy i Ameryki, są rzeczywiście utworami jakiegoś Alceo Dosseny z Rzymu.

Istotnie, większej światowej sensacji nie zna sztuka chyba od czasu wędrówki Mony Lisy Lionarda da Vinci. Afera ongiś tak głośna z tjarą Sajtafernesa nie była tak rozgłośna, jak sprawa Dosseny, która obiegła dosłownie prasę całego ziemskiego globu.

A jednak, mimo wszystko, niepodobna nazwać Dossena falszerem antyków! Dossena ani nie kopjował arcydzieł dawnych mistrzów, ani też nie fabrykował ich, sklejjając z różnych starych kawałków nowe rzeźby, tak np. postępują nader często handlarze »cennych i oryginalnych, prawdziwie autentycznych«, stylowych starych mebli...

Dossena robił je od początku do końca, zupełnie na nowo, przyczem nigdy nie wzorował się wyraźnie na jednym jakimś zachowanym starożytnym obiekcie, ale w stylu jakiegoś czasu, w stylu jakiegoś znanego klasycznego artysty tworzył rzecz nową, o całym szeregu cech odmiennych. Jest to coś podobnego, jak wtedy, gdy jakiś uczciwy a zdolny stolarz sporządza garnitur mebli w jakimś znanym i określonym stylu, np. francuskim, zachowując wszelkie znamiona zewnętrzne epoki, ale nie wzorując się niewolniczo na jakimś istniejącym i dobrze zachowanym garniturze.

Zachodzi tylko ta może różnica, że Dossena nadał sporządzonym przez siebie antykom wszelkie cechy zabytku, zachowanego aż do naszych czasów, z uwzględnieniem wszelkich zmian, spowodowanych przez czas, przez warunki atmosferyczne (wiadomo np. co się dzieje z marmurem, kiedy przez długie czasy jest wystawiony na deszcze i słoneczne promienie), przez uszkodzenie, poplamienie i t. p.

Nie chodziło jednak Dossenie o wprowadzenie kogokolwiek w błąd, tylko o nadanie wykonanym przez

siebie rzeźbom odpowiedniej charakterystycznej »pasywności«. Dossena zawsze sprzedawał te rzeźby za średnią, zupełnie umiarkowaną cenę (t. j. za taką, za jaką zwykle rzemieślnicy-kamienniarze podejmują się wykonać jakąś rzeźbę nową z odpowiedniego materiału) — a sprzedawał je zazwyczaj handlarzom, którzy »cegnili« bardzo jego staranną i solidną robotę — i nigdy nie tań, że są one jego dziełem, utworem jego własnego dłuta.

Tego typu rzemieślników, wykonujących plastyczne ozdoby z kamienia, różne dekoracyjne figury, lichtarze i kandelabry, meble, ramiy — w określonym zupełnie stylu minionych epok, jest oczywiście mnóstwo, nie tylko w Italii.

Takiego jednak, jak Alceo Dossena, nie było jeszcze nigdy i nigdzie.

Jeśli wolno użyć przymiotnika »genjalny« tam gdzie idzie o niezwykłą znajomość materiału, o sprawność czysto techniczną — Dossena jest kamienniarzem wprost genjalnym. I nie tylko kamienniarzem: rzeźbiarzem i snycerzem, tylko (a to »tylko« jest tu czynnikiem decydującym), tylko, że bez własnej inwencji.

Dossena umie się tak wczuć w cudzy artystyczny styl, w cudzą inwencję i w cudzą technikę, w cudzy sposób traktowania właściwości materiału, że staje się, w pewnym ograniczonym znaczeniu tego słowa — kongenjalnym z jakimś upatrzonym przez siebie artystą odległej epoki. Zależnie od zamiaru i własnej chęci, tworzy właściwie »nowe« dzieła, należące ściśle do stylu epoki archaicznej greckiej, rzymskiej, gotyckiej, czy też renesansowej.

Znany jest obecnie w literaturze sposób pisania, czasem *travestowania à la manière de...*

Nie posługuje się też Dossena żadnym właściwym aparatem pomocniczym: ani odlewami gipsowymi jakichkolwiek fragmentów, ani jakimś zachowaniem szczątkami rzeźb dawnych, o które w Rzymie tak łatwo na każdym kroku, ani nawet fotografiami. Studjuje po prostu przez czas jakiś szereg autentycznych dzieł, zwłaszcza mniej znanych, przechowanych w muzeach prowincjonalnych, przenika swym wrodzonym, badawczym instynktem ich właściwości stylistyczne i tworzy rzeźbę nową, co najwyżej na podstawie wykonanego przez siebie szkicu, rzadziej modelu, rzeźbę zupełnie w charakterze i stylu określonej epoki.

Nadanie pozorów autentycznego zabytku, a więc cech czysto już zewnętrznej natury, nie sprawia mu tembardziej żadnych większych trudności, zwłaszcza wobec niesłychanej znajomości zabytków i zmian na ich powierzchni, zachodzących z biegiem czasu.

Czyż dziwne wobec tego, że nawet potentaci historycznej wiedzy o sztuce tego pokroju, co Wilhelm v. Bode, Swarzensky, v. Hadeln, Loeser, Moll, Plasing, Perkins, Parson-i in. — uważali dzieła Dosseny za autentyczne, niezmiernie dla historii sztuki ciekawe zabytki, o rewelacyjnym nieraz charakterze.

Dossena opowiada teraz, że nieraz sobie nawet myślał, czy ci handlarze, co u niego kupują »jego« rzeźby, mogą wyjść na swoje?

Wkrótce jednak dowiedział się, że te »jego« rzeźby sprytni handlarze, z odpowiednim zabytkowo-muzealnym ceremoniałem (jako nibyto przypadkowe wykopalisko, chytrze zaaranżowane i t. d.), sprzedają za olbrzymie sumy do najrozmaitszych włoskich i zagranicznych, nawet amerykańskich muzeów. Podobno ci handlarze-oszuści zarobili na tym interesie około 4 milionów lirów.

To skłoniło Dossenę, który nie należąc do sfer inteligencji ani nawet do grona tych artystów, o których się wogóle mówi, o niczem nie wiedział i niczego nie przeczuwał, do zrobienia tego fenomenalnego »odkrycia i skandalu«. Dossena stał się sławnym na całym świecie, w Berlinie, na wystawie jego dzieł, wśród cu-

downych włoskich madonn etc., trudno było się przecisnąć, tak wielki był napływ publiczności.

Dla znawców, muzeologów, konserwatorów, historyków sztuki, była to okazja wprost jedyna w tym rodzaju.

Sprawa Dosseny rzuca wiele ciekawego światła na najrozmaitsze problemy z dziedziny psychologii twórczości i historii sztuki. To wprost nowa dziedzina dla naukowych badań w tym kierunku.

= Wystawa Tadeusza Styki w Chicago. Pod tym tytułem zamieszcza *Kurjer Poznański* (25 lutego 1930 r.) entuzjastyczny artykuł swego korespondenta z Nowego Jorku, który zamieszczamy w całości, świadczy on bowiem o doskonałym opanowaniu amerykańskiej techniki reklamowej przez p. T. Stykę:

»Ostatni, półroczny okres czasu winien przyczynić się do umocnienia się wśród wychodźstwa »stolicy«, t. j. Chicago, uczucia dumy z pochodzenia polskiego. Uroczystości ku czci Pułaskiego, które naogół wypadły okazale, miały pewien rozgłos w prasie amerykańskiej. Wizyta kawalerzystów polskich, którzy odnieśli tak wspaniałe zwycięstwo na międzynarodowych zawodach konnych, również dała naszym amerykańskim rodakom możliwość szczycenia się, wobec współobywateli innego pochodzenia, sukcesami rasy polskiej na terenie sportowym, odgrywającym w życiu amerykańskim tak wybitną rolę. Ubiegłe wreszcie tygodnie przyniosły miłą niespodziankę w formie niezwykle entuzjastycznego przyjęcia, zgotowanego Tadeuszowi Styce przez prasę, oraz szerokie koła publiczności amerykańskiej bez różnicy pochodzenia. Przyjazd Styki do Chicago był przedewszystkiem wypadkiem o doniosłej wadze artystycznej w życiu kulturalnym tego miasta, a zarazem był to czyn propagandowy, co należy zawdzięczyć temu, iż Styka podkreśla na każdym kroku swoją polskość, mimo prób zrobienia z niego artysty »paryskiego« lub »europejskiego«. Przed przyjazdem Styki do Nowego Jorku, prasa była zreszcie informowana, dzięki prywatnej inicjatywie urzędnika konsulatu generalnego, p. Staniewicza, posiadającego w Chicago rozległe stosunki.

»Przed przyjazdem do Chicago przebywał Styka przeszło dwa miesiące w Nowym Jorku, gdzie ma stałe atelier, będące, można powiedzieć, ambasadą polskiej sztuki. Mimo trosk i kłopotów amerykańskiego świata finansowego i przemysłowego, napływały zamówienia do artysty, którego ostatniem arcydziełem jest portret pani Ford. Po zakończeniu wystawy w Chicago i wykonaniu zamówień, udaje się p. Styka na dni kilka na Florydę oraz do Waszyngtonu, poczem powraca na czas pewien do Nowego Jorku.

»Wystawa w Chicago daje pogląd na całą niemal działalność artystyczną Styki. Obraz przedstawiający śmierć Ikarą, został skomponowany w 1910 r., a nie brak również dzieł, wykonanych w 1930 r., do których zaliczyć należy doskonały autoportret z koniem, oraz studjum kobiece, należące do najlepszych z tego rodzaju. Ogółem wystawiono na widok publiczny 29 obrazów.

»Prasa przez kilka tygodni zapowiadała przyjazd Styki. Przy wyjściu z wozu pullmanowskiego artysta był przedmiotem »gwałtownego ognia« aparatów fotograficznych, przy błyskawicach i dymie światel magnetycznych. Szereg przedstawicieli miejscowej prasy oczekiwał przybycia w jego apartamentach w hotelu Ambassador. Słowem przyjazd naszego rodaka odbył się z amerykańską pompą i okazałością.

»Na otwarciu wystawy obecni byli konsulowie generalni Polski, Włoch i Jugosławii, oraz tłumy publiczności. Szereg klubów urządziło dla Styki specjalne przyjęcia, a Raquet Club zaprosił go, jako swego gościa, na czas pobytu w Chicago. Cała prasa bez wy-

jątku wyraża się o wystawie z entuzjazmem. Do najwybitniejszych komentarzy zaliczyć należy artykuł *Chicago Tribune*, w którym krytyk artystyczny mówi, iż nie ma słów na opisanie wystawy, przyznaje Styce niepospolite zdolności artystyczne i kończy, iż »jeżeli genjusz wogóle istnieje, to Styka go posiada«.

Z tym »genjuszem« jest jednak gorzej. *Kurjer Po- znański* zamieszcza przy powyżej przytoczonym arty- kuliku fotografię »mistrza« Styki, malującego portret marszałka Focha. Otóż ten portret Focha należy obec- nie do kolekcji obrazów, którą niejaki p. Clark daro- wał do Muzeum w Washingtonie. Oprócz portretu Focha uszczęśliwił p. Styka Muzeum washingtonskie jeszcze portretem ofiarodawcy tej kolekcji, p. Clarka. Niestety oba te portrety są niżej wszelkiej krytyki i wywołują u znawców uśmiech politowania dla »szy- kownej i zręcznej« techniki, z jaką są malowane, a za- kłopotanie u p. Miningrode, dyrektora Muzeum wa- shingtońskiego. »Reprezentują« one bardzo nieszczęśli- wie polską współczesną sztukę.

NEKROLOGJA

= Antoni Stefanowicz, artysta-malarz, zmarł w styczniu 1930 r. we Lwowie. Urodzony w r. 1858 na Bukowinie, po ukończeniu gimnazjum, kształcił się w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie zanie- dając malarstwa oddał się z zapałem pracy pedago- gicznej, z początku jako nauczyciel rysunków w pierw- szej szkole realnej we Lwowie (potem od r. 1894) jako inspektor nauki rysunku w szkołach średnich i zawo- dowych byłej Galicji i na tem stanowisku miał duże zasługi, jako człowiek o dużej kulturze, wielkiej pracy i sumiennosci, a przytem wielkiego umiłowania sztuki. Odznaczony kilkakrotnie przez rząd austriacki i szano- wany powszechnie w sferach szkolnych, otoczony był powszechnym szacunkiem, jako człowiek niezwykle prawy, wzorowy obywatel i pelen młodzieńczego en- tuzjazmu artysta i pedagog. Syn Antoniego Stefano- wicza, wielce utalentowany artysta-malarz Kajetan Stefanowicz, żołnierz, a potem oficer pierwszej Brygady legionowej (Beliniak), poległ w walce z bolszewikami pod Rohaczowem nad Słuczą 1920 r. Antoni Stefano- wicz, ormianin z pochodzenia, wielki patriota polski, zniósł zgon jedyne i ukochanego syna z wielkim spo- kojem. Niemniej jednak cios ten zламаł go. Szukał ukojenia w pracy, jako kurator szkół zawodowych wo- jewództwa lwowskiego, na którym to stanowisku oddał duże zasługi i zyskał uznanie naszego rządu. Odzna- czony krzyżem oficerskim orderu »Odrodzenia Polski«.

Cześć Jego pamięci!

= Anna Harland-Zajączkowska, ar- tystka-malarka, zmarła we Lwowie w styczniu 1930 r. Urodzona w roku 1883 we Lwowie, córka znanego w b. zaborze austriackim literata i redaktora doskona- łego (w latach osmdziesiątych zeszłego wieku) tygod- nika humorystycznego *Szczutek*, Liberata Zajączkow- skiego, odbyła studia malarskie w monachijskiej »Kunst- gewerbeschule«, poczem studjowała w Paryżu. Prócz długoletniej pracy pedagogicznej, jako nauczycielka ry-

sunków w szkole im. Król. Jadwigi we Lwowie, zaj- mowała się dalej pracą artystyczną, brała udział w wy- stawach. Ujmującej skromności, dużej kultury i pracow- itości, małżonka architektki i nauczycielki lwowskiej szkoły przemysłu artystycznego, p. Zygmunta Har- landa, Anna Harland-Zajączkowska zorganizowała ogół- no-polski Związek artystek-malarek i do końca życia brała w poczynaniach tego Związku żywy udział.

Cześć Jej pamięci!

Z OSTATNIEJ CHWILI

= Jubileuszowy Salon krakowski 1930. Celem uczczenia 75 rocznicy założenia Krakowskiego Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych, urządzony będzie w gmachu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie Jubileuszowy Salon Krakowski 1930, którego uroczyste otwarcie nastąpi 29 maja a zamknięcie 30 czerwca 1930 r.

Na wystawę dopuszczone będą dzieła malarskie, rzeźby, grafiki i sztuki stosowanej, dotąd nie wysta- wione w Krakowie a przyjęte przez jury Towarzystwa. Każdy artysta ma prawo wystawiania co najwyżej trzech dzieł, z których żadne nie może przekraczać w szerokości 150 cm. Dzieło o wymiarze większym jak 150 cm. szerokości musi wystawca zgłosić w To- warzystwie na 14 dni przed wystawą i otrzymać apro- batę dyrektora Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Ostateczny termin nadsyłania zgłoszeń upływa z dniem 5 maja, termin zaś nadsyłania eksponatów upływa z dniem 24 maja. Przesyłki, które nadejdą po tym ter- minie, nie będą przyjęte. Przy wysyłkach eksponatów należy stosować się do przepisów uwidocznionych w wyciągu regulaminu wystawy.

Wystawa, która ma być przeglądem współczesnej polskiej twórczości plastycznej, ma charakter kon- kursowy.

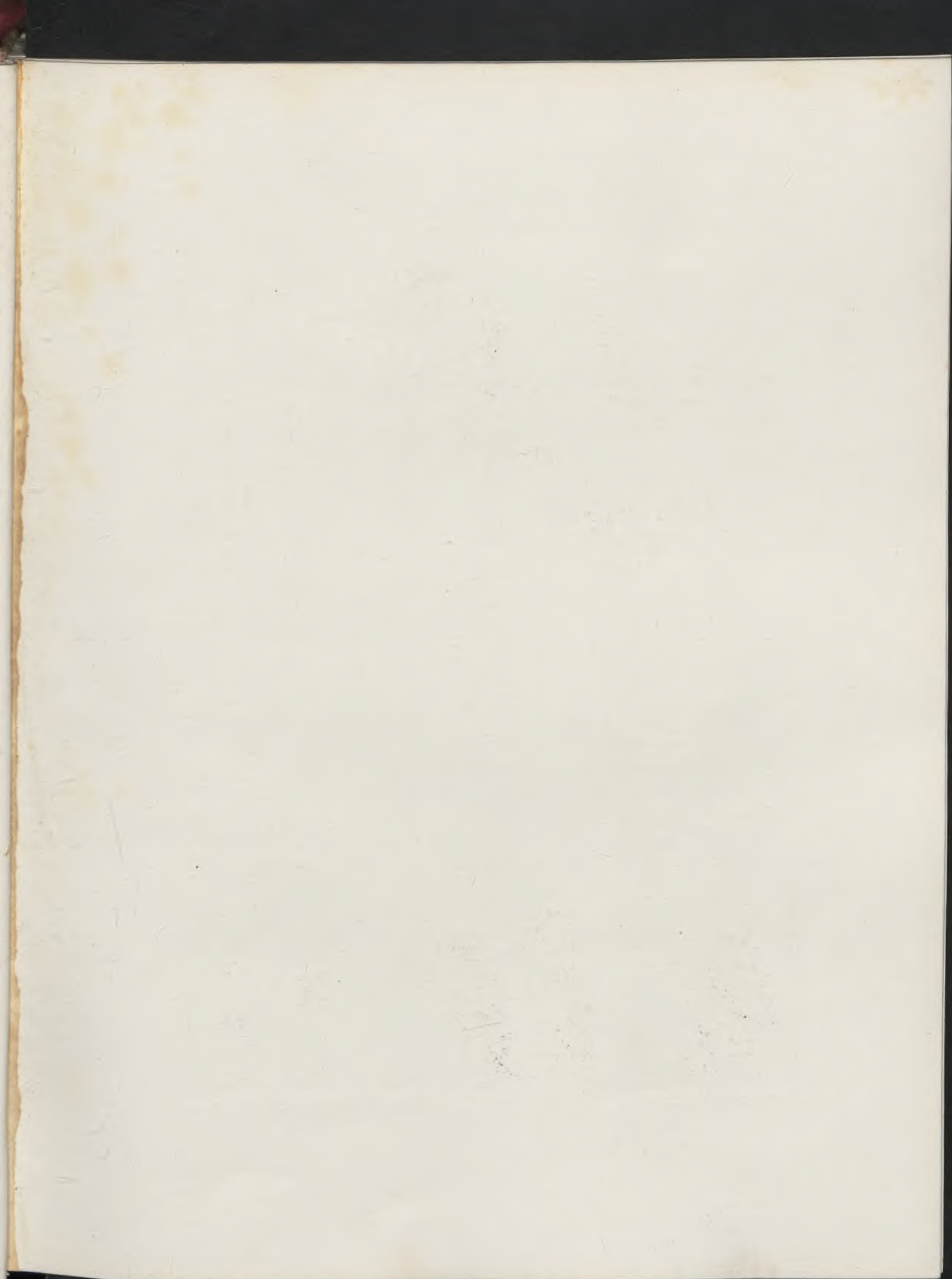
Dla prac zakwalifikowanych przez sąd konkursowy są przeznaczone następujące nagrody:

- I. Nagroda Ministerstwa Wyz. Rel. i Ośw. Publ. w wysokości 3.000 zł.
- II. Nagroda Stołecznego Król. Miasta Krakowa w wy- sokości 2.000 zł.
- III. Nagroda *Ilustrowanego Kurjera Codziennego* w wysokości 1.500 zł.
- IV. Nagroda *Światowida* w wysokości 1.000 zł.
- V. Nagroda Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie w wysokości 1.000 zł.

Na Salonie poczynione będą zakupy rządowe dla Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz zakupy mia- sta Krakowa dla Muzeum Narodowego w Krakowie.

Sąd konkursowy składać się będzie z członków jury Tow. i z ofiarodawców nagród, względnie ich repre- zentantów. Nagrody będą rozdzielone najpóźniej do 20 czerwca 1930.

Od wyroku sądu konkursowego nie ma odwołania. Całą korespondencję i przesyłki należy adresować: Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków, Plac Szczepań- ski nr. 4.





KONSTANTY LASZCZKA

PORTRET LEONA WYCZÓLKOWSKIEGO (brąz)

LEON WYCZÓŁKOWSKI

NAZWISKO Leona Wyczółkowskiego jest jednym z tych nielicznych w Polsce, które reprezentują ową szczęśliwą epokę w naszym malarstwie, gdy — w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku — w czasach epigonizmu „historycznych obrazów”, wystąpili: Józef Chełmoński, Julian Fałat, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Teodor Axentowicz, Jacek Malczewski, a z drugiej strony Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz. Otworzyli okno do Europy i stworzyli odrazu świetne polskie malarstwo.

Od tego czasu minęło lat czterdzieści. Leon Wyczółkowski, w ustawicznej pracy twórczej, stworzył wiele kapitalnych obrazów, które z podziwem oglądamy w naszych muzeach i zbiorach prywatnych i które rozślawiły sztukę polską zagranicą. Stworzył grafikę, która należy do najlepszych w Europie. Zdobył sobie pierwsze w Polsce imię. Nie dziw więc, że na każdym kroku spotykają Go objawy uznania i czci, jako dla nieskazitelnego człowieka, ofiarnego obywatela i wielkiego artysty.

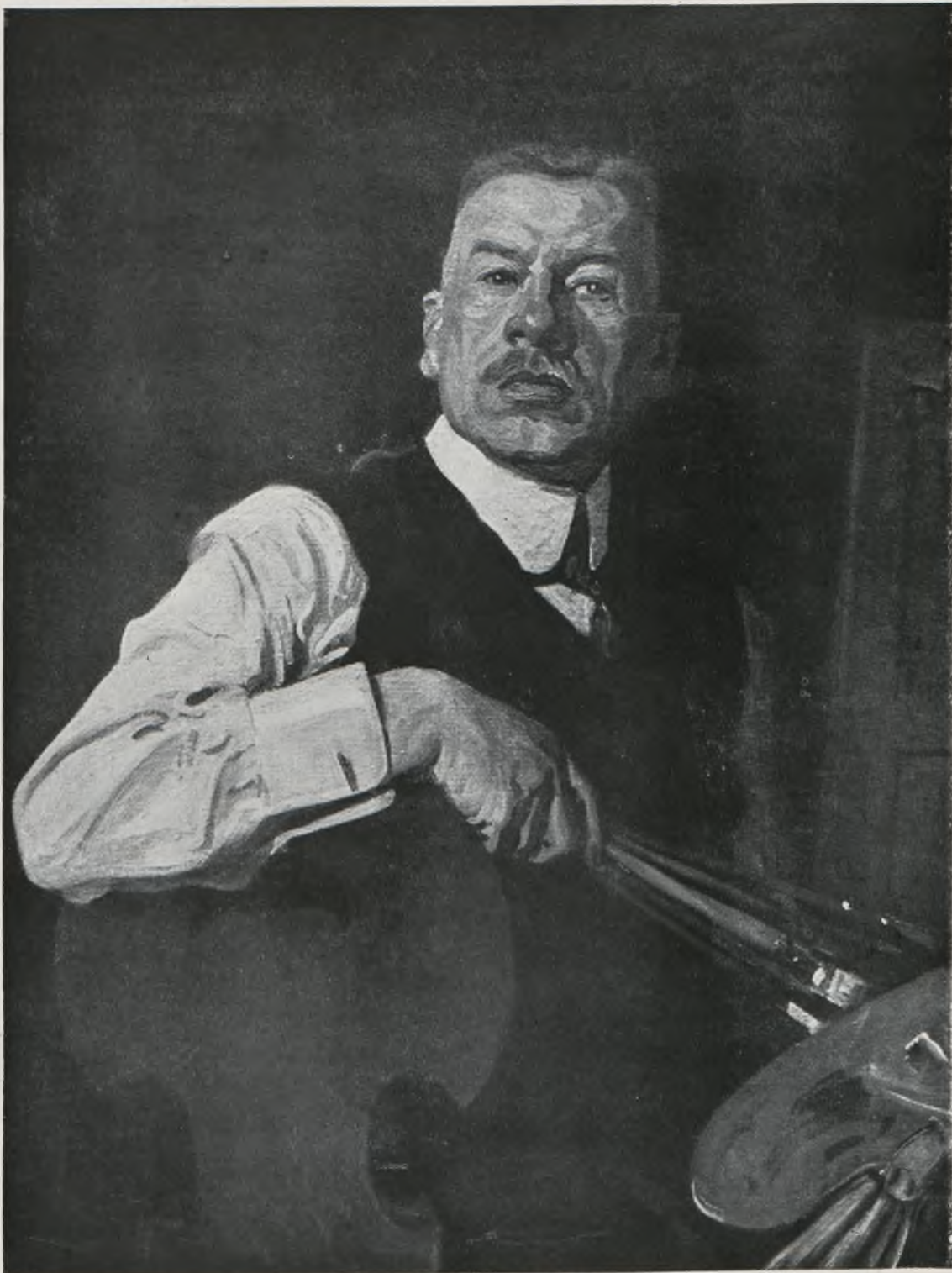
Mamy do zanotowania nowy objaw tej wdzięczności i uznania dla Leona Wyczółkowskiego: Najstarsza i najzasłużeńsza w Polsce artystyczna uczelnia, Krakowska Akademia Sztuk Pięknych, ofiarowała Mu najwyższą godność, którą rozporządza, mianowała Go honorowym profesorem.

Redakcja „Sztuk pięknych”, która w ciągu swej sześcioletniej pracy tylokrotnie dawała na kartach swego miesięcznika dowody wielkiego szacunku dla wspaniałej twórczości autora „Orki na Ukrainie”, wyraża w najserdeczniejszych wyrazach swoją radość z powodu tego uznania dla wielkiego Artysty.

STANISŁAW LENTZ

WCHAOSIE pospiesznego życia współczesnego i w tem ustawicznym przewartościowywaniu wartości artystycznych usuwają się z pamięci nazwiska i indywidualności, które zeszyły już z widowni, i tylko czasem wspomni się o nich, wreszcie zapomina i w tem zapomnieniu jakże często krzywdzi. Gorzej jeszcze, jeśli utrze się komunał, powiedzenie, mimochodem rzucona uwaga, nieodpowiedzialne określenie kogoś, którego niema już między nami, że właściwie skończył się ze swoim zgonem – bo wtedy »marka« taka dziwnie trwale przyczepi się i gorszą jest, niż najgrubszy pył niepamięci. Szczególnie dotyczy to artystów plastyków. Bo pisarz zostawia wiele egzemplarzy swych książek, które są długo jeszcze w obiegu, publiczność wyrabia sobie swe własne zdanie, czyta, daje do czytania dzieciom swym, wypożyczalnie oferują klientom. Dziś jeszcze przecie czyta się już nie takiego Kraszewskiego, który jest poniekąd obowiązkową szkolną lekturą, ale i autorów mniej zasłużonych, którzy nadal mają swoich nowych wielbicieli, pomimo, że krytyka obeszła się z nimi ostro i dawno ich nie wspomina. Artysta plastyk usuwa się już przez to z wyraźnej pamięci, że dzieła jego po śmierci posiada mała garstka ludzi, kilka wisi w jakichś publicznych zbiorach, czasem, i to rzadko, zamieści jeszcze jakieś pismo jedną reprodukcję przy jakiejś tam okazji. Tylko najwybitniejsi twórcy są nadal znani i cytowani. Z tą nomenklaturą jednak: »wybitny«, »najwybitniejszy«, »znakomity« jest rzecz trudna! Wiadomo: sąd ludzki – jak słusznie powiedział Leonardo – jest często mgłą, którą rozwiewa silniejszy wiatr przeciwny. Niespełna rok temu oglądałem na ślicznej wystawie w Wenecji («Il Settecento Italiano») dzieła malarzy i rzeźbiarzy, których dawniejsza krytyka albo zupełnie przemileżała, albo niedoceniała. A tymczasem zdumionym naszym oczom ci sami artyści ukazali się jako mistrze pierwszorzędni, o których nas uczono, że są conajmniej... drugorzędnymi, i wywody te popierano najgorszymi ich dziełami! U nas specjalnie »kult« zapominania jest bardzo znany – jak również i ta pochopność w wydawaniu sądów ujemnych na podstawie tylko fragmentów twórczości.

Nasunęło mi się to, kiedy naczelny Redaktor »Sztuk Pięknych« zwrócił się do mnie z prośbą o napisanie artykułu o Lentzu. Prawda! Znało się kiedyś, ale wypadło poprostu z pamięci. Zresztą był tak typowo warszawski, mało wystawiał gdzieindziej w Polsce, toczyły się wokół niego jakieś walki, brał medale i nagrody, nazywano go polskim Holendrem. Podpisany siedział wtedy przeważnie zagranicą i nie miał sposobności widzenia jakiejś zbiorowej jego wystawy, zaledwo kilkanaście obrazów spotkał na przygodnych wystawach. Określano go... Właśnie te dorywcze określenia, tkwiące potem w pamięci! To też w niemalym byłem kłopotcie, kiedy spadła na mnie propozycja napisania o Lentzu. Nie odmówiłem odrazu, bo chciałem przede wszystkim skontrolować ten narzucony mi pogląd na niego, choć przy-



STANISLAW LENTZ

PORTRET WŁASNY (oil)

puszczałem, że nie zdołam nic napisać. Rozpoczęło się przede wszystkim szukanie materiałów, w pierwszym rzędzie w Warszawie. I w trakcie tego szukania rósł szacunek dla pracy artysty i jego wielkiego wysiłku twórczego, dla tej bądźco bądź silnej indywidualności i renesansowo ścią bujnej natury, której nic nie zdołało ugiąć i nic zatrzymać w obranej, wyraźnej linii twórczej. To jednak był typ, któremu warto się przypatrzeć bliżej i cokolwiek skontrolować sądy o nim.

I jest to wielką zasługą Redakcji, że poświęca mu specjalny artykuł, który jest skromną próbą tylko rewindykacji pamięci ogółu i jakiego takiego ujęcia syntetycznego pracy Stanisława Lentza.

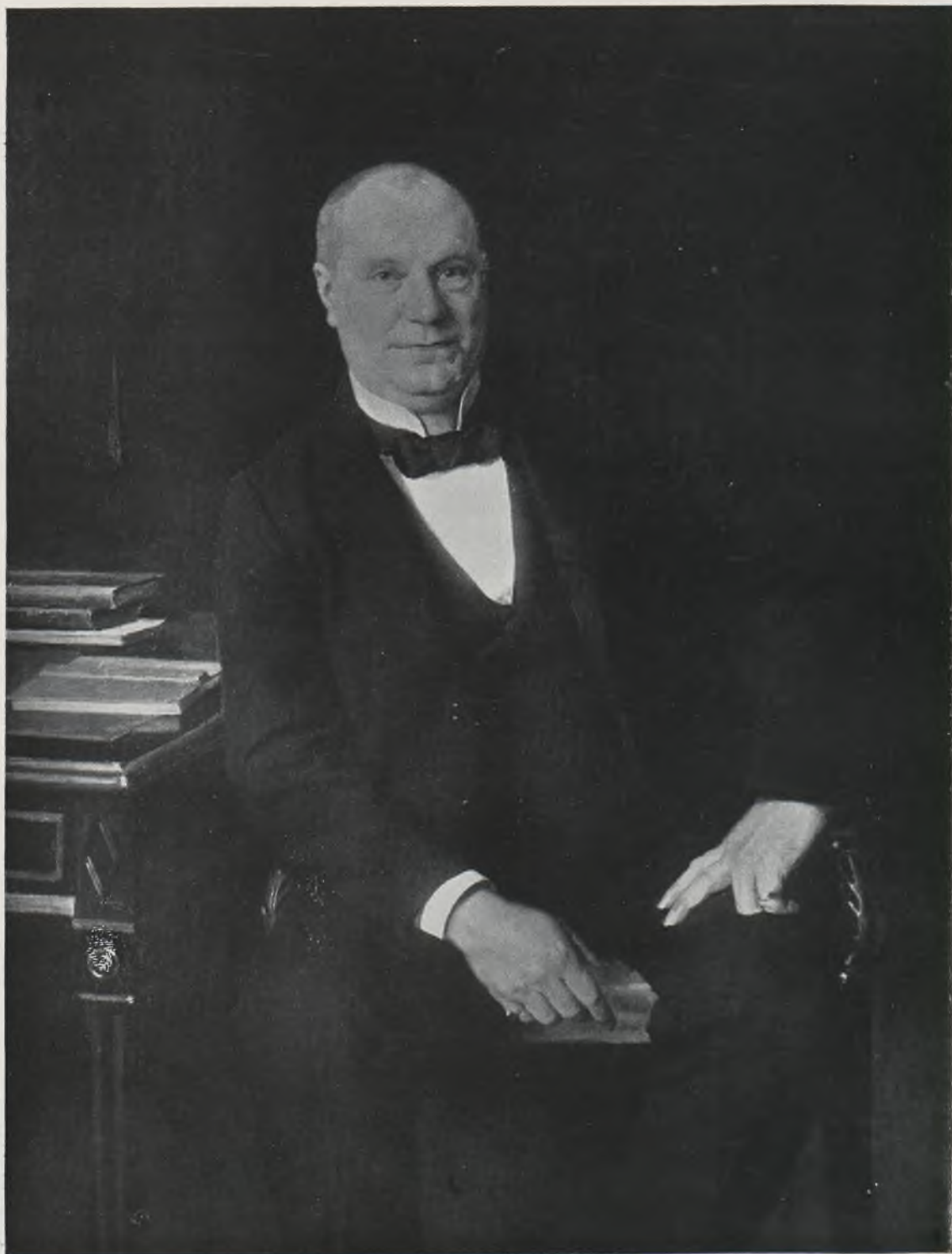
Wystąpił na widownię w czasach, kiedy portret polski miał już świetnych przedstawicieli w osobach takich wielkości jak Rodakowski i inni, poszedł odrazu jednak inną drogą i wypracował sobie swój własny sposób patrzenia na człowieka, którego nie tylko nie upiększał, ale przeciwnie, z pasją jakąś dopatrywał się w nim często animalistycznych właściwości, choćby to był nawet purpurat, uczonec, artysta, przesubtelny pięknoduch. Może to było czasem brutalne, potracające o karykaturę, w której Lentz tak się lubował, irytujące, ale zawsze poparte było kapitalną obserwacją tych właśnie, tkwiących mimo wszystko, w człowieku właściwości, zawsze po malarsku bez zarzutu, pod względem środków technicznych wypowiedzianych z siłą, ba, często nawet z furją. Tem może też tłumaczy się, że Lentz najchętniej malował reprezentantów mieszczaństwa, robotników, wogóle typy męskie, o zdecydowanym charakterze, a wreszcie i przede wszystkim liczne portrety swego przyjaciela, znakomitego artysty Frenkla. Może sama fizyczność modelu nastęczała wielkie pole do wypowiedzenia się, do wydobywania brutalności rysów linii ciała, którego życie w twardej walce nie oszczędzało. W Lentzu tkwiła jakaś żywiołowa pasja dopatrywania się wiecznej walki pięknie stworzonego ciała z bezwzględem życiem, które codziennie trawi i wyniszcza to ciało. Nie dlatego, by był pesymistą! Bynajmniej. Właśnie Lentz kochał życie i użycie, był w sztuce i życiu uosobieniem wesołości i pochwały darów życia. Jako jednak artysta umiał widzieć tę walkę życia z jego urodą i być może często w trakcie malowania, na przekór huśczącej w jego piersiach witalności, malował zużyte resztki dawnej piękności. I to nie tylko powierzchownie. Sygnalizuje się to w wydobywaniu głębi psychicznej modelu, nad którym biadał, że już zmarniał fizycznie i zaznaczał to w oczach, w boleśnie zagiętych ustach, w porysowanych policzkach, w przygarbionych plecach i ociążonych ramionach, które dawno już przestały być skrzydłami. Widać to w »Vierzen-tag«, »Strajku«, »Wypłacie«, »Wilkach morskich«, »Rybakach«, »Wiecu«, w doskonałych portretach staruszek i starców, w »Członkach Towarzystwa Naukowego«, »Bacność«. To ostatnie jest na znaczną miarę zakrojona jakby wizją już prawie niematerialnych postaci szlachetnych starców, którzy zagasłym wzrokiem patrzą w młodego żołnierza sprężonego na bacność przed powstańcami. Cała epopeja życia, walk, wyniszczenia i brutalnego kończenia się fizycznego tych niegdyś młodych zapaleńców, bije z tego płótna, aż bolesnego.

Bujna — jak już podkreśliliśmy — natura Lentza nie ograniczała się naturalnie



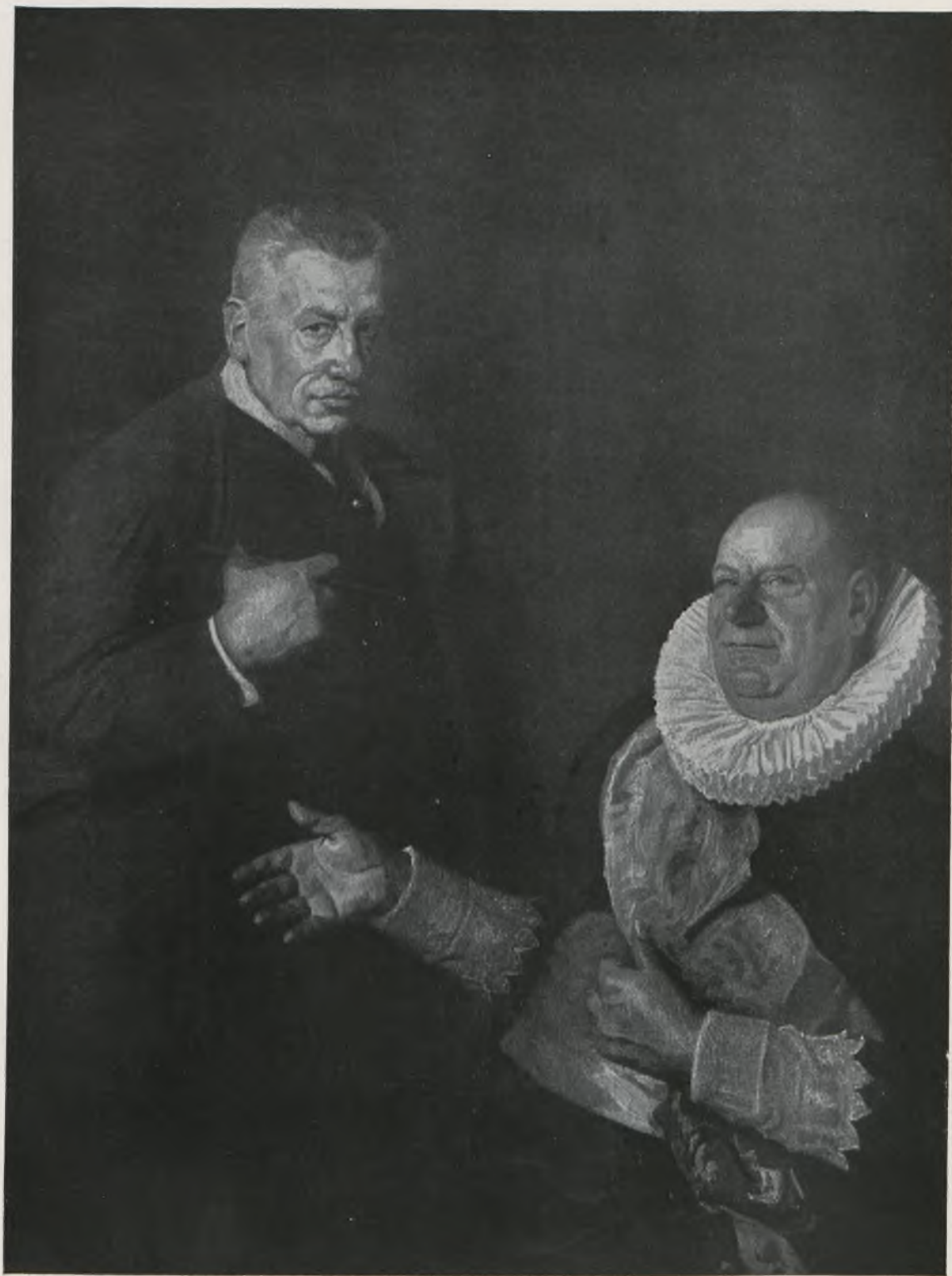
STANISŁAW LENTZ

RYBACKA RODZINA (ol.)



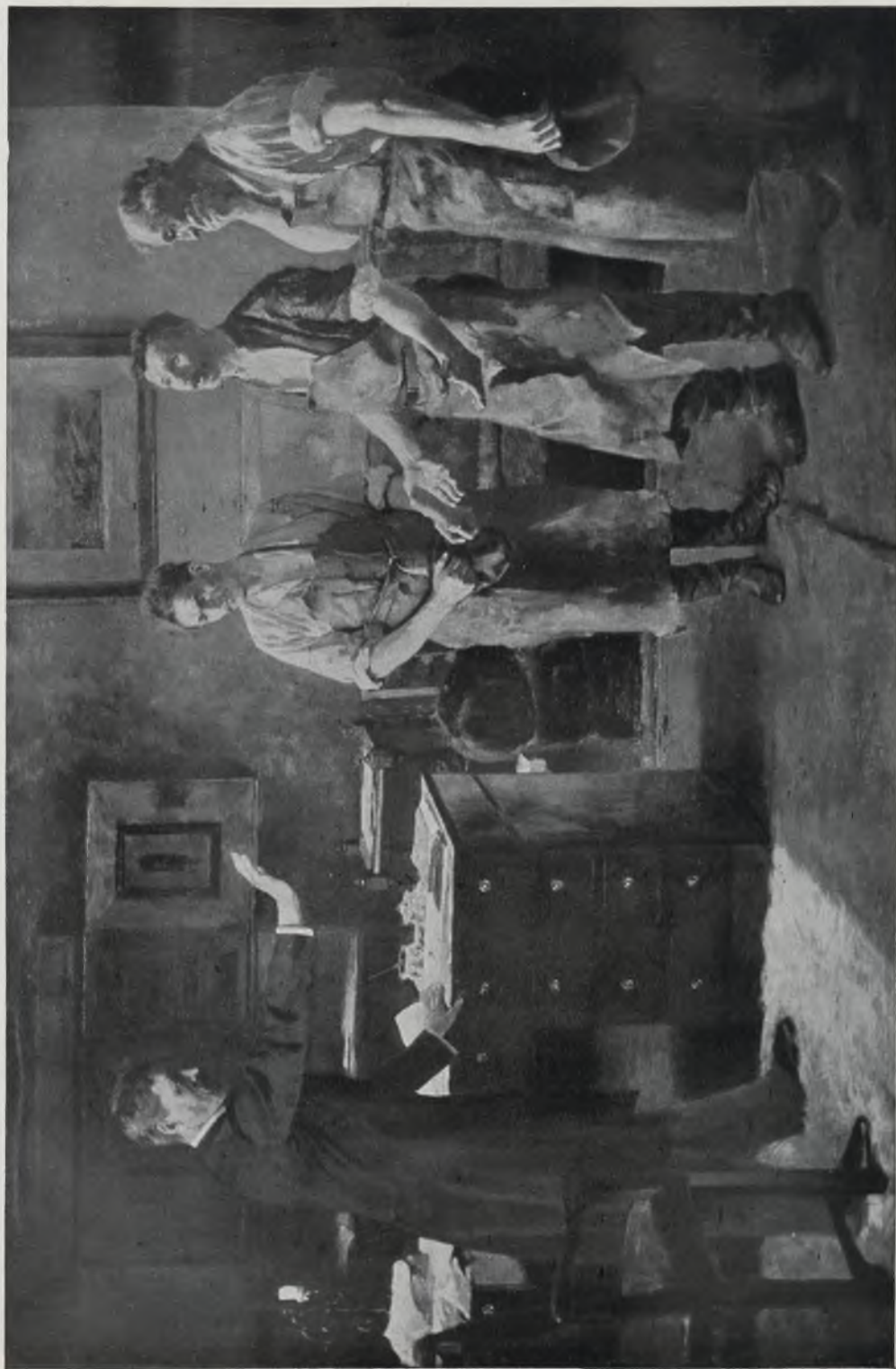
STANISŁAW LENTZ

PORTRET M. FRENKLA (ol.)



STANISŁAW LENTZ

PORTRET WŁASNY ARTYSTY I M. FRENKLA (ol.)



STANISLAW LENTZ

STRAJK (ol.)



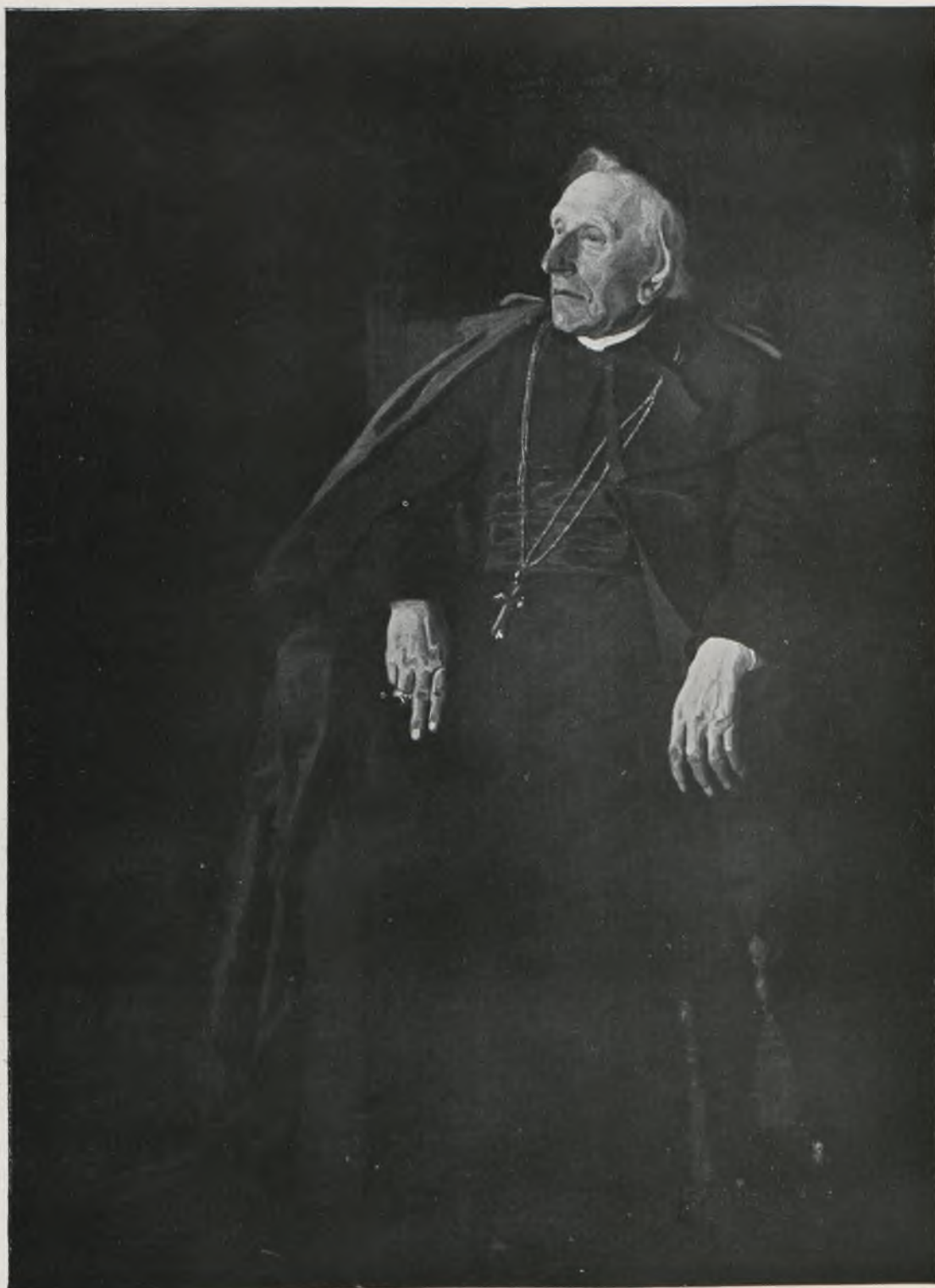
STANISŁAW LENTZ

OSTATNI PROFESOROWIE SZKOŁY GŁÓWNEJ W WARSZAWIE (o.l.)



STANISŁAW LENTZ

PORTRET (ol.)



STANISLAW LENTZ

PORTRET ARC. POPIELA (ol.)

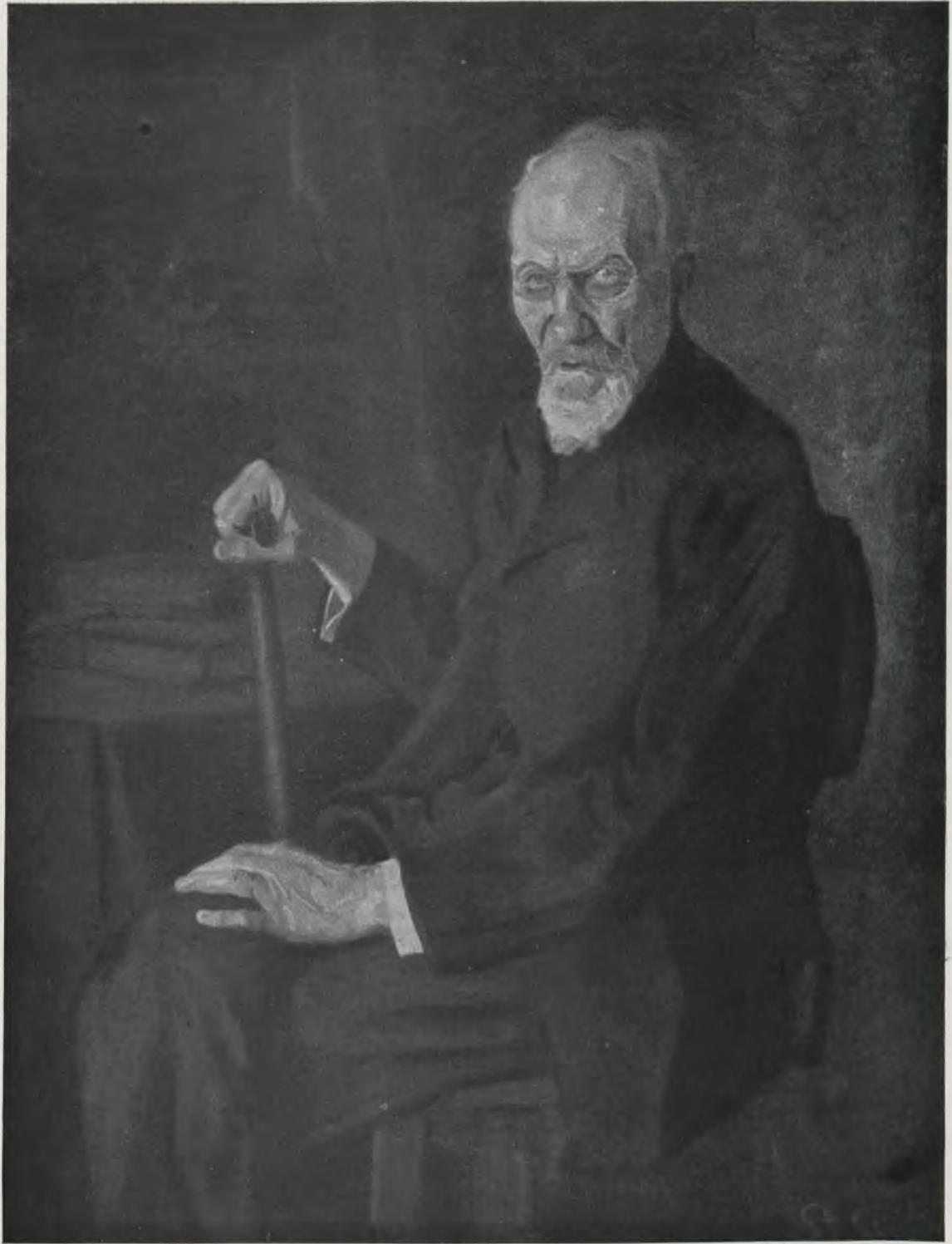
do takich tylko »modeli«. Nie mógł, on, kipiący życiem, fizycznie zdrowy, szczęśliwy i szukający radości, pozostawać tylko w tym kręgu. Maluje przeto sceny – powiedzmy – rodzajowe i tu jesteśmy u źródła tej etykiety »holenderskiej«. Jest coś istotnie w jego sposobie ujmowania beztroskiego bytu z Holendrów, których specjalnie umiłował, bo podłoże psychiczne jego było pokrewne tym zdrowym, sytym, zadowolonym artystom ojczyzny Rembrandta, którzy wiedzieli, jak użyć życia i jak się nim nacieszyć. Zachwycał się napewno radością Rembrandta z okresu jego szczęśliwości (jakże potwornie potem przemienionej w gehennę nędzarza), entuzjazmował się płótnami malarza śmiechu Halsa, podziwiał Cocxa, wydobywającego przedziwnie cichą szczęśliwość domowego ogniska, rozśmieszał rubasznością Brouwera i beztroską Teniersa, lub też malowaniami pijatykami Breughela i bezceremonjalnością awantur wesołych Steena, dopatrywał niejakiego podobieństwa w mieszczaństwie polskim, którego potrafił być doskonałym wyobrazicielem, z sytą uciechą mieszczaństwa holenderskiego. Ale żeby to w innej formie narzucić widzowi i zająć go tem, trzeba było bezsprzecznie mieć talent nieprzeciętny, by nie wpaść tylko w naśladownictwo, czego żadną miarą nie można powiedzieć o Lentzu. Tę stronę twórczości Lentza dobrze określił Witold Bunikiewicz pisząc: »Nie tyle w pendzlu i w manierze artystycznej tkwi pokrewieństwo Lentza z krajem Rembrandta i Halsa, nie w kostjumie włożonym jak na maskaradę i w apoteozie charakterystycznej brzydoty, ile w sile żywiołu, który rozsadzał sztukę jego, czyniąc ją jednym z najkapryśniejszych anachronizmów polskiej twórczości malarskiej, przyodzianej w obce truchło. Kaprys, który kazał artyście przebierać Frenkla w kostjum holenderskiego birbanta lub malować sceny w rodzaju uczyty z Saskią, zakwalifikował Lentza jako naśladowcę Holendrów i krytyce nastęrczał aż nadto dowodów, że artysta przeżywa po raz wtóry te same sensacje, które ożywiały Halsa i Haarlemczyków. Lecz tak, jak istotą sztuki Chełmońskiego i Brandta nie były »opite wódką twarze«, ani »stepowi oczajdusze« (jak się wyrażała niegdyś krytyka), tak samo holenderskość Lentza nie wypełnia istoty jego twórczości, ale jest taką samą siostrą twórczą, jak dla dobrego poety tłumaczenie obcego arcydzieła«.

Lentz jest przede wszystkim portrecistą i ma niejednokrotnie wszystkie cechy wielkiego malarza charakteru. A ponieważ twarz męska przeważnie ma więcej cech tego »charakteru«, bardziej wyraźnie sygnalizuje niejako walkę z życiem, więc też i Lentz przede wszystkim maluje portret męski. Dla niego nie tylko twarz jest »zwierciadłem duszy«, ale cała postać, którą umie w zdecydowanych linjach ująć i zaznaczyć. Nigdy nie upiększa, o, przeciwnie, widzi przeraźliwie wiele i nie ukrywa tego, nie boi się powiedzieć wyraźnie, bez obsłonek, że natura to jest często złośliwa mała, wykrzywająca rysy nawet szlachetne grymasem brzydoty źle maskowanej. Przed nim robili to genialnie wielcy Hiszpanie z Velasquezem na czele (Habsburgowie!), lub też z djabelską złośliwością Grecó a potem Goya. Lentz nie jest złośliwy – jest tylko prawdziwy, bezkompromisowy, dokładny tą dokładnością, jaką odznacza się doskonała soczewka. Ta ostrość widzenia – wyrażmy się tak – Lentza, być może zasłaniała mu często ogólną piękność całej postaci, przerysowywała pewne mar-



STANISŁAW LENTZ

PORTRET WINCENTEGO KOŚCIKIEWICZA



STANISŁAW LENTZ

(Złoty medal, Monachjum 1913)
(Wl. Pinakoteka w Monachjum)

PORTRET PROF. JABLONOWSKIEGO (ol.)



STANISŁAW LENTZ

(Nagrodzony złotym medalem w Paryżu, 1912)

PORTRET P. KARPIŃSKIEJ (ol.)



STANISŁAW LENTZ

WILKI MORSKIE Z SCHEVENINGEN (o.l.)



STANISLAW LENTZ

(Wł. Muzeum miejskie we Lwowie)

SERENADA (ol.)

kantne szczegóły ginące w całości i na pierwszy rzut oka niedostrzegalne, przynajmniej nie w tym stopniu, ale to już jego charakterystyczna cecha, którą musi się brać taką, jaka była. Nie zapominajmy, że Lentz był doskonałym na swe czasy karykaturzystą. Wszakże był uczniem i uwielbiał genialnego Daumiera! Tylko, że ten wielki Francuz miał to nieuchwytnie esprit, tę finezję złośliwości i subtelną gryzącą ironję, a Lentz nikogo nie wyszydzał, bawił się tylko i śmiał, chwytając na gorąco typy, proszące się o ołówkę. Jedno ma jednak wspólne z Daumierem: Tamten był w karykaturze najświetniejszym ilustratorem współczesnej sobie Francji – Lentz pozostawił również w swej karykaturze dokumenty współczesności warszawskiej w jej typach, jakże nieraz świetnych. Pierwszy zresztą młodzieńczy sukces zawdzięcza Lentz właśnie karykaturze. W. Wankie podaje, że w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie przez krótki czas studjował Lentz, Matejko zaśmiewał się z karykatur Lentza, wyobrażających korowód postaci nadnaturalnej wielkości, narysowanych na podłodze. A wśród tego pochodłu był Gorzkowski, Matejko, Jabłoński, Szynalewski, Cynk i ich uczniowie, wszyscy podobni, żywi w ruchu, w gestach, nieporównanie prawdziwi, cudaczeni. To było pierwsze oficjalne uznanie Lentzowskich zdolności, wyrok bowiem wygłosił jeden z cudotwórców sztuki: Matejko. Już wtedy tkwił w Lentzu pasjonowany karykaturzysta, już wtedy była w nim ta ostrość widzenia, która miała potem zaznaczyć się wyraźnie w portrecie, osiągając swój najświetniejszy wyraz w takich dziełach, jak portret Arcybiskupa Popiela, portrety Górskiego, Kronenberga, Mireckiego, Jabłonowskiego, Frenkla, Lubomirskiego, Kallenbacha i inne. Historykowi sztuki niepodobna przejść obok tych dzieł obojętnie, tyle w nich siły wyrazu, tak znakomicie uchwycone psychiczne właściwości, tak skomponowane jako bryły, takie niezrównane mają szczegóły. Jak ten wyraz nigdy się nie powtarzał – najlepiej świadczy zbiorowy portret »Ostatni profesorowie« i »Członkowie Tow. Naukowego«. Nie szło w nich Lentzowi o szczegółową jakąś kompozycję, którą jakby świadomie nawet rozbił, raczej jest przypadkowość i brak zgóry przewidzianej linii kompozycyjnej – lecz zastanowiły go te twarze, będące niejako otwartymi księgami przeżyć. Każda jest inna, w każdej jest inny wyraz, inne są przeżycia, inne charaktery. A wydobyte to z taką siłą przekonania, z taką precyzją, a jednak tak jakoś poprostu, że narzuca się wszystko oczom patrzącego i wdraża w pamięć. Być może, że dlatego, iż Lentz w pierwszym rzędzie starał się uchwycić w rysunku nietylko całość postaci, ale te właśnie utajone często cechy charakterystyczne modelu i to go przedewszystkiem animowało, nie wkładał zbyt wiele wysiłku w koloryt, w sensie eksperymentowania barwną plamą. Daleko jednak od tej utartej wersji, że były to rzeczy zupełnie pozbawione kolorytu, jednostajne w swym »sosie«, który mu pozostał jako nawyk ze szkoły monachijskiej. Nic podobnego! Prawda, że jest pewna jednostajność w jego kolorach, ale skalą barw, którą operował, choć był to tylko akord, a nie cała symfonia, umiał wydobyć to, czego chciał, umiał posługiwać się tak, że nie ustępował zupełnie innym w osiągnięciu swych zamierzeń, tylko drogą inną, pozbawioną czaru kunsztownie uchwyconych wibracyj barwnych, które obce mu były od początku, jakkolwiek wzrastał w epoce triumfu impresjo-



STANISŁAW LENTZ

PORTRET WŁASNY W STROJU HOLENDERSKIM (o.l.)

nizmu. Bo taka już była natura jego talentu i zaciętość w kroczeniu raz obraną drogą, która mimo wszystko zaprowadziła go jeśli nie na szczyty, to w każdym razie wysoko ponad przeciętność.

I to właśnie — zdaje mi się — należało podkreślić.

Zmarł 19 października 1920 w pełni sił twórczych, rozpoczynając dzieło, które miało przekazać potomności podobizny pierwszych posłów Sejmu odrodzonej Polski. Wykonał część tego dzieła, dwadzieścia autolitografij, wydanych w roku 1919 w Warszawie.

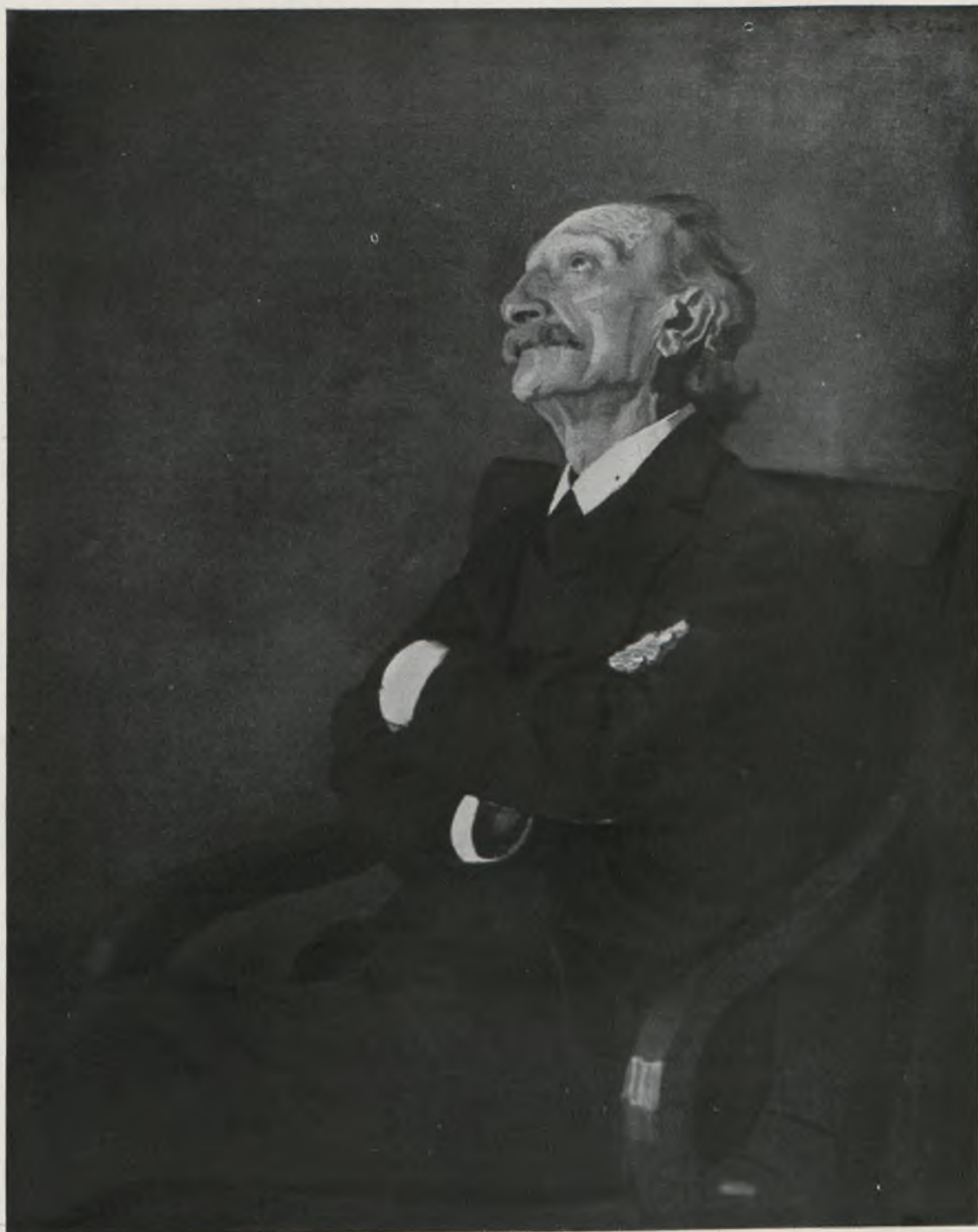
Nie przylepiając żadnej nomenklatury talentowi Lentza, stwierdzić bezstronnie należy, że sztuce polskiej przysporzył dzieł wartościowych, ciekawe, że był typem w malarstwie niecodziennym, że dzieło jego życia było nie wynikiem przypadku, lecz wielkiego zamiaru i wielkiego wysiłku twórczego, oraz wielkiego uczucia. A jak mówi La Rochefoucauld, »każde potężne uczucie ma swój głos, ruchy i miny, które mu są właściwe. I ten stosunek dobry lub zły, miły lub niemiły, rozstrzyga o tem, że ktoś się komuś podoba, lub nie«.



Urodził się Stanisław Lentz w Warszawie w r. 1862. Jako szesnastoletni chłopiec wstępuje do szkoły Gersona, zasłużonego pedagoga i artysty. Młody adept sztuki już w początkowych swych studjach zwraca na siebie uwagę profesora, który swą szkołę utrzymywał na wysokim poziomie, ucząc przedewszystkiem rysunku, o którym zwykł był mawiać, że jest podstawą rzetelnej sztuki. Stary majster, niechętny tzw. realistom w sztuce, wpaja u swych uczniów zamiłowanie do piękna, którego nie widzi »w brutalności natury — trzeba ją przeto uszlachetniać i upiększać«. Już wtedy w zadatkach talentu Lentza tkwił realista i bystry obserwator natury, nie mógł się przeto zgodzić z teorjami swego mistrza i po roku wyemigrował do Krakowa, gdzie głośnie echem rozbrzmiewała sława Matejki i na nowo zorganizowanej ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych. Nie czuł się jednak tu dobrze, nie potrafił się znowu nagiąć do bezwzględного powtarzania na różnolity sposób tego, co w płótnach swych wyczarowywał genialny historjograf-malarz, przenosi się więc do Monachjum.

Na ten okres (około roku 1880) przypadł właśnie cały exodus polskich artystów do pięknego miasta nad Izarą, gdzie po »Sturm und Drang« perjodzie i zwycięstwie młodych zapowiadała się nowa era. Zastał tam lub potem witał S. Witkiewicza, Axentowicza, Kędzierskiego, Malczewskiego, Dębickiego, Szymanowskiego, Popiela, Wodzinowskiego i innych, łącznie z dawniej osiadłym Brandtem i Wierusz Kowalskim, a ci wszyscy ówcześni artyści polscy talentem swoim, szerokością natury i temperamentu zdobyli sobie mir i zwracali szczególniejszą uwagę na siebie profesorów i mecenasów sztuki.

Monachjum odrazu pochłania Lentza. Zapisuje się na kurs uwielbianego podówczas prof. Wagnera i do klasy rysunkowej prof. Bencsura. Wagner lubił Polaków i opiekował się nimi, a dla Lentza od pierwszej chwili miał wiele sympatji i otoczył go spe-



STANISLAW LENTZ

PORTRET P. H. (ol.)

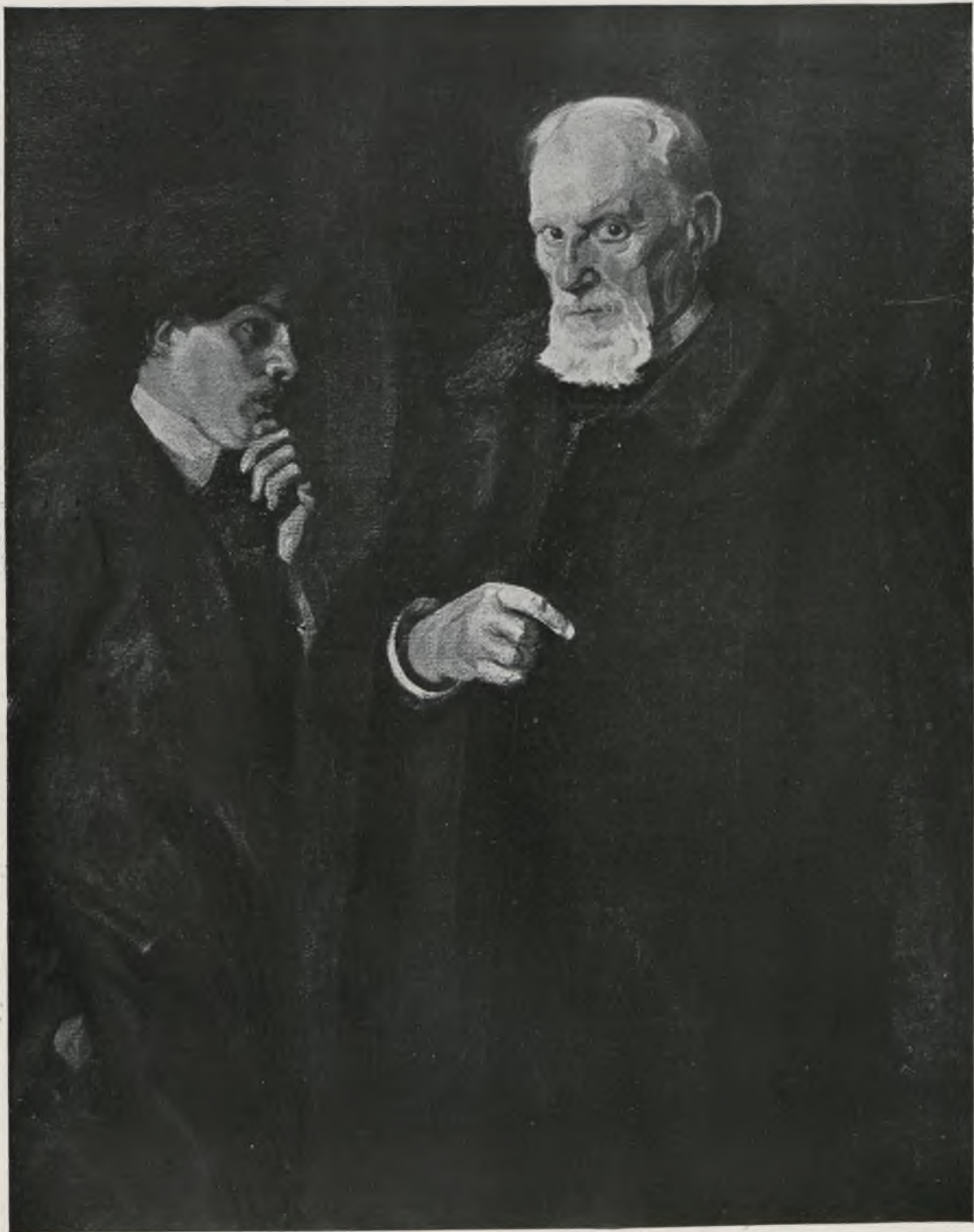
cialną troskliwością. Niedługo też otrzymuje Lentz medal Akademii za studjum p. t. »Włoszka«. Pierwszy obraz wystawia artysta w roku 1881 w Warszawie («Mnich»), potem »Typ z okolic Dachau«. Są to rzeczy malowane pod widocznym wpływem solidnej szkoły monachijskiej. Ten sam »sos«, to samo podejście do tematu, trochę przyciężki rysunek, jednak bez zarzutu, i ten chłodny stosunek do tego wszystkiego, czem podbili już świat impresjoniści francuscy. Cztery lata spędza Lentz w Monachium, pracując wytrwale, a kiedy wyjeżdża do Paryża, dostaje gorące polecenie od Wagnera do jego przyjaciół, między innymi do Munkacsy'ego. Wielkie tempo Paryża porwało bujną, żywiołową naturę Lentza. Malarstwo francuskie nie wywiera na niego prawie żadnego wpływu, nie zachwyca się nim, jest tylko obserwatorem, zato upaja się karykaturą Daumiera, on sam urodzony karykaturzysta, porywa go ulica Paryża i jej typy, z pasją przebywa w muzeach. Tu w Paryżu można już było przewidzieć, że Lentz zostanie wierny raz obranej drodze i nie zepchnie go z niej triumfalny pochód nowatorów impresjonizmu. Z okresu paryskiego pochodzą obrazy rodzajowe, jak »Serenada«, »Medytacje«, »W lombardzie«, »Zaloty«, »Antykwariusz« i inne.

Po trzech latach pobytu w Paryżu wraca do Warszawy i odrazu wpada w sam wir walki, rozpoczętej przez Stanisława Witkiewicza, który pamiętnymi swymi wystąpieniami poruszył całą opinię, »okłamaną przez krytykę«, która chwaliła tylko »mydlarstwo«. Lentz w walce tej udziału nie bierze już choćby z tego względu, że nie tyczyła się ona jego przekonań, idących po linii nie dotykających obu obozów. Maluje swe świetne postacie mieszczańskie i coraz kapitalniejsze w dosadnej charakterystyce portrety, o czem wyżej była mowa.

Zasługą jego pozostanie, że on właśnie zreformował warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, obejmując dyрекcję po Stabrowskim. Szkole tej oddał się całą duszą i postawił ją na znacznej wyżynie. On to sprowadził z Paryża Ignacego Pieńkowskiego i powołał na profesora rzeźby Xawerego Dunikowskiego. W tym czasie i w tych stosunkach był to wielki krok naprzód. A sam pracował z uczniami i wiele czasu im poświęcał, będąc dla nich nietylko pedagogiem, ale ukochanym starszym kolegą i doradcą.

W życiu prywatnym niezwykle miły, kulturalny, lubiący wykwiint, którym potem się otoczył, gościł każdego prawdziwie »po polsku« i skupiał wokół siebie artystów wszelkich odcieni i ludzi kochających sztukę. Dom Lentzów był zawsze pełny gości, a nastrój w nim panujący niezapomniany, jak mi opowiadali stali jego bywalcy. Ton temu wszystkiemu nadawał gospodarz, który był typem istotnie niezwykłym, przypominającym naprawdę holenderską beztróską wielkich majstrów pędzla, z domieszką słowiańskiej lekkomyślności i rozmachu życia.

ARTUR SCHROEDER



STANISŁAW LENTZ

POŻYCZKA (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KRAKÓW

= Muzeum Narodowe otworzyło 1 kwietnia wystawę sztuki japońskiej ze zbiorów Feliksa Jasińskiego. Wystawa mieści się w domu, który jest własnością Muzeum na podstawie zapisu śp. Szolańskich (przy ul. Szczepańskiej 11). Zbiór dzieł sztuki japońskiej, zapisu Feliksa Jasińskiego, jest nie tylko bardzo bogaty co do ilości, ale i co do wartości artystycznej. Naturalnie szczupłe sale Oddziału Muzeum Narodowego nie mogłyby pomieścić całego zbioru, wystawiono więc tylko drobną część, ale dającą dobre pojęcie o sztuce japońskiej.

Z olbrzymiego działu drzeworytów (blisko 5.000) wystawiono z braku miejsca część bardzo znikomą (około 250), wśród nich dzieła artystów takich jak Hiroshige, Hokusai, Kunisada, Utamaro i innych. Ponadto zwracają uwagę rzeźby z XVII-XIX wieku, charakterystyczne maski aktorów, zbroje, szable, bogaty (aczkolwiek zaledwie w szóstej części wystawiony) zbiór gard, dalej szereg wyrobów z laki, liczny zbiór słynnych »inro«, brzozy, ceramika, emalje na metalu, tkaniny, kimono itd.

= Wystawa zabytków polskiego renesansu. W związku ze zjazdem naukowym im. J. Kochanowskiego, urządza Towarzystwo Miłośników Krakowa wystawę zabytków sztuki i przemysłu artystycznego z epoki Odrodzenia.

Wystawa pomieszczona będzie w salach II piętra Zamku królewskiego na Wawelu i obejmować będzie najcenniejsze zabytki epoki, wybrane nie tylko z publicznych zbiorów krakowskich, ale także z warszawskich, lwowskich i innych, oraz ze zbiorów prywatnych. Na wystawie znajdą się obrazy, portrety, paramenty kościelne, kielichy, misy, wyroby majolikowe, przedmioty codziennego użytku, broń sieczna i palna itp.

Będzie to pierwsza tego rodzaju wystawa w Polsce, a potrwa przez cały miesiąc czerwiec, stanowiąc bez wątpienia wielką atrakcją nie tylko dla uczestników Zjazdu ale i dla najszerszych warstw publiczności.

= Wystawa »Stary portret« została otwarta dn. 16 marca w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Obejmuje ona sto czterdzieści portretów, wykonanych w czasie do 1830 roku przez artystów polskich i obcych, a znajdujących się w zbiorach prywatnych w obrębie województwa krakowskiego.

Wystawa została zebrana z wielką sumiennością i znanstwem i dała bardzo ciekawy przegląd sztuki portretowej z okresu dużego, bo możemy oglądać portrety już od pierwszej połowy XVI wieku. Jest to cechowy portret krakowski jubilera krakowskiego Przybyły z żoną, pierwszych właścicieli pałacu pod Baranami na Rynku krakowskim, należącego dzisiaj do hr. Potockich z Krzeszowic. Drugim z kolei co do wieku, a jednym z najciekawszych na wystawie jest słynny portret Stefana Batorego, wykonany w r. 1583 przez Marcina Koerbera. Obraz ten, wielkości 235 x 122 cm, jest własnością Zgromadzenia XX. Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie i po raz pierwszy (o ile nam wiadomo) jest wystawiony na widok publiczny. Świetny w wyrazie, doskonały w kolorze i imponujący prostotą wykonania a zarazem umiejętnością oddania spokojnej a imperatywnej potęgi, która tak była charakterystyczną dla tego największego naszego króla, jest prawdziwą ozdobą wystawy. Obok portretu Batorego zwraca uwagę ogromny (194 x 106 cm) portret ostatniego z rodu Tęczyńskich, Stanisława Tęczyńskiego, syna wojewody krakowskiego, Jana. Obraz, olejny na płótnie, wykonany przez Tomasza Dollabella (ok. 1570-1650), przedstawia pięknego młodzieńca, w stroju polskim, stojącego przy stole, na którym opiera się jedną ręką.

Dalej mamy doskonałego Justusa Sustermansa (1597-1681), dobry portret Goverta Flineka (1615-1660), ucznia Rembrandta, bardzo dobry portret patrycjuszki holenderskiej, pendzla Jakóba Willemsz Delf młodszego (1619-1681), doskonały portret nieznanego malarza ze szkoły hiszpańskiej (początek XVIII w.), kapitalny portret malarza, którego autorem jest prawdopodobnie Jean Baptiste Simeon Chardin (1699-1779), własność prof. T. Awentowicza, bardzo dobre portrety Jana Kupetzky'ego (1667-1740). Ciekawostką wystawy jest dobra współczesna kopia małego portretu pastelowego, wykonanego przez Bouchera, a przedstawiającego znaną z urody tancerkę Binetti, z czasów Ludwika XV. Z powodu tej tancerki odbył się w Warszawie pojedynek między znanym z awantur Casanową a Branicim. Portret, który jest dzisiaj własnością Stanisławy hr. Potockiej, pochodzi ze zbiorów ks. Józefa Poniatowskiego, którego signum naklejone na ramie z tyłu, zachowało się do dzisiaj.

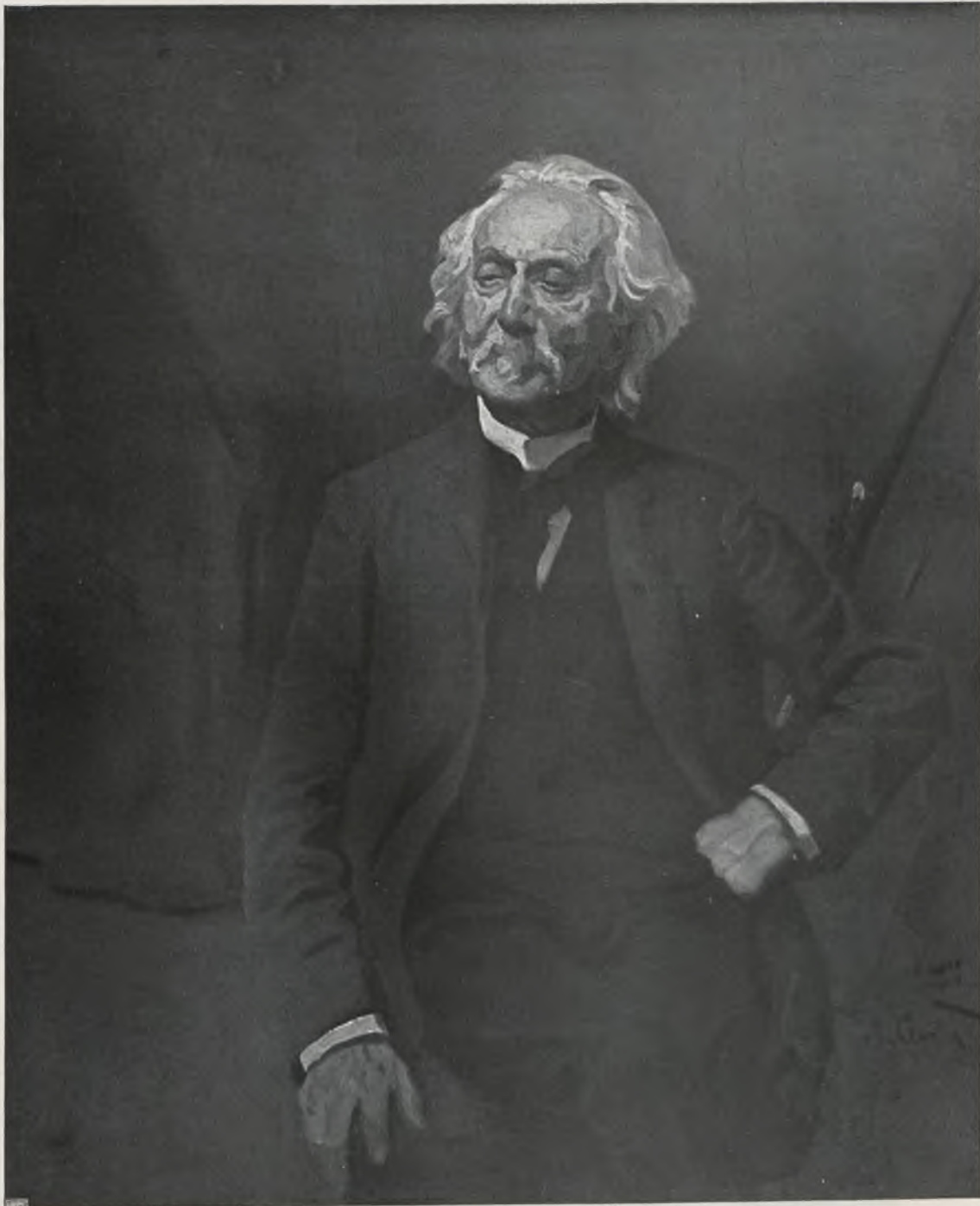
Bardzo dobrze przedstawieni są malarze z końca XVIII wieku, a więc Jean Baptiste Greuze (1725-1805), Marcello Bacciarelli (1731-1818) - między portretami doskonały w wyrazie w kolorze pastelowy portret króla Stanisława Poniatowskiego, przypisywany Bacciarellemu, dalej piętnaście portretów Giovanni Baptiste Lampi (1751-1830), wśród nich doskonały portret Szczerbowej Potockiej z córką, portrety Franciszka Lampi (1783-1852), pięć portretów wykonanych przez Józefa Grassi (1758-1838), bardzo dobry portret Jana Rustema z Wilna (1760-1835), portret Stanisława Malachowskiego, marszałka Sejmu czteroletniego, wykonany przez Franciszka Ksawerego Fabre (1766-1837), doskonały, ogromny co do rozmiarów (116 x 90) jak na dzieło znanego minjaturzysty, portret Jana Jacka Tarnowskiego, malowany przez Fryderyka Henryka Fügera (1751-1818), olejny portret starszego wiekiem szlachcica malowany przez Aleksandra Orłowskiego (1777-1832), ośm portretów Józefa Pitschmanna (1758-1834), między nimi dwa doskonałe: portret Tadeusza Czackiego (pastel, głowa, 46 x 38) i Stanisława Czackiego (olejny, 43 x 36 cm.).

Po zatem reprezentowani są na wystawie: Jan Triccius (druga połowa XVII w.), Ignacy Siarkiewicz (połowa XVIII w.), Michał Płoński (1782-1812), Perkraft (1724-1795?), Jean François Gille Colson (1733-1803), Silvestre de Mirys (1700-1788), Aleksander Roslin (1718-1793), Elżbieta Vigée Lebrun (1755-1842), Henry Singleton (1766-1839), Filip Romanowski (1794-1853), Kazimierz Wojniakowski (1772-1812), Gaspare Landi (1756-1830), Antoni Graff (1736-1813), François Pascal Gérard (1770-1837), Domenico del Frate (1756-1830), Dominik Estreicher (1750-1809), Józef Sonntag (1786-1834), Jan Henryk Tischbein (1751-1829), Józef Brodowski (1775-1853), Józef Peszka (1767-1831), Karol Schweikart (1770-1855), Jan Nepomucen Głowacki (1802-1847), Rafał Hadziewicz (1806-1886).

Wystawa miała zasłużone ogromne powodzenie.

= Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych wydany zostanie w tym roku jako w 75 rocznicę założenia Towarzystwa. Będzie to drugi tom, uzupełniający znany, a wydany w r. 1904 jako w 50 rocznicę założenia Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych, pod redakcją Emanuela Świejkowskiego. Pamiętnik Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, obejmujący dzieje T-wa w latach 1854-1904. Drugi tom obejmować będzie dzieje T-wa w latach 1904-1929 i wydany będzie w jesieni obecnego roku, pod redakcją p. Leonarda Lepszego.

Dyrekcja krakowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk Pięk-



STANISŁAW LENTZ

(Wł. Muzeum miejskie we Lwowie)

PORTRET MIRECKIEGO (ol.)

nych zwraca się do wszystkich artystów plastyków, którzy w temże T-wie wystawiali w latach 1904—1920, z prośbą, aby bezzwłocznie, a najdalej do początku czerwca 1930 r. zechcieli (pod adresem: p. Leonard Lepszy, Kraków, Plac Szczepański, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych) przysłać dokładną odpowiedź na następujący kwestionariusz:

- 1) Adres obecny.
- 2) Życiorys, studia szkolne, ogólne i artystyczne, podróże i t. d.
- 3) Spis wybitniejszych dzieł wystawianych w kraju i zagranicą (daty wystaw) i spis dzieł, znajdujących się w zbiorach publicznych.
- 4) Nagrody, medale i odznaczenia za działalność artystyczną.
- 5) Udział w wojnie światowej, w jakiej armji, pułku, ranga, w jakich bitwach brał udział czynny, jakie otrzymał polskie odznaczenia wojskowe.
- 6) Do odpowiedzi należy załączyć fotografię z portretu artysty (autoportretu?), a przynajmniej fotografię z natury.
- 7) Artyści, których życiorysy znajdują się już w I-ym tomie Pamiętnika (E. Swieykowskiego), proszeni są o uzupełnienie życiorysu przez szczegóły z ich działalności w latach 1904—1929.

L W Ó W

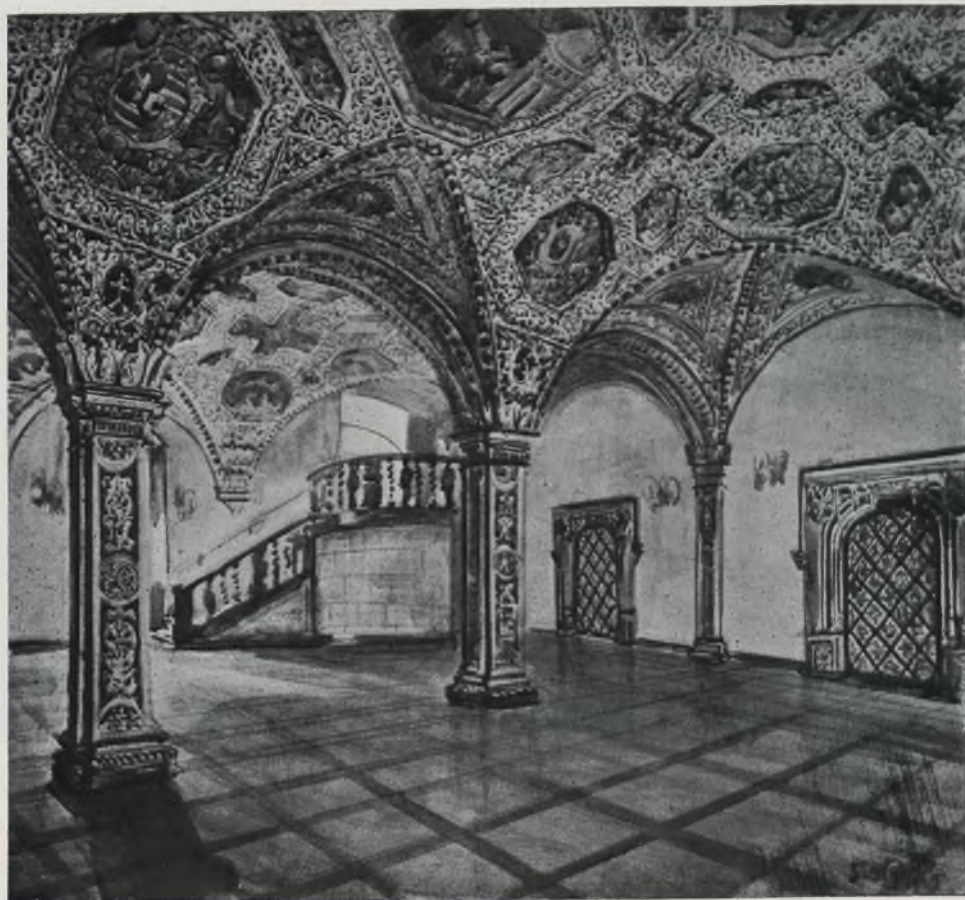
= Wystawa Związku polskich art. plastyków »Rytm« została otwartą dnia 6 kwietnia w salach Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych. W wystawie biorą udział: H. Kuna, W. Borowski, L. Ślodziński, W. Roguski, W. Husarski, W. Skoczylas, L. Gotlieb, R. Kramszyk, T. Niesiołowski, I. Pokrzywnicka, T. Pruszkowski, St. Rzecki, W. Wąsowicz, R. K. Witkowski, tudzież jako zaproszeni E. Geppert i A. Malicki. Do katalogu wystawy napisał Dr. M. Treter wstęp, wyjaśniający chwilę założenia »Rytmu« i historję jego działalności (obecna wystawa jest dziesiątą wystawą »Rytmu« od jego założenia).

Ł Ó D Ź

= W Miejskiej Galerji Sztuki otworzoną została wystawa prac Mieczysława Siemiańskiego, Eustachego Pietkiewicza, Marjana Strońskiego, Lindenfeldówny, Zenobjana Poduszki, Marka Szapiro i Gustawa Sulca.

P O Z N A Ń

= Wystawa grupy artystów wielkopolskich »Plastyka« została otwartą dnia 30 marca w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych. Biorą w niej udział: Bo-



LEON WYCZÓLKOWSKI

SKLEPIENIE W RATUSZU POZNAŃSKIM (akwar.)

(Z wystawy w T-wie Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa)



LEON WYCZÓŁKOWSKI

PORTRET WŁASNY (rys. tuszem)

(Z wystawy w T-wie Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa)

cheński Jan, Dziurzyńska-Rosińska Zofja, Hannytkiewicz Adam, Jackowski-Nostitz Henryk, Mroziński Jan, Pogowski Stanisław, Rózek Marcin, Samlicki Marcin, Serwin Bogusław, Walkowski Tadeusz, Wroniecki Jan i Wysocki Jan.

= Wystawa »Niezależnych« została otwartą dnia 30 marca w lokalu Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków.

= Pomnik Kościuszki. Prowizoryczny pomnik T. Kościuszki, wykonany jako odlew gipsowy przez Z. Trzcinską-Kamińską i ustawiony tuż przed otwarciem Powszechnej Wystawy Krajowej na placu przed wejściem do t. zw. gmachu reprezentacyjnego wystawy, spadł z cokółu, przyczem figura rozprysła na kawałki.

W ostatnich dniach marca odbyło się posiedzenie komitetu budowy pomnika Kościuszki, wedle nowego projektu, który ma wykonać również Z. Trzcinska-Kamińska. Nowy projekt ma być zrobiony w zupełnie innej koncepcji. Nowy ten pomnik, którego koszt obliczony jest (wraz z cokółem i owym zwałonym pomnikiem gipsowym) na 200.000 złotych, ma być ukończony i ustawiony za półtora roku.

Trudno wynaleźć powód, dla którego zdecydowano się ustawić ów gipsowy model pomnika, jak też i trudno nie przyznać, że moment rozwalenia się jego (a moment ten naturalnie musiał przyjść) nie należał do chwil wesółych.

= O zakupach Muzeum Wielkopolskiego.

W sprawie tej zamieścił p. Starosta krajowy w Nrze 69 (23 marca 1930) *Dziennika Poznańskiego* następujące wyjaśnienia:

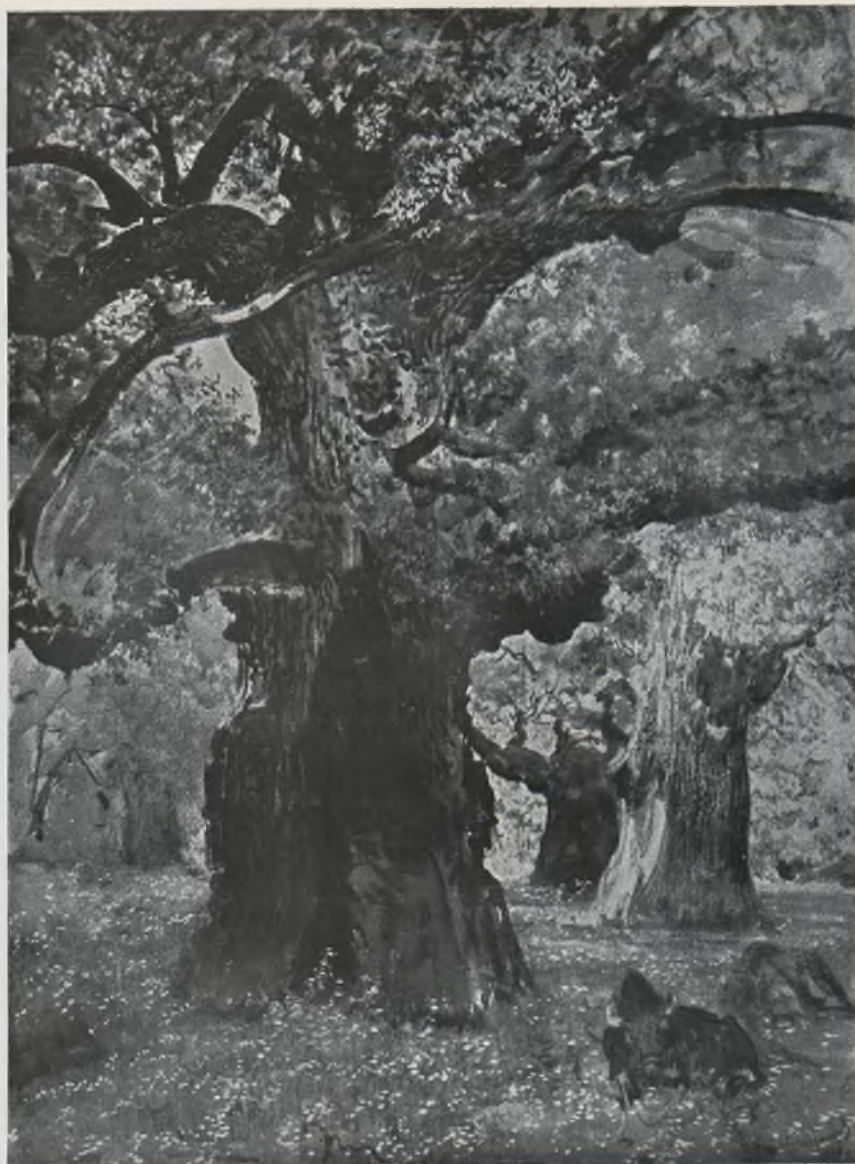
»W artykule zamieszczonym w »Dzienniku Poznańskim« pod tytułem »O zakupach Muzeum Wielkopolskiego« p. W. Lama między innymi napisał co następuje:

»Właśnie ten ni to kilim, ni gobelin upatrzyło sobie Muzeum Wielkopolskie i zakupiło za całe 6.000 zł. (sześć tysięcy złotych)«.

W »Dzienniku Poznańskim« z dnia 7 grudnia 1929 w odpowiedzi na wyżej wspomniany artykuł p. Lama oświadczyłem między innymi co następuje: »Zamieszczony w »Dzienniku Poznańskim« nr. 271 artykuł p. W. Lama o zakupach poczynionych na Powszechnej Wystawie Krajowej dla Muzeum Wielkopolskiego w żadnym punkcie nie odpowiada rzeczywistości, a więc ani co się tyczy wysokości sumy stojącej do dyspozycji komisji muzealnej, ani co do faktycznie poczynionych, i za jakie sumy, zakupów«.

Dnia 8 marca 1930 r. na skutek poczynionych starań ze strony p. Lama, wystosowałem pismo do p. W. Lama, w którym między in. oświadczyłem co następuje: »Gobelin »Zwiastowanie« został zakupiony na skutek uchwały podkomisji przemysłu artystycznego z dnia 30 września 1929 za cenę 6.000 zł.«

Sprzeczność, jaka zaszła w tym punkcie pomiędzy moim pismem z dnia 7 grudnia 1929, a oświadczeniem z dnia 8 marca 1930 polegała na niedokładnej i niewyczerpującej sprawie redakcji sprostowania z 7



LEON WYCZÓLKOWSKI

STARE DEBY W ROGALINIE (rys. tuszem)

(Z wystawy w T-wie Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa)

grudnia 1929. Ubolewałbym, gdyby z powodu tej niedokładności miały powstać dla p. Lama przykre konsekwencje.

WARSZAWA

= Pan Prezydent Rzplitej przyjął dnia 15 kwietnia delegację krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, w osobach prezesa tegoż T-wa, prof. Władysława Jarockiego i członka Dyrekcji T-wa, prof. Kazimierza Pochwalskiego, która prosiła pana Prezydenta o przyjęcie protektoratu nad jubileuszowym Salonem Krakowskim (1854—1929), której otwarciu ma nastąpić 31 maja b. r. Pan Prezydent protektorat przyjął.

= Pomnik pod Ostrołęką. Konkurs na projekt pomnika, który ma stanąć pod Ostrołęką na polu

bitwy z roku 1831. został rozstrzygnięty. Pierwszą nagrodę uzyskał projekt R. Żerycha i architekta B. Zinserlinga; drugą nagrodę — projekt p. Z. Trzcńskiej-Kamińskiej. trzecią — p. M. Lubelskiego. Do wykonania zatwierdzony został projekt, odznaczony pierwszą nagrodą.

= W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w marcu była otwartą wystawa zbiorowa prac Leona Wyczółkowskiego, wystawa Stowarzyszeń »Pro arte« i »Masovia«, kolekcja prac Michałiny Krzyżanowskiej, Wacława Piotrowskiego, Zofji Rudzkiej, Stanisława Dybowskiego, tudzież wystawa ogólna.

Wystawa zbiorowa Wyczółkowskiego rysunków i akwarel, razem 33 prac, mistrzowskich co do poziomu



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

DONICZKI KWIATOWE (akwar.)

(Z wystawy w T-wie Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa)

artystycznego, młodzięcnych co do malarskiego temperamentu, to niesłychanie radosne i cudowne zjawisko w dziedzinie naszego artystycznego życia. Są to prace ostatnich czasów, dowodzące, że wielki nasz artysta, mimo swych 78 lat pracowitego życia, jest w pełni sił i tworzy mistrzowskie dzieła, stanowiące dojrzały i silny wyraz skryzalizowanego talentu.

Na wystawie obecnej daje szereg z wielką zręcznością wykonanych rysunków tuszem (przeważnie litograficznym) o motywach architektonicznych Warszawy, Sandomierza, pejzaże, studja drzew z Rogalina, a wreszcie szereg przepysznych akwarel, przedstawiających motywy architektoniczne starego Poznania i wnętrza sal w jego starym ratuszu. Portret własny, studja kwiatów, tudzież dwa duże studja o charakterze dekoracyjnym, przedstawiające złotą i szafirową kolumnę, owiniętą kwiatami, dopełniają całości. Malowane śmiało, lekko, szeroko, żywe w kolorze, ujmują szczerą bezpośredniością i wielką subtelnością.

Wyczółkowski, to chluba polskiej Sztuki.

Poza tem najbardziej zajmującą jest wystawa 38 prac Michałiny Krzyżanowskiej. Są to przeważnie obrazy, których tematem są motywy pejzażowe z Nowogrodka i jego okolicy, dalej z Wiśniowca, z Czorsztyna, Frydmana, a wreszcie z Korsyki. Malowane śmiało, w technice przypominającej prace niezapomnianego Konrada Krzyżanowskiego, ujmują swoją bezpośredniością i rzeczowością. Można jeszcze wymienić interesujące pejzaże St. Dybowskiego, niektóre akwarele Adama Grabowskiego.

A reszta?

Przytaczamy tu miarodajną opinię dra Mieczysława Tretera (*Gazeta Polska*, 23 marca 1930):

»A cała reszta — to prawdziwe, świeże, bo świeżo wykonane, resztki naszej normalnej, fabrycznej niejako malarskiej produkcji, z której doprawdy nie mamy powodu być dumni. To nasza artystyczna prawica, niewzruszenie w swem upartem zacofaniu silna podpora Za-



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI PETUNJE (akwar.)
(Z wystawy w T-wie Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa)

chęty, plastyczny wyraz ideowych aspiracji tej instytucji — to szczupły ale pomysłowo zorganizowany zastęp takich malarzy, którzy twierdzą o sobie, że oni to właśnie stoją na straży narodowej tradycji polskiej sztuki.

Nazwa czy firma bywa dość różna, zdarzają się różne nuanse; czasem zjawia się nagle grupa pod hasłem »Sursum Corda«, czasem występuje na widownię zespół pod nazwą »Grupa«, czy też naodwrot, grupa, pod nazwą »Zespół«.

Tym razem nazywa się »Pro Arte« (grupa istniejąca już od kilku lat), oraz »Masovia«, z takimi tużami, jak S. Popowski, St. Zawadzki i T. Ziomek; coby mogło łączyć ideowo z tą grupą Ad. Grabowskiego — tego nie umiałbym wytłumaczyć.

Pro Arte liczbowo jest silniejsze od Masovii, ale poziom ten sam, ta sama artystyczna ideowość, ten sam całkowity brak jakiegokolwiek własnej, indywidualnej malarskiej inwencji.

Jeśli się zważy, że Corot zmarł w r. 1875, J. Fr.

Millet również, Th. Rousseau w 1867, Courbet w 1877, Manet w 1883, Cézanne w 1906, a Gauguin w 1903 i V. van Gogh w 1890, jeśli się przypominę, że W. Gerson zmarł w r. 1901 a Kotsis w 1877, Stanisławski w 1907, a haniebnie ciągle jeszcze naśladowany Chelmoński w 1914 — jeśli się weźmie pod uwagę dorobek artystyczny wymienionych francuskich artystów, który wobec tego, co czyni Pro Arte i Masovia, wydaje się wprost krokiem rewolucyjnym ultra skrajnych modernistów i wywrotowców, to co myśleć o stanie współczesnej polskiej artystycznej kultury, o jej postępie, o jej żywotności i o jej przyszłości?

Skoro w r. 1930 takie rzeczy można i wolno pokazywać w jednym stołecznym gmachu wystawowym na widok publiczny — to istotnie, co myśleć!?

Czy to ładne, czy brzydkie?

Przecież to same nasze swojskie motywy: polski widoczek, domek i chatka, szabla ulańska i gromkie »hurra!«, elegancko odstawiony wizerunek pana tego, pani tej lub tamtej.

Nie to ładne, co ładne, lecz to, co się komu podoba — głosi przysłowie, stanowiące jak mówią, mądrość narodu.

A te rzeczy bardzo, bardzo ludziom się podobają, są przecież kwintesencją artystycznej ideowości Zachęty.

Takie to miłe, gładkie, grzeczne i poprawne, z dużą umiejętnością zrobione, ze znanstwem pendzla, palety i psychologii upodobań szerokiego tłumu, za pośrednictwem dawno uznanych i wypróbowanych, powszechnie przed 60 laty używanych sposobów technicznych.

«C'est bel, vraiment c'est bel» — powiedział kiedyś jeden z Goncourtów o jakiejś powieści P. Bourget'a — «mais c'est bête, bête, bête!»

Cóżby powiedział o tych «ładnych» obrazach Pro Arte i Masovii?

Dnia 5 kwietnia otworzoną została w salach Zachęty nowa wystawa, w której skład wchodzi wystawa wileńskiego Towarzystwa artystów plastyków, która w bieżącym roku święci dziesięciolecie swego istnienia. W wystawie biorą udział: Kazimiera Adamska Rouba, Stefan Dauksza, Waław Dawidowski, Halina Dąbrowska, Piotr Hermanowicz, Jerzy Hoppen, Rafał Jachimowicz, Bronisław Jamontt, Edward Karniej, Marjan Kulesza, Kazimierz Kwiatkowski, Adam Międzybłocki, Tymon Niesiołowski, Gustaw Piłecki, Michał Rouba, Juljan Skangiel, Ludomir

Slendziński, Leona Szczepanawiczowa i Helena Teodorowicz Karpowska.

Założone w r. 1920 Tow. wileńskich plastyków jako stowarzyszenie regionalne, łączące grupę artystów związanych ze sobą miejscem urodzenia lub pobytu, uległo z czasem zmianie, dzisiaj bowiem spójnią łączącą członków tej grupy przestała być przynależność dzielnicowa, stała się nią wspólność ideologii dzielnicowej. Zdecydowała zaś o tem silna indywidualność Slendzińskiego, jednego z założycieli tej grupy, najtypowszego przedstawiciela klasycyzmu w sztuce współczesnej. Jest zaś nim — jak słusznie mówi znany krytyk W. Husarski — nietylko z przekonania, nietylko z obranego kierunku (dodajmy z wykształcenia artystycznego), ale z wrodzonych właściwości talentu.

Słusznie zauważa W. Husarski (*Tygodnik ilustrowany*, N. 16), że, «jeżeli za pierwszą cechę podstawową sztuki klasycznej uznamy, zgodnie z Wölffinem, linearność w przeciwieństwie do malowniczości, to niema dzisiaj chyba w Europie artysty, któryby linearność tę do tego stopnia posiadał we krwi, co Slendziński. Oko jego zdaje się kształtowane do spostrzegania zjawisk materialnych, przedewszystkiem w ich linearnym zarysie, ręka zaś posiada dar oddawania owego zarysu z precyzją prawdziwie niezachwianą. Jeżeli do tych właściwości wrodzonych dodamy żelazną kon-



KAZIMIERZ KWIATKOWSKI

PORTRET ZBIOROWY (ol.)

(Z wystawy wileńskiego T-wa artystów plastyków, Warszawa)



BRONISŁAW JAMONTT

STARE WIERZY (temp.)

(Z wystawy wileńskiego T-wa artystów plastyków, Warszawa)

sekwencję dążeń i świadomości celu, to zrozumiałem stanie się, że tak silna i jednolita indywidualność artystyczna wyrzucić musiała potężny wpływ na otoczenie, które w mieście prowincjonalnym nie miało w ogóle żadnych innych wybitnych wzorów».

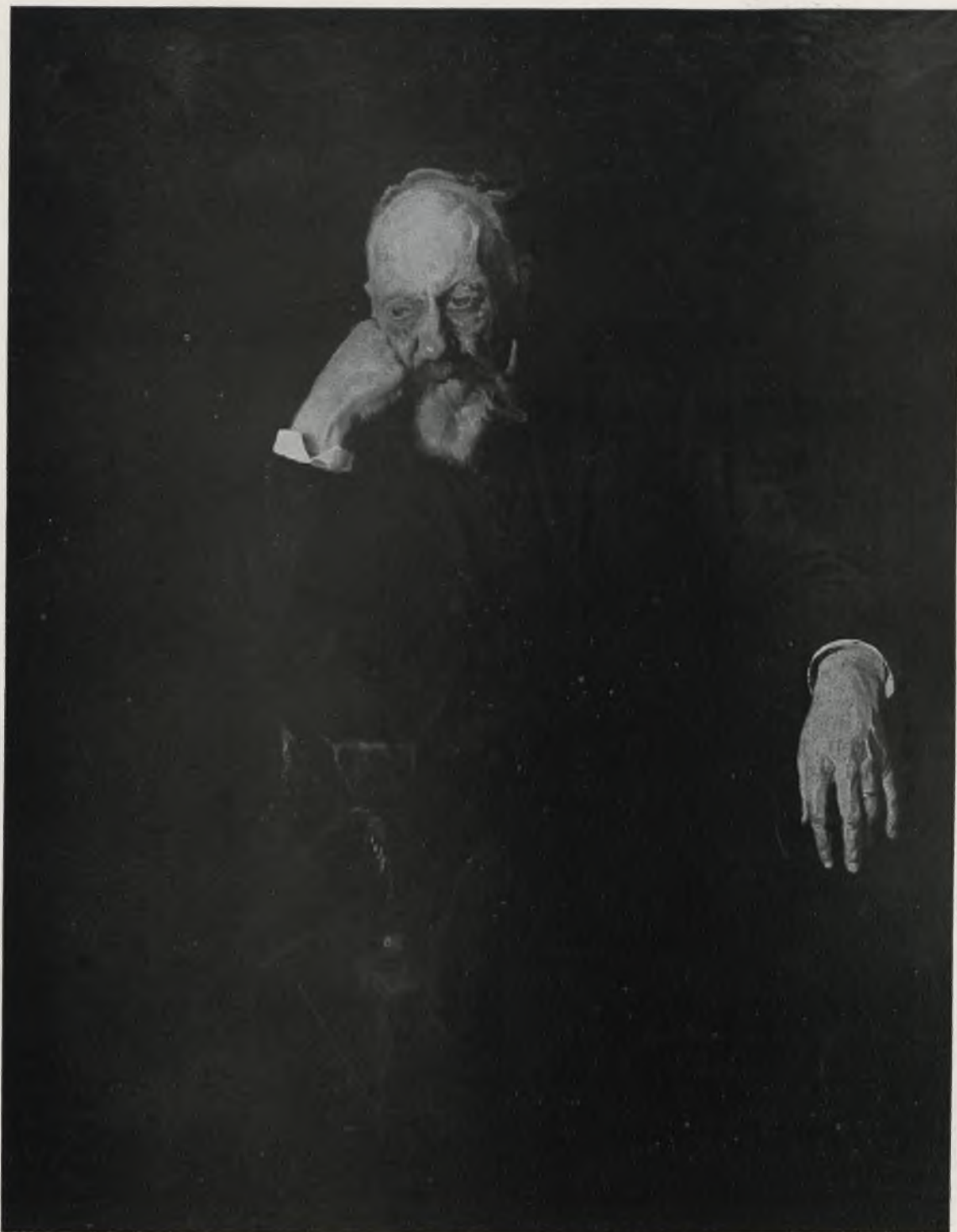
Nie dziw więc, że wileńscy artyści, jak Jamontt i Rouba, ulegają coraz bardziej temu wpływowi, a już całkiem naturalne, że młodzi artyści, którzy wyszli ze szkoły Slendzińskiego (choćby tylko ideowej), idą utartą drogą akademizmu, usiłując, w miarę swoich sił, nie pozostać za swoim mistrzem. To widzieć można na pracach Jerzego Hoppena, Edwarda Karnieja, Gustawa Pileckiego, Kazimierza Kwiatkowskiego czy Heleny Teodorowicz Karpowskiej. Mało uległ wpływowi Tymon Niesiołowski, dawne założenia jego malarskie zbyt były silne. Reszta wystawców tej grupy należą do niej raczej z założenia, działalność ich jednak, mniej silna, nie zmienia charakteru grupy.

Stworzenie tej grupy jest dużą zasługą kulturalną, wywołało bowiem w konsekwencji rozbudzenie w Wilnie zainteresowania się sztuką. I choćby ten jeden fakt się ostał, zasługa Slendzińskiego pozostanie bardzo dużą. Czy usiłowania jego stworzenia poważnego kierunku klasycyzującego czy akademizującego w naszej sztuce, zostaną uwieńczone skutkiem, pokaże niedaleka przyszłość. My sądzymy, że nie, zaszczepianie sztuce współczesnej metod historycznych bez uwzględnienia współczesności, może chwilowo ułatwić naśladowcom pracę,

jednak w rezultacie musi wytworzyć rutynę, czyli uleść zniszczeniu.

Poza wystawą wileńskich plastyków, okazującą w każdym razie bardzo poważny poziom artystyczny, mamy bardzo lichą wystawę »Zrzeszenia polskich artystów plastyków« (A. Augustynowicz, A. Austen, K. Borzym, M. Czernicki, W. Gentil Tippenhauer, R. Holler, B. Iwanowski, Ł. Jagodziński, J. Janowski, K. Kawecki, St. Kędzińska, A. Laszenko, E. Lindemann, H. Maszyńska, St. Maszyńska, Wł. Nałęcz, T. Nartowski, St. Przeciański, Z. Rudzka, M. Słupska, K. Stabrowski, Z. Stankiewicz-Starobohata, F. Szewczyk, A. Terpiłowski, A. Wasilewicz, M. Wawrzyniński, T. A. Wippel, J. Zimmerman), tudzież »Wystawa morską«, również smutną (St. Appenzeller, St. Bagiński, J. Bobińska Paszkowska, T. Cieślowski (syn), J. Dolżycka, J. Dworzaczek, E. Zborowicz Zaleska, R. Fryszowski, E. Głowacki, W. Jasińska, Z. Kodis, K. Korczak, Kowalewski, Z. Kraśnik, E. Lindemann, J. Łopieński, St. Łuckiewicz, A. Łyżwański, Wł. Nałęcz, M. Nehring, E. Okuń, T. Piotrowski, W. Piotrowski, W. Nowina Przybylski, F. Roliński, A. Rychtarski, J. A. Sipiński, Wł. Stachowski, Z. Stankiewiczówna, A. Suchanek, Fr. Szwoch, St. Szygell, T. A. Wippel i H. Zielińska.

Nie ratuje Zachęty (jak zawsze) i wystawa t. zw. »ogólna«, gdzie zwraca uwagę może A. Jakimczuka z Pocijowa wołyńskiego »Pokój babuni«, zręcznością



STANISŁAW LENTZ

PORTRET P. JABLONOWSKIEGO (ol.)



MICHAŁ ROUBA

CZERWONE DOMKI (ol.)

(Z wystawy Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)

techniki i świeżością, i skromny ale szczerzy obrazek J. Krasnowolskiego »Chalupa«. Nie ratuje jej także wystawa linorytów Janiny Nowotnowej.

Obok wystawy wileńczyków poważną wartość przedstawia kolekcja 26 prac Apolonjusza Kędzierskiego. Są to przeważnie akwarelowe studia kwiatów, dosyć bezpretensjonalne, drobne rozmiarami. Znajdujemy jednak między niemi prace o wyjątkowej subtelności zestawień barwnych i o interesującym ujęciu kompozycyjnym.

= Wystawa Stow. pol. art. grafików »Ryt« została otwartą w kwietniu w salonie Garlińskiego. Udział w niej biorą: Edmund Bartłomiejczyk, St. Chrostowski, Tadeusz Cieślowski (syn), Wiktorja Goryńska, Janina Konarska, Bogna Krasnodębska, Tadeusz Kulisiewicz, Józef Perkowski, Wiktor Podoski, Władysław Skoczylas, Wacław Wąsowicz, Władysław Lam, Stefan Mrożewski.

= Nowy skład Rady Artystycznej. Magistrat zatwierdził nowy skład rady artystycznej przy wydziale technicznym.

W skład rady na okres 3-letni weszli przedstawiciele instytucyj: Tow. urbanistów polskich — inż. arch. Antoni Jawornicki, Związku polsk. art. plastyków »Rytm« — dyr. Wł. Skoczylas, Stow. architektów w Polsce — inż. arch. R. Piotrowski, Koła architektów — inż. arch. Zygmunt Wójcicki i konserwator zabytków — dr. J. Kluss, oraz przedstawiciele magi-

stratu: dyr. muzeum narodowego p. Gembarzewski, zarządzający działem ogrodnictwa miejskiego L. Danilewicz i z działu architektury — inż. arch. St. Gądzikiewicz.

= Wystawa Władysława Roguskiego w Salonie Garlińskiego, o czym wspominaliśmy w marcowym zeszycie »Sztuk pięknych«, zyskała sobie uznanie warszawskiej krytyki. Jedna z wystawionych akwarel, »Umierający żołnierz«, została zakupiona przez Departament Sztuki do zbiorów państwowych.

= Leon Wyczółkowski otrzymał nagrodę Artystyczną miasta Warszawy na rok 1930. Odznaczenie to jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa zyskało powszechne uznanie i zostało przyjęte z wielką radością. Wielki artysta otrzymał z powodu tego odznaczenia setki gratulacyj.

= »Ewa«, rzeźba Edwarda Wittiga zostanie, jak donoszą warszawskie dzienniki, na wiosnę ustawioną w północnej części parku Ujazdowskiego. Jest to brązowy odlew z rzeźby, która, wykonana w marmurze, została ustawioną w Paryżu naprzeciw Trocadero. Odbiór odlewu brązowego przez miasto został już dokonany, obecnie wykonuje się podstawę rzeźby.

WILNO

= Pomnik Adama Mickiewicza. Komitet budowy tego pomnika w Wilnie postanowił na posie-



RAFAŁ JACHIMOWICZ PORTRET P. IR. D. (gips)
(Z wyst. Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)

dzeniu, które się odbyło w połowie marca b. r. pod przewodnictwem gen. Łucjana Żeligowskiego, rozpisac ponowny konkurs na projekt pomnika. Jak wiadomo, w konkursie pierwszym otrzymał pierwszą nagrodę p. Szukański, komitet jednak uchwalił projektu tego nie wykonywać.

KRONIKA ZAGRANICZNA

NOWY YORK

= Metropolitan Museum wykazuje w ostatnim roku 880.000 dolarów deficytu, mimo, że rok ów dał 1.300.000 zwiedzających. Deficyt ten objaśnić można tem, że w roku ostatnim przeprowadzone zostały ogromne przeróbki Muzeum, zwiększenie sal wystawowych i t. d. Jak olbrzymimi środkami rozporządza Muzeum nowojorskie, świadczy jego budżet, który w r. 1929 wykazał 1.636.472 dolarów wydanych na koszt zarządu muzeum.

= Świeżo założone Museum of Modern Art otworzyło swoją trzecią wystawę, obejmującą 99 obrazów, w tem siedm Bonnard'a, pięć Braque'a, dziesięć Derain'a, jedenaście Matisse'a, czternaście Picasso'a, pięć Rouault'a i t. d. Wszystkie obrazy są z prywatnych zbiorów amerykańskich. Powodzenie wystaw muzeum jest olbrzymie.

= Na wystawę sztuki włoskiej w Londynie dostarczono z Ameryki 32 obrazów. Jest to tylko drobna część tego, co Ameryka ze sztuki starowłoskiej posiada. W najbliższym czasie ma się ukazać duża publikacja, luksusowo w 375 egzemplarzach wydana, gdzie będą reprodukowane 450 dzieł sztuki włoskiej, które Venturi znalazł w prywatnych zbiorach amerykańskich i ocenił jako niewątpliwie prawdziwe.

= Obraz Thomas'a Lawrence »Red Boy«, własność Earl of Durham, ponoś został sprzedany do Nowego Jorku za 1.000.000 dolarów.

= Pierpont Morgan kupił za pośrednictwem amerykańskiej filii firmy Thomas Agnew & Son obraz Tintoretta, przedstawiający postać mauretańskiego. Obraz, wielkości 40 x 35 cali, uzyskał cenę 80.000 dolarów.

= W salach muzeum w Brooklynie otworzoną została wystawa współczesnego belgijskiego malarstwa. Wystawa nie zrobiła nadzwyczajnego wrażenia, jednak w każdym razie lepsze, niż zeszłoroczna wystawa sztuki monachijskiej, urządzona w tychże samych salach.

= Matisse został zaproszony na rok 1930 do udziału w jury międzynarodowej wystawy malarstwa w Pittsburgu, corocznie urządzonej przez Instytut Carnegie (w r. 1929 brał udział w takiejże jury redaktor naszego miesięcznika, prof. Władysław Jarocki). Wszystkie prywatne wystawy w Nowym Jorku są zalane sztuką francuską, co można wytłumaczyć tem, że wszystkie większe firmy kunsthändlerskie paryskie mają swe filje w Nowym Jorku. Obrazów innych narodowości prawie że się nie widzi.

= Obrazy Corota na licytacji w American Art Association dnia 30 stycznia 1930 r. uzyskały następujące ceny: »Kąpiące się« — 41.000 dolarów, »Brzeg rzeki« — 14.000 dol., »Poranek« — 11.000 dol., »Pasterka z krową« — 8000 dol.

= W modzie są obecnie w Ameryce litografie amerykańskich artystów Currier i Ives, którzy przedstawiali amerykańskie życie w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku. Na styczniowej aukcji w A. A. A. Galleries zbiór Mrs. Rita Michaelson, obejmujący 225 kart, sprzedany został za 20.332 dolarów.

PARYŻ

= W galerii Zak (przy rue Bonaparte) otworzoną została w pierwszych dniach kwietnia wystawa młodych polskich malarzy, wychowanków Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którzy potem byli pierwszymi studentami założonego w r. 1926 oddziału paryskiego tejże Akademii (pod kierownictwem prof. Pankiewicza). Są to malarze: Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski, Józef Czapski, H. Rudzka-Cybisowa, E. Boraczok, J. Jarema, I. Strzalecki, Potworowski, tudzież A. Nacht, Seidenmann.

= Pomnik Szymona Bolívara ma stanąć w mieście Quito (Equator) ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci tego znakomitego obywatela południowej Ameryki, apostoła i szermierza idei zjednoczenia się pięciu lacińskich jej republik. Konkurs na pomnik ogłosiła rzeczpospolita Equator, a odbył się on w Paryżu i został rozstrzygnięty przez jury, w którym brali udział francuzi: A. Maillol, Boucher (prof. Ecole des Beaux Arts), architekt Kahn, Mathon i Berthoud, tudzież pięciu przedstawicieli republiki Equator.

Pierwszą nagrodą została odznaczona zbiorowa praca francuskich rzeźbiarzy Jaques Zrobada i René Letourneur tudzież architektów F. Brunau, E. Marouzeau i L. E. Galey.

Drugą nagrodę rozdzielono na dwie równe części. Otrzymali je: rzeźbiarz włoski A. Sciartino tudzież artyści francuscy: rzeźbiarz Joffre i architekci Sonrel i Davin.

Trzecią nagrodę rozdzielono również na dwie części i nagrodzono niemi (ex aequo) pracę artystów francu-



LUDOMIR SLENDZIŃSKI

SĄFO (drzewo polichromowane)

(Z wystawy Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)



JERZY HOPPEN

PORTRET P. W. S. (ol.)

skich Belmondo i Gogois, tudzież pracę rzeźbiarza polskiego, zamieszkałego w Paryżu, Franciszka Blacka. Wszystkie te nagrodzone prace reprodukowaliśmy w N. z roku VI »Sztuk Pięknych« (str. 74 i nast.)

WIEDEN

= Wystawa sztuki flamandzkiej z okresu 1400—1700 roku urządzoną została w gmachu wiedeńskiej Secesji. Wystawiono sporo dzieł, dotychczas publiczności niedostępnych, bo stanowiących własność prywatną. Również publiczne galerje euro-

pejskie nadesłały część swoich skarbów, między innymi galerje brukselska i antwerpska.

Między innymi wystawiono mało znany obraz *Rogera van der Weyden* »Święty Łukasz, malujący Matkę Bożą«. Obraz ten, własność hr. Wilczka, wisi w jego starym zamku Kreuzenstein pod Wiedniem. Baron von der Elst dał *Dirka Bouts* »Głowę modlącej się Matki Bożej«. Z galerji antwerpskiej przysłano *Van Dycka* »Madonnę przy fontannie«, *Masysa* »Sw. Magdalenę«, *Hugo van der Goesa* »Sw. Annę Samotrzcę«, z Brukseli *Memlinga* »Portret męski«.



EDWARD KARNIEJ CHŁOPAK (ol.)
(Z wystawy Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)

Całość daje dobry przegląd malarstwa flamandzkiego w okresie trzech wieków jego największego rozwoju.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Stanisław Wyspiański, napisał Tadeusz Szydłowski, nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1930. *Zofja Stryjeńska*, napisał Jerzy Warchałowski, nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1930. Cena każdego tomu 8 zł.

Ukazały się w druku dwa nowe tomy monografii artystycznych pod redakcją znanego historyka sztuki i muzeologa, dra Mieczysława Tretera. Są to prace: Jerzego Warchałowskiego p. t. »Zofja Stryjeńska« i Tadeusza Szydłowskiego: »Stanisław Wyspiański«. Nazwiska autorów dają zupełną pewność, że monografie te stoją na wysokości zadania: Czytelnik znajdzie w nich treściwe życiorysy artystów, krótkie, jasno ujęte studia, przeprowadzające syntezę ich twórczości na tle rozbioru poszczególnych dzieł i utworów cyklicznych, z którymi zapoznają dokładnie czytelnika i uczą go rozumieć je nie tylko w oderwaniu, ale i na tle panujących w sztuce prądów. Każdy tom ozdobił jest 32, dobrze na kredowym papierze odbite, jednobarwne reprodukcje dzieł tych artystów. Zwiększony tych dwóch ostatnich tomów format i zmiana okładki czynią z nich wydawnictwo piękne, które zadowoli nie tylko specjalnie plastyką się interesującego czytelnika, ale każdego kulturalnego człowieka.

= Carl Schindler (1821—1842). Staraniem austriackiego ministerstwa oświaty ukaże się w naj-

bliższym czasie wspiana monografia, opracowana przez dyrektora państwowej galerji M. Haberditzla i H. Schwarca (z 213 rycinami), poświęcona młodo zmarłemu malarzowi z doby Alt-Wien, C. Schindlerowi. Artystyczny dorobek tego malarza stawiają historycy sztuki na równi z najlepszymi pracami takich artystów, jak Waldmüller, Fendt, Amerling, twierdząc, że go dzień on jest stanąć w jednym szeregu z Ad. Menzlem i Th. Géricault. Schindler malował obrazy batalistyczne i sceny rodzajowe z życia wojska.

= Estetyka lasu. Inż. Karol Stieber wydał świeżo w drugiej edycji (nakładem Instytutu Wydawniczego Twórczość) książkę, poświęconą temu tematowi. Autor stwierdza, że lasy giną niemal w naszych oczach (w ciągu czterech lat, wedle sprawozdania min. rolnictwa za lata 1919—1923, zniknęło 74.919 ha lasu!), a przyczynę tego widzi m. in. głównie w braku zrozumienia piękna przyrody, w braku zamiłowania do tego piękna, idącym w parze z powojenną ludzką zachłannością.

= *La Scène, Revue Catholique du Theatre*, miesięcznik poświęcony sprawom teatru, wychodzący w Brukseli, w jednym z ostatnich swych numerów przynosi obszerniejszą rozprawę referenta działu polskiego Zygmunta Toneckiego, poświęconą projektowi gmachu teatralnego Andrzeja Pronaszki i Sz. Syrkusa.

= »Od Toulouse—Lautrec'a do Rodin'a«. Pod tym tytułem wydał Artur Symons, znany krytyk doby »symbolizmu« angielskiego, szereg wspomnień i szkiców z czasów paryskich.

= Na temat konkursów artystycznych wogóle (z powodu konkursu na projekty obrazów do sali sejmowej), odbył się w P. Klubie Artystycznym wie-



TYMON NIESIOŁOWSKI

(Z wystawy Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)

KRAJOBRAZ (ol.)

czór dyskusyjny, który zagaił Wł. Husarski i Wł. Skoczylas.

= Sztuka a polityka. Pod tym tytułem zamieściła paryska *L'art vivant* (marzec 1930) interesujący artykuł o wystawie Ikon starorusyjskich, napisany przez znanego paryskiego krytyka, *Waldemar George*. Przytaczamy go w całości (w tłumaczeniu):

»W r. 1929 zawiadomiły nas dzienniki o otwarciu wielkiej wystawy ikon w Akademii sztuki w Berlinie. Z Berlina wystawę tę przewieziono do Hamburga, Kolonii, Zurychu, Wiednia a wreszcie do Londynu (South Kensington Museum). Wystawa miała na celu przede wszystkim zainteresować i zaznajomić malarzy, historyków sztuki i zbieraczy z malarstwem ikonowym.

Wiadomem jest, że rząd sowiecki sporządził inwentaryzację malowideł religijnych znajdujących się w cerkwiach i monastyrach. Pracę tę powierzył uczonym i specjalistom. Gdy inwentaryzacja została ukończoną, okazała się potrzeba zająć się zniszczeniami, które dokonane zostały nie tyle przez czas, co przez najrozmaitsze przemalowania, retusze, gdyż restauratorowie obchodzili się z nimi z całą bezwzględnością. Bracia po duchu owego Van Loo, który »poprawiał« w Paryżu, za Ludwika XIV obraz Rafaela, działali w Rosji i zmieniali, przerabiali, »poprawiali« koloryt starych ikon. Wystawa ikon dała sposobność do oceny dodatkowych skutków tego odczyszczania. Mianowicie na niektórych obrazach, odcyszczonych częściowo, można było dokładnie porównać pierwotny koloryt, który wydo-

byty przez odczyszczenia jaśniał na nowo z całym swym przepychem i siłą, z ciemnym i ponurym kolorytem późniejszych przemalowań. Czyn ten rosyjskich chemików ma – przynajmniej z punktu widzenia historii sztuki – to samo znaczenie, co bohaterstwo czyn p. Gratama, znanego dyrektora Muzeum w Harlemie, który, wbrew i naprzekór opinii wszystkich, zdecydował się przywrócić płótnom Halsy ich wygląd pierwotny. Czyż odważyłby się u nas kto odczyścić – czytaj odwrętnikować – obrazy Tycjana, Poussin'a, Tintoretta, znajdujące się w Luwrze?

Wystawa ikon powinna być pokazaną i w Paryżu. Opowiadają, że we Francji powstał specjalny komitet w celu patronowania tej wystawie, której znaczenia artystycznego nikt nie zaprzeczał. Jeden z opiekunów Muzeów Narodowych ofiarował subwencję dla pokrycia wydatków. Najlepsi francuscy bizantyści ofiarowali organizatorom swą czynną pomoc. Panowie ci, profesorowie Sorbony lub Collège de France, członkowie Instytutu Sztuk pięknych i posiadacze Legji honorowej, nie są, o ile mi wiadomo, agentami rosyjskiego bolszewizmu. Tembardziej nie jest nim ów bogaty mecenas, który ofiarował pomoc pieniężną, celem sprowadzenia tej wystawy do Francji. A jednak pan Quide Droit odmówił przyjęcia wystawy ikon w Musée de l'Orangerie, to jest w jedynym lokalu wystawowym, którym państwo w danej chwili rozporządza. Obecnie usiłują rozmaici ludzie uzasadnić – ale dość



LUDOM. R SLENDZIŃSKI

(Z wystawy Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)

PORTRET PODWÓJNY (ol.)

licho — powody, dla których władze nasze zdecydowały się zająć takie stanowisko wobec wystawy. Lecz któż uwierzy, że sztuka, o charakterze wybitnie religijnym, może być ukrytą bronią użytą na propagandę polityczną czy socjalną?

Jakiż jest rezultat tej niewytłómaczalnej odmowy? Paryż, który nie widział wystawy malarstwa włoskiego, nie zobaczy także wystawy ikon, którą mieszkańcy Berlina, Wiednia, Hamburga, Kolonji czy Zurychu, szczęśliwsi niż Paryżanie, mieli sposobność studjować.

Wystawa ikon, o której wspominałyśmy, obejmuje pięć przeszło wieków rosyjskiego malarstwa cerkiewnego (od XII do XVIII wieku). Można na niej obserwować ewolucję sztuki, bardzo mało znanej we Francji. Sztuka ta, pochodzenia bizantyńskiego, z czasem stała się wyrazem narodowej twórczości. Problemy plastycznej harmonji, rozwiązywane przez malarzy ikon z Pskowa, Nowogrodu czy Tweru, okazują pewne analogje z dziełami Duccio, Cimabue, Cavallini'ego, jednym słowem, z artystami przed Giottem. Ale malarstwo ikonowe nie ma typu regionalnego prowincjonalnego, nie jest odgałęzieniem malarstwa bizantyńskiego. Podlega ono przepisom specjalnym. W zakresie polichromji — czytaj w wizji tonów — zwartość jego jest konkretną. Matisse, który zwiedził Moskwę w r. 1914, już wtedy stwierdził znaczenie malarstwa ikonowego i korzyści, które mogą wyciągnąć malarze ze zdobyczy w zakresie barw, osiągniętych przez malarzy ikon starorosyjskich. Gdy

wiedza sztuki przestanie być historją najrozmaitszych szkół, a stanie się historją porównawczą, jak historją cywilizacyj, nowa skala wartości artystycznych przyzna ikonom pierwszorzędne miejsce.

Pan Anissimow (uczeń Kondakowa) twierdzi, że ikony są najbardziej dla malarstwa symptomatycznym wyrazem geniusza średniowiecznego. Malarstwo bizantyńskie, pisze p. Anissimow, jest związane, mimo wszystko, z wielką tradycją hellenistyczną. Sztuka włoska zapowiada zakończenie wieków średnich, Renesans, to jest nawrót do Antyku. Jedynie tylko malarstwo ikon w sposób absolutny zapewnia koncepcji gotyckiej przodownictwo. Nawet gdyby się uwzględniło entuzjazm w tej deklaracji p. Anissimowa, nawet gdyby się stwierdziło, że struktura formy i poezja ikon rosyjskich okazuje związek pochodny w pewnej mierze — z dyscypliną europejską, należy żałować, że władze nasze nie pozwoliły nam oglądać, porównywać, studjować i ocenić ten wysoce wrażliwy rodzaj twórczości, który rzuca snop światła na stosunki wzajemne sztuk: zachodnio-katolickiej rzymskiej i wschodnio-chrześcijańskiej».

OD REDAKCJI

= Wystawa Sztuki polskiej (grafiki i rzeźby) w Berlinie została nagle, na tydzień przed wyznaczonym już terminem jej otwarcia,



GUSTAW PILECKI

PORTRET KOMPOZYTORA I. (ol.)

(Z wystawy Wileńskiego Tow. Art. plastyków, Warszawa, Zachęta)

odwołaną dzięki temu, że niemiecki minister spraw zagranicznych, dr. Curtius, nie zgodził się na zamieszczenie swego nazwiska w liście komitetu honorowego wystawy. Niezrozumiały nietakt pana dr. Curtiusa sprawił, że sprawa wystawy, sama przez się apolityczna, nabrała charakteru wybitnie politycznego; rząd nasz zrobił bardzo dobrze, że wystawę cofnął.

Wobec postępków pana ministra, który znaczna część prasy niemieckiej potępiła, zachowujemy spokój. Niemniej jednak zwracamy się do artystów niemieckich, którzy z wystawą sztuki niemieckiej gościli w Warszawie w r. 1929, z prośbą, aby zechcieli jasno zaznaczyć swe stanowisko wobec nietaktu, którym przedstawiciel Rządu Niemieckiego przyjął usiłowania artystów, aby zbliżyć na polu kulturalnym dwa sąsiadujące z sobą narody.

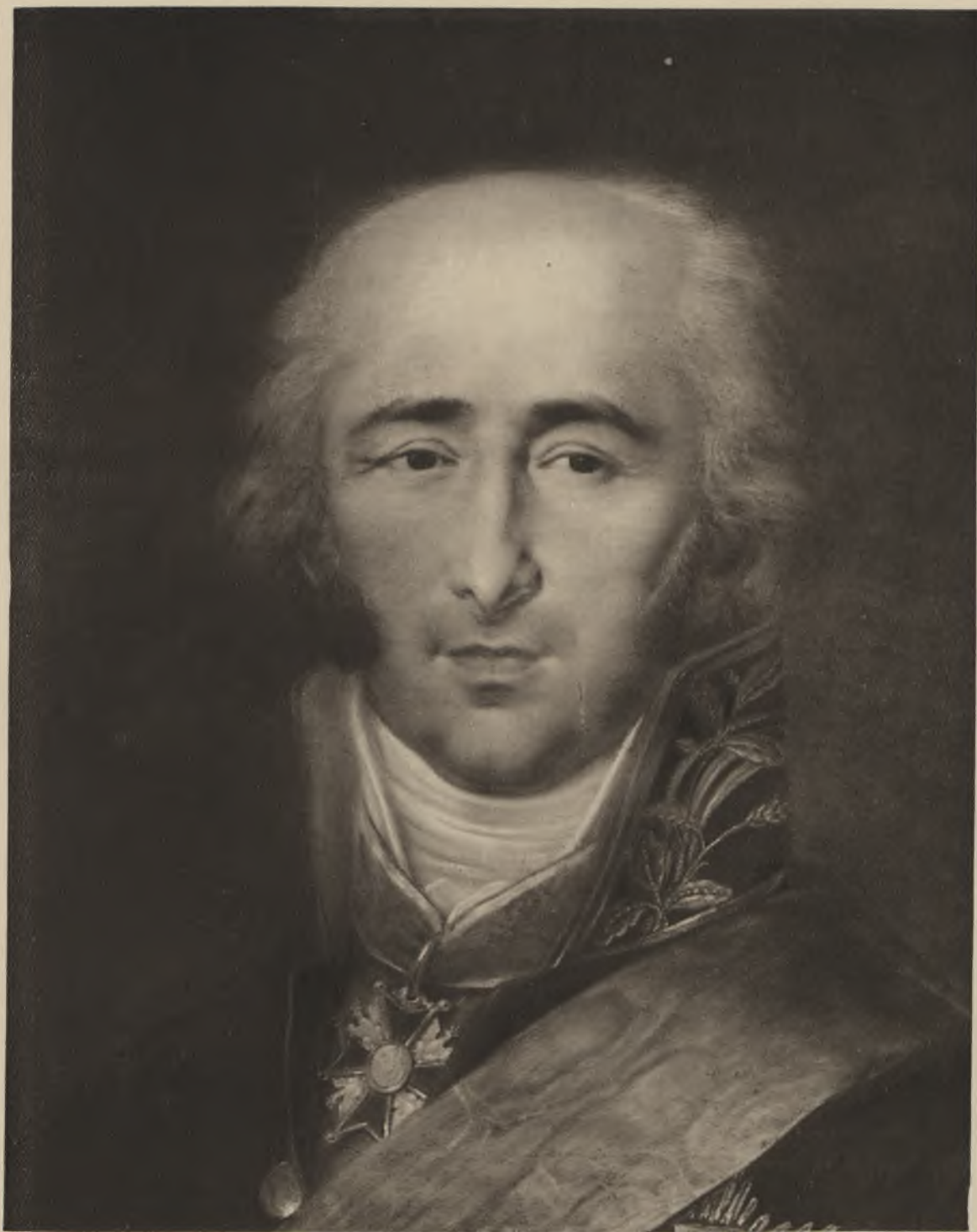
Przypominamy, że wystawa sztuki niemieckiej w Warszawie przyjęta była bardzo lojalnie, serdecznie i gościnnie. Do komitetu honorowego weszli ówczesny

premier, dr. K. Bartel i ministrowie A. Zaleski i K. Świtalski. Na otwarciu wystawy przemawiał imieniem naszego rządu minister Świtalski. Dziesięć tysięcy osób zwiedziło wystawę, prasa polska przyjęła wystawę z jaknajwiększą sympatją, słowem wystawa niemiecka uzyskała w Polsce niezwykle serdeczne przyjęcie, które — zdawałoby się — powinno było wywołać w Niemczech entuzjazm i chęć rewanżu.

Od pierwszej chwili organizowania wystawy niemieckiej mówiono o wystawie polskiej w Berlinie, organizator niemieckiej wystawy, dr. A. Kuhn, dał wyraz tym oczekiwaniom w wywiadzie, zamieszczonym w „Głosie Prawdy“.

A jednak pan minister Curtius uznał za możliwe zapomnieć o prawach uprzejmości i lojalności; postępowanie jego uważać należy za nietakt polityczny i towarzyski, kompromitujący jedynie tych, którzy obowiązku rewanżu nie zrozumieli.

A sądzimy, że do takich nie należą artyści niemieccy.



JÓZEF PITSCHMAN

(Wł. Franciszka Jordana, Kraków)

STANISŁAW CZACKI (ol.)

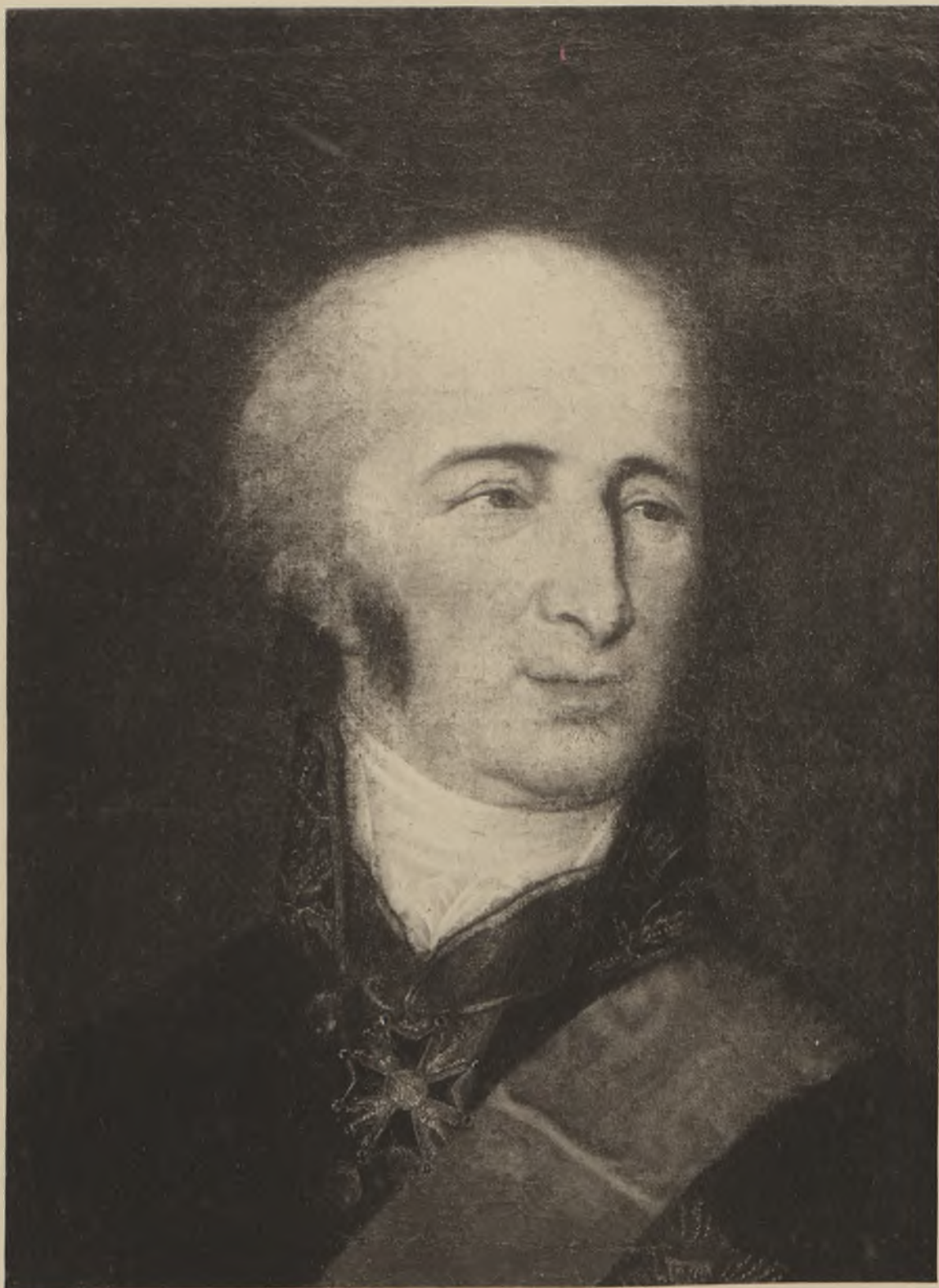
(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



GIOVANNI BATTISTA LAMPI

JÓZEFA Z MNISZCHÓW SZCZĘSNOWA POTOCKA Z CÓRKA (ol.)
(Wł. Fr. Hr. Potockiego Kraków)

(Wystawa „Stary Portret“ T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)

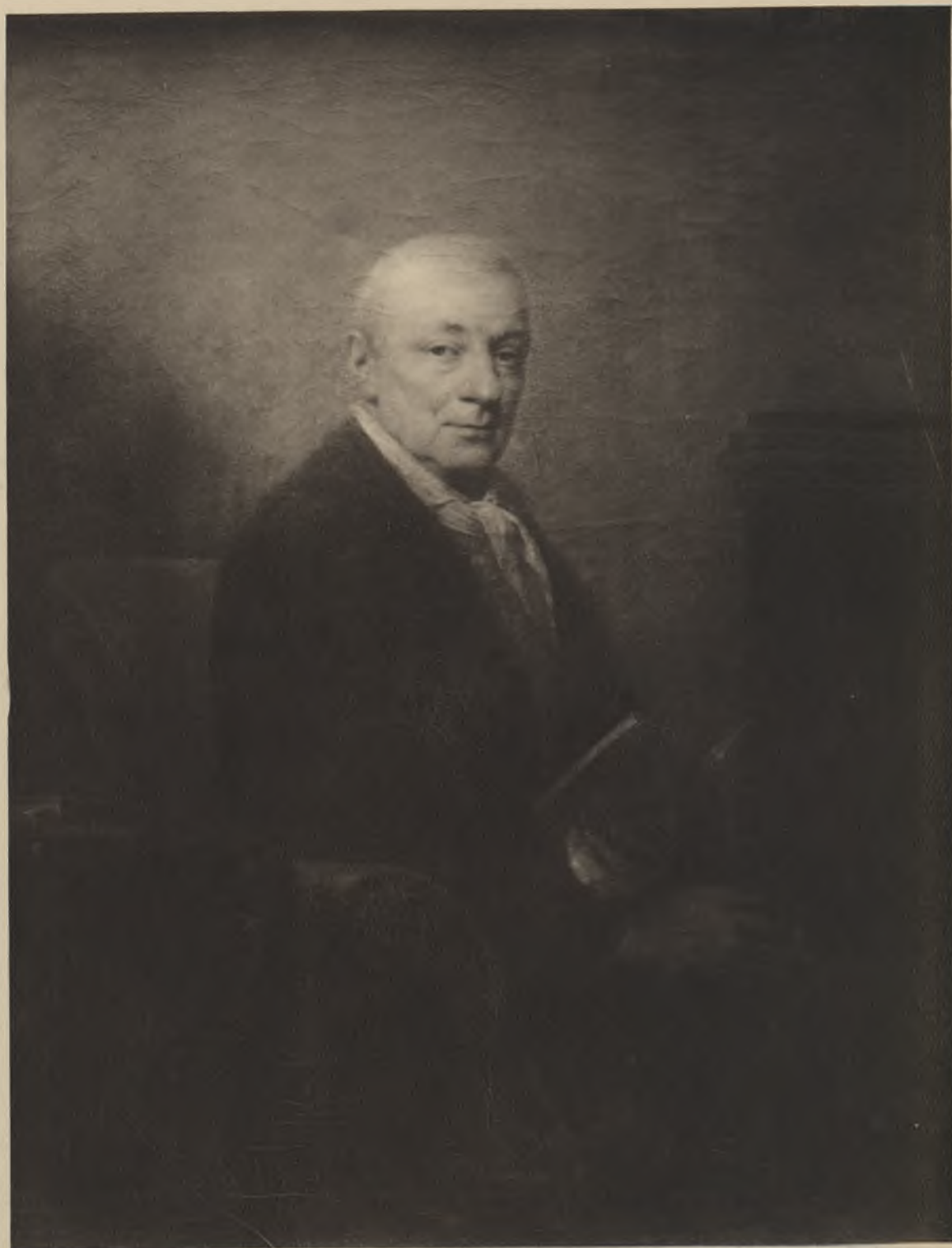


JÓZEF PITSCHMAN

(Wł. Zdzisława Hr. Tarnowskiego, Kraków)

TADEUSZ CZACKI (pastel)

(Wystawa „Stary Portret” T.wn Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



FRYD. HENRYK FÜGER

(Wł. Zdzisława Hr. Tarnowskiego, Kraków)

JAN JACEK TARNOWSKI (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)

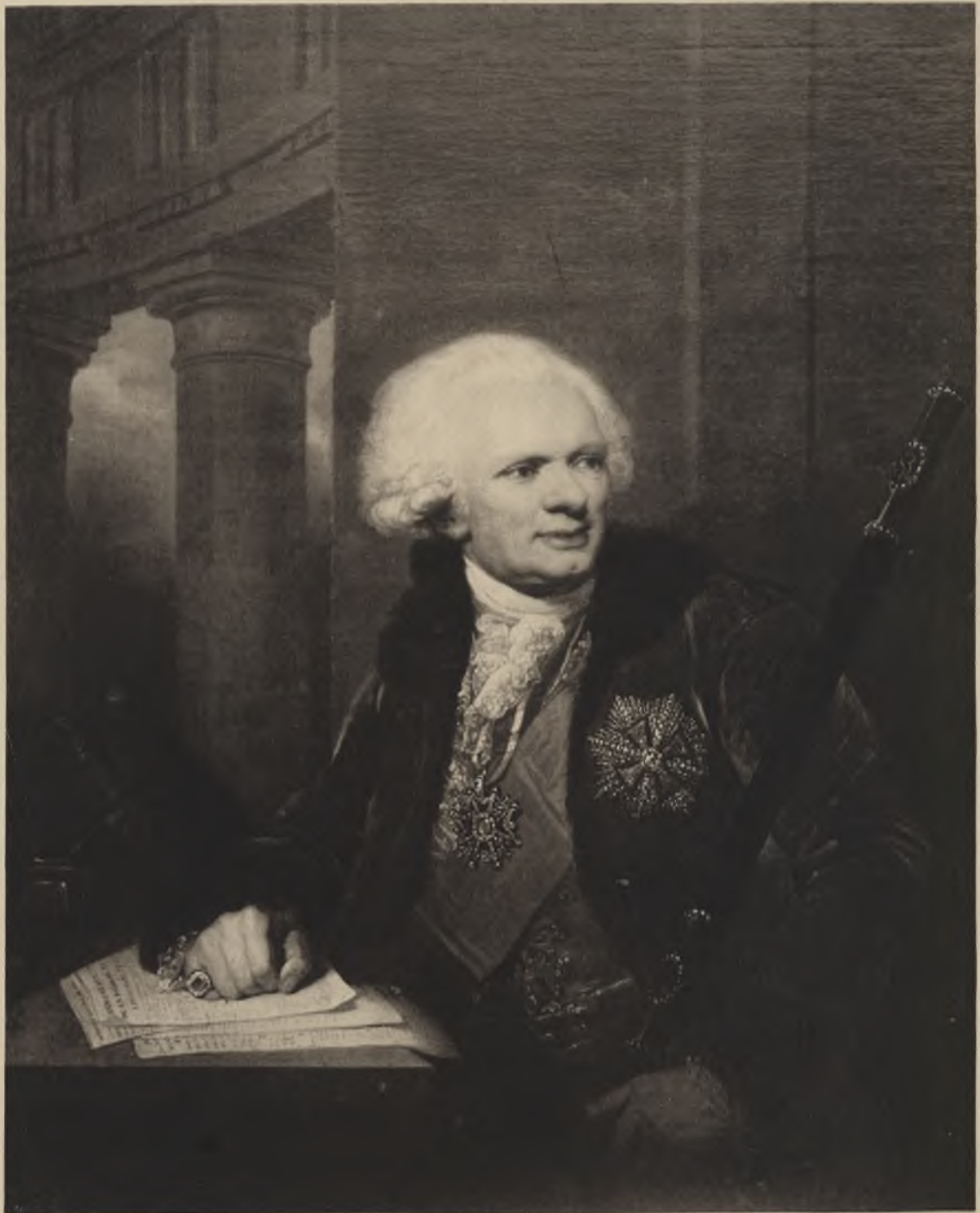


JOZEF GRASSI

JANUSZ ST. ILIŃSKI, INSP. KAWALERJI (ol.)

(Wł. Adama Hr. Zamoyskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przył. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JÓZEF GRASSI

FRYDERYK MÓSZYŃSKI MARSZAŁEK W. KOR. (ól.)

(Wł. Hr. Szembeków, Poreba)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



MARCIN KOEBER

KRÓL STEFAN BATORY (ol.)

(Wł. Zgromadzenia XX. Misjonarzy, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930) ”



FRANCISZEK XAWERY FABRE

ST. MAŁACHOWSKI, MARSZAŁEK SEJMU CZTEROLETNIEGO (ol.)
(Wł. Hieronima Hr. Tarnowskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



GIOVANNI BATTISTA LAMPLI.

JÓZEFA Z MNISZCHÓW SZCZĘSNOWA POTOCKA (ol.)
(Wł. Fr. Hr. Potockiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JUSTUS SZUSTERMANS

(Wł. Zdzisława Hr. Tarnowskiego. Kraków)

PORTRET MŁODZIENCA (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



SZKOŁA FRANCUSKA

X. ELEONORA FRYDERYKOWA MICHAŁOWA CZARTORYSKA (ol.)
(Wł. Marji Epstein, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



MARCELO BACCIARELLI (?)

(Wł. Hieronima Hr. Tarnowskiego, Kraków)

KRÓL ST. PONIATOWSKI (pastel)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Szlak Pięk., Kraków 1930)



JOZEF GRASSI

(Wł. Edwarda hr. Tyszkiewicza, Kraków)

TEKLA KS. JABŁONOWSKA (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JEAN BAPTISTE GREUZE

(Wł. Fr. Hr Potocki, Kraków)

STUDJUM PORTRETOWE (ol.)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



TOMASZ DOLLABELLA ST. TENCZYŃSKI. SYN JANA WOJEWODY KRAKOWSKIEGO (ol.)
(Wł. Krystyny hr Potockiej, Krzeszowice)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przył. Sztuk Pięk., Kraków 1930)



JÓZEF GRASSI

ANTONINA ELEONORA Z KOMOROWSKICH ILIŃSKA (ol.)

(Wł. Adama Hr. Zamoyskiego, Kraków)

(Wystawa „Stary Portret” T-wa Przył. Sztuk Pięk., Kraków 1930)

G R E C O *

DOMENICO Theotocopuli, zwany El Greco.

W kościołach kastylskich, w Eskorjału, w Prado, w Luwrze, w Starej Pinakotece poznaje się jego obrazy na pierwszy rzut oka. Wszystko w nich jest niezwykle, dziwne, niesamowite: wyszukane, żywe, irrealne kolory — zimne, ostre, kłujące zielenie i błękity, jaskrawa cytrynowa żółć, gorejący szkarłat, w połączeniu z popielatą szarością, czernią i bielą; niespokojne pełzające światło; maleńkie główki, przypominające kształtem gruszki lub rzodkwie, o wysokich czołach, odstających uszach i śpiczastych podbródkach; ciała wydłużone bez miary; historyczne gesty; gwałtowne akrobatyczno-cyrkowe ruchy; szkicowy rysunek; nerwowe prowadzenie pędzla; licencje perspektywiczne; pionowa kompozycja, w której wszystko dąży, jak płomień, do góry.

Jak w obrazach Greca, tak w nim samym wszystko jest osobliwe, dziwne, paradoksalne.

Malarz, doprowadzający już w drugiej połowie XVI w. do ostatnich granic rozwichrzenia barok, wzrastał w tradycjach sztuki bizantyjskiej.

Żarliwy katolik, gloryfikator kościoła, malarz wielkich misterjów i cudów katolicyzmu, wychowywał się w obrządku wschodnim.

Najświeńszy w malarstwie tłumacz duszy hiszpańskiej z okresu Filipa II, Loyoli, św. Teresy i Cervantesa, piewca dumnych hidalgów i urodziwych Kastyljanek, poeta melancholijnego Toledo, był z pochodzenia Grekiem, kształcił się w Italji.

Zapomniany wkrótce po śmierci, zmartwychwstaje po trzystu latach jako jeden z największych malarzy wszystkich czasów, jako genialny antycypator dążeń i prądów, panujących w sztuce współczesnej.

M Ł O D O Ś Ć

Kirjaks Theotocopoulos urodził się około r. 1545 w Kandji na Krecie, która podówczas znajdowała się pod panowaniem weneckim. Wychowywał się w środowisku greckim, w obrządku wschodnim. W młodym wieku emigruje do zyciuradej Wenecji, gdzie kształci się na malarza. Chłonie chciwie oczyma bujny przepych kolorytu Tycjanów, Bassanów, Weronezów, Tintorettów. Z Kirjaksa robi się teraz Domenico, z Theotocopoulosa — Theotocopuli.

Później przebywa jakiś czas w Rzymie, gdzie dzięki protekcji minjaturzysty Julio'a Clovio jest domownikiem kardynała Aleksandra Farnese i mieszka we wspólnym Palazzo Farnese. Patrzy na największe cuda Rzymu renesansowego, ale o wiele silniejszy oddźwięk budzą w nim powstające właśnie wtedy pierwsze kościoły i ołtarze w stylu nowym, który podówczas nazywał się *maniera moderna*.

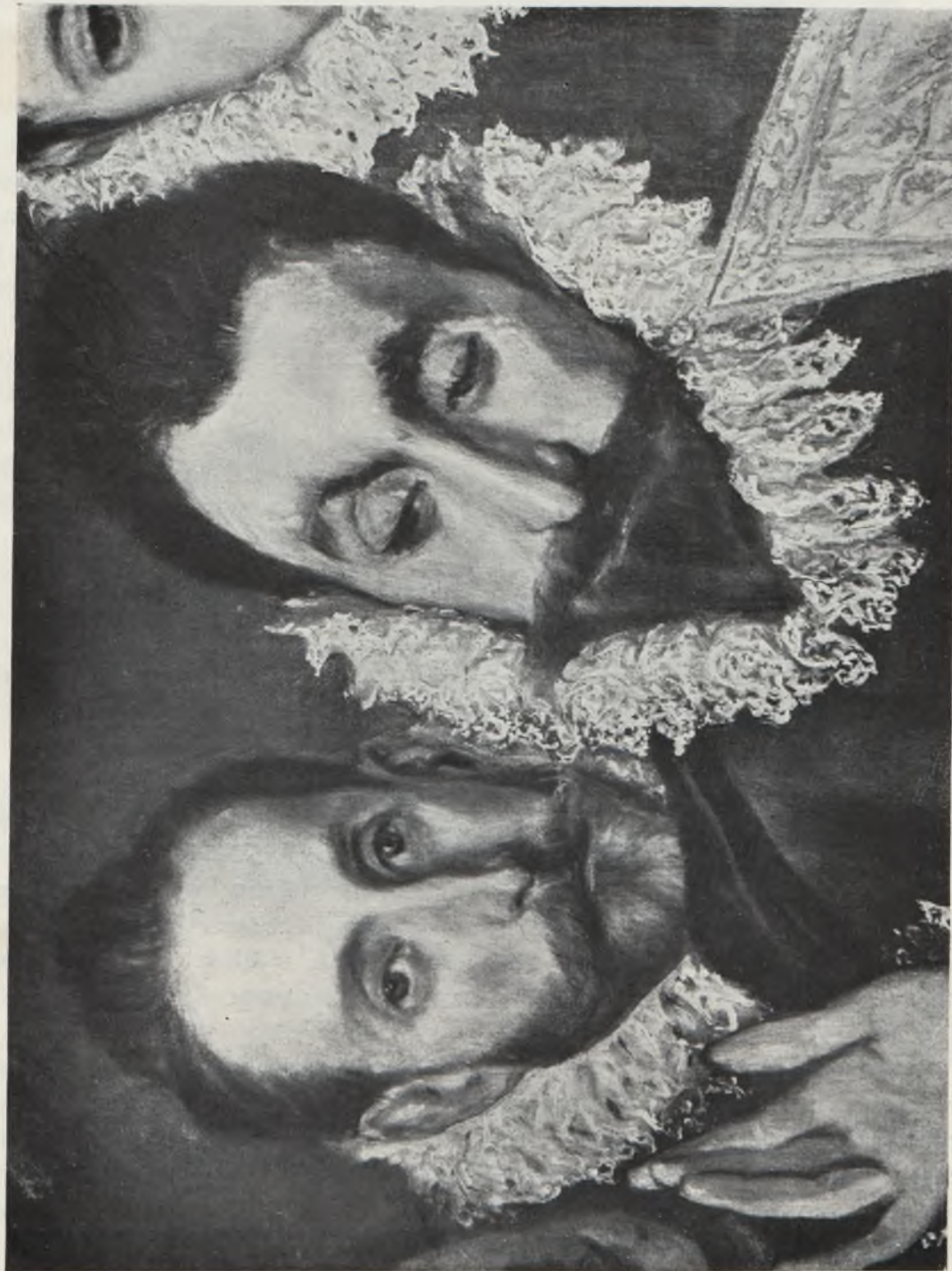
* Studium niniejsze stanowi rozdział książki p. t. „Hiszpanja”, która ukaże się nakładem F. Hoessicka w Warszawie.



GRECO

(Toledo, Santo Tomé)

POGRZEB HRABIEGO ORGAZA, część dolna (ol.)



GRECO

(Toledo, Santo Tomé)

POGRZEB HRABIEGO ORGAZA (wycinek)

Około r. 1575 Theotocopuli ciągnie do Toledo. Co skłoniło go do zamiany papieskiego Rzymu na Toledo — owe dziwne miasto, zbudowane na granitowej skale, okrążonej z trzech stron falami żółtego Tajo, z którego nakrótko przedtem Filip II przeniósł stolicę państwa do Madrytu? Może słyszał o miłości sztuki i hojności prałatów tolekańskich? Może liczył na to, że Filip II powoła go do współpracy nad ozdobieniem wznoszonego właśnie Eskorjału?

Malarstwo w Toledo nie stało podówczas wysoko i Theotocopuli, wykształcony na najlepszych wzorach włoskich, przybywający z głównych ognisk sztuki ówczesnej, mógł liczyć na to, że łatwo da sobie radę z konkurentami. Jakoż wkrótce po swym przybyciu maluje »Wniebowstąpienie Marji« dla kościoła Santo Domingo el Antiguo, następnie zaś »Obnażenie Chrystusa z szat« — dla katedry. Dzieło to, odbiegające znacznie od tradycji kościelnej, dopiero po kilkuletnich sporach i targach zostaje przyjęte przez kapitułę.

Pierwsze lata pobytu w »hiszpańskim Rzymie« musiały być ciężkie dla Theotocopuli'ego. Musiał się udzierać i procesować z kanonikami i proboszczami o swe honorarja. Malarze miejscowi patrzeli z niechęcią i zawiścią na obcego, cudzoziemca o długim nazwisku, którego nikt nie umiał spamiętać, »El Greco«, może nawet niegdyś schizmatyka, co im chleb odbierał. Kapituła i Inkwizycja szykanowały go, dopatrując się w jego obrazach sprzeczności z tradycją i Pismem Świętym.

Przeciwwagą tych goryczy były Grecowi — przezwisko to przyłgnęło do niego — rozkosze twórczości i miłości. Miał on wtedy kochankę, która nazywała się Dona Jeronima de las Cuevas i która urodziła mu syna Jorge (Jerzego) Manuela. Doszukiwano się jej w portrecie pięknej, młodej kobiety w gronostajowym futrze, t. zw. »Greczynce«, tak samo jak w podobnym do niej pacholęciu z »Pogrzebu hrabiego Orgaza« widziano ośmioletniego Jorge Manuela.

Greco zapewne liczył wtedy jeszcze na przeniesienie się z umierającego Toledo do jakiegoś innego miasta. Nadzieje na zawiązanie bliższych stosunków z miłującym sztukę królem zaczynają się w tym czasie jakgdyby ziszczać. Greco maluje dla króla »na próbę« obraz p. t. »Adoracja Imienia Jezus« (zwany również »Snem Filipa II«). Dzieło to — późnogotyckie w kompozycji, weneckie w kolorycie — spodobało się Filipowi II i wkrótce potem zamawia on u Greca obraz większych rozmiarów p. t. »Męczeństwo św. Maurycego« do ołtarza tego świętego w kościele Eskorjału.

Greco pracuje nad tym obrazem cztery lata i tworzy dzieło, w którym po raz pierwszy jest całkiem sobą. Ale oryginalna kompozycja, śmiałe połączenie strojów i nagości, nieznośnie żywe kolory i ostre światła nie przypadły do gustu rozkochanemu w sztuce renesansowej i późnogotyckiej królowi. Kazał on wypłacić malarzowi przyrzeczone honorarjum, ale obrazu na ołtarzu nie umieścił i dalszych zleceń Grecowi nie dawał.

W ten sposób nadzieje Greca na wielkie zamówienia ze strony króla, może nawet na stanowisko malarza nadwornego, spełzły na niczem. Stosunki między królem a malarzem urwały się na zawsze.



GRECO

PORTRET NIEZNANEGO MĘCZYZNY (ol., 0,70×0,62)
(Madryt, Muzeum Prado)

Niepowodzenie »Św. Maurycego« zadecydowało o dalszym losie Domenica Theotocopuli. Pozostaje on w zdebronizowanym, chyłcem się ku upadkowi Toledo. Żywa się, zrasta z biegiem czasu do tego stopnia z wizygocko=maurytańsko=kastylskim rycersko=księżowsko=mniszem Toledo, że dzisiaj dla nas »Toledo« i »Greco«, to pojęcia nierozłączne.

STAROŚĆ

Jak wielu artystów renesansu i baroku, Greco był jednocześnie malarzem, rzeźbiarzem, architektem oraz teoretykiem tych trzech sztuk. Rzeźbił kunsztowne, ozdobione grupami figuralnymi ramy do swych obrazów, kreślił plany budowli, napisał traktat o malarstwie, rzeźbie i architekturze, o którym współcześni wyrażali się z uznaniem. Z rzeźb w drzewie zachowała się tylko jedna (Matka Boska w otoczeniu aniołów, wręczająca ornat św. Ildefonsowi: Toledo, Seminario); plany architektoniczne i traktaty o sztuce (które stanowiłyby komentarz bezcenny do twórczości samego Greca) zginęły bez śladu.

Był przytem człowiekiem bardzo wykształconym. W swej bibliotece posiadał 27 dzieł greckich: Homera, Eurypidesa, Ksenofonta, Arystotelesa, Demostenesa, Izokratesa, Ezopa, Hipokrata, Lucjana, Plutarcha, Stary i Nowy Testament, Ojców Kościoła; 67 dzieł włoskich, między innymi Petrarke, Arjosta, Patrizziiego, neoplatoników renesansu, jakiś traktat o malarstwie, 19 książek o architekturze; 17 dzieł w »narzeczu romańskim«.

Mieszkał, podobnie jak nieco później Rembrandt w Amsterdamie, w dzielnicy żydowskiej, z tą wszakże różnicą, iż w dzielnicy tej od stu lat nie było już Żydów, przynajmniej takich, którzyby wyznawali judaizm jawnie; opodal prześlicznej synagogi Szymona Lewiego, budowli maurytańskiej z hebrajskimi inskrypcjami, służącej wtedy jako kościół rycerzom zakonu Calatrava'y.

Lubił zbytek. Potrzebował dokoła siebie tej atmosfery zmysłowego przepychu, która podnieca fantazję i pobudza do twórczości. Apartamenty jego składały się z dwudziestu czterech komnat: może chodził po nich, tam i z powrotem, obmyślając kompozycję swych obrazów. Dom jego wychodził nie na jedną z długich, wąskich, wschodnich uliczek tolekańskich, lecz na rozległy taras, zakończony urwiskiem, pod którym w dole kotłuje się i pieni w swem skalistym łożu »Złote Tajo«.

Kochał muzykę. Trzymał płatnych muzykantów, którzy mu przygrywali do obiadu, pragnął bowiem używać wszystkimi zmysłami.

Obcy, cudzoziemiec, »Greczyn«, sam zdobył sobie Toledo, Kastylię, Hiszpanję. O swe honorarja walczył jak lew. Pierwszy domagał się zwolnienia artystów od podatków i uzyskał wyrok przychylny. Nawet Inkwizycji stawiał czoło. Człowiek o niezmożonej żywotności, o olbrzymiej energii i ekspansywności. Jedna z bujnych, zachłannych, tytanicznych natur wczesnego baroku, młodszy brat Michała Anioła i Tintoretta.

Przy swej płodności zarabiał dużo, ale wydawał jeszcze więcej; brnął w długi; wierzyciele nie dawali mu spokoju.



GRECO

(Monachjum, Stara Pinakoteka)

MADONNA (ol.)

Sztuka jego wkońcu przyjęła się. Przeorowie i proboszczowie nie tylko Toledo, ale i parafij sąsiednich zamawiali u niego obrazy do kościołów. Miał uczniów i naśladowców. Ale dla większości pozostał, zwłaszcza jako człowiek, przedmiotem zgorszenia, manjakiem, szaleńcem. Przeciężni mieszkańcy Toledo nie mogli mu darować tego, że był przybyszem. Rozumiał i cenił go naprawdę jedynie kwiat towarzystwa toledańskiego, zwłaszcza garstka pokrewnych mu duchem i stylem artystów, jak poeci Don Luis de Gongora i Fray Hortensio Felix Paravicino. Żył samotnie ze starą służącą i jeszcze starszym służącym, pochłonięty pracą, zatopiony w swych wizjach, stając się z biegiem czasu coraz większym oryginałem i odludkiem. Osłoda starości był mu jego syn i uczeń Jorge Manuel. Może też sycił nostalgię długimi rozmowami w języku ojczystym, prowadzonymi z dwoma rodakami, Diogenesem Parramonlio'em i Konstantym Focas'em.

Kiedy Domenico Theotocopuli miał sześćdziesiąt lub sześćdziesiąt pięć lat, odwiedził go młodszy o kilkanaście lat od niego Franciszek Pacheco, Sewiljanin, miły, zrównoważony człowiek, malarz, a przytem uczony, erudyta, polihistor, teoretyk i historyk sztuki (późniejszy nauczyciel i teść Velazqueza). Pacheco podróżował wtedy po Hiszpanji, zbierając materiały, notatki, »fiszki« do swego dzieła o malarstwie. Będąc w Toledo, postanowił odwiedzić samotnika i dziwaka, którego obrazy spotykało się wtedy w kościołach kastylskich na każdym kroku i o którym krążyło tyle gadek, anegdot i legend.

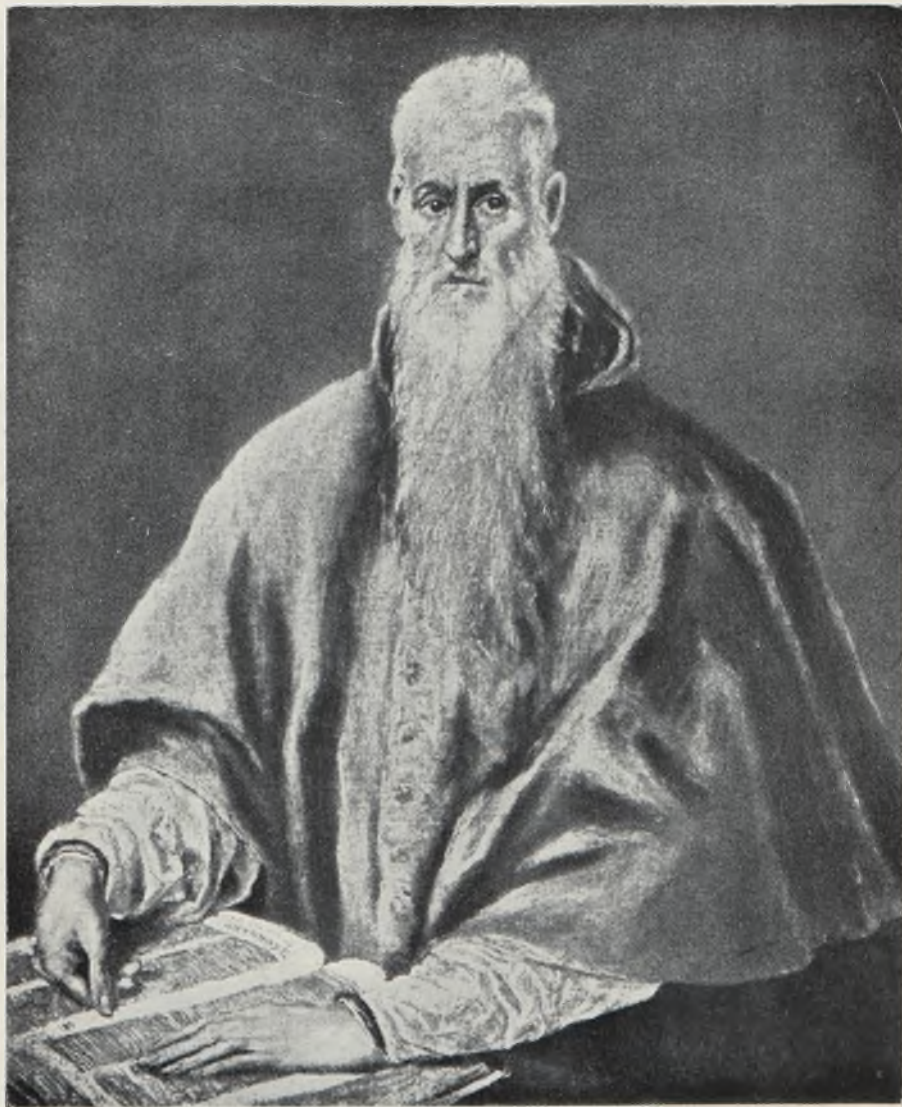
Honory domu w imieniu sędziwego gospodarza czynił Jorge Manuel. Jorge Manuel oprowadzał gościa po pokojach, pokazał mu salę, w której Greco przechowywał w małym formacie kopje olejne wszystkich swoich obrazów i skrzynię, pełną figurek glinianych, które Greco lepił sobie, podobnie jak mistrz jego Tintoretto, żeby malować podług nich ciała ludzkie.

Rozmowa Pacheca z Greco'iem obracała się głównie dokoła teorii sztuki. To, co mówił Greco, było paradoksalne: może umyślnie chciał zepatować, zgorszyć poczciwego Pacheca. Utrzymywał »przeciw« Arystotelesowi i wszystkim starożytnym«, że »malarstwo nie jest sztuką«: powiedzenie, które brzmi dość enigmatycznie. Twierdził, że »koloryt stoi wyżej od rysunku« i że Michał Anioł był wprawdzie »dzielnyim człowiekiem (*un buen hombre*), ale nie umiał malować«.

Pełen uczuć sprzecznych opuszczał Pacheco dom Greca. To, co widział i słyszał, napełniło go napół zachwytem, napół przerażeniem.

W kilka lat po tych odwiedzinach, 7 kwietnia 1614 r., Greco umiera. Sporządzony przez Jorge Manuela Theotocopuli'ego w pięć dni po zgonie ojca inwentarz wymienia 115 obrazów skończonych, 15 szkiców, 150 rysunków oraz liczne modele z gliny i wosku.

Jorge Manuel Theotocopuli był, podobnie jak jego ojciec, malarzem i architektem. Jako malarz imitował, bez większego talentu, manjerę ojca. Jako architekt odznaczył się zwłaszcza wybudowaniem kopuły nad kaplicą mozarabską w katedrze toledańskiej. Wnuk Greca, Gabriel de los Morales, wstąpił w r. 1622 do klasztoru Augustynów w Toledo.



GRECO

KARDYNAŁ GASPAR DE QUIROGA (ol. 0 70×0 58)
(Londyn, National Gallery)

MALARZ KONTRREFORMACJI

Malarstwo Greca łączy się z ową wielką falą podniecenia religijnego, która przeszła po Europie Zachodniej w drugiej połowie XVI w. i która znana jest pod nazwą kontrreformacji. Fala ta – ostatni wielki ruch religijny w Europie Zachodniej – da się pod wieloma względami porównać z falą podniecenia religijnego, która przeszła po Europie w drugiej połowie XIII w. Jak tamta wydała zakony żebracze i gotyk, tak ta jezuityzm, mistykę św. Teresy i barok.

Greco jest, narówni z Tintorettem i Rubensem, wielkim malarzem kontrreformacji, gloryfikatorem kościoła rzymsko-katolickiego. W swych licznych obrazach ołtarzowych przedstawia misterja i cuda katolicyzmu – Niepokalane Poczęcie i Zwiastowanie, Wniebowstąpienie i Koronację Matki Boskiej, Trójcę Świętą i Zesłanie Ducha Świętego. Maluje męczeństwa świętych, apostołów i Ojców Kościoła, maluje św. Franciszków, św. Dominików, św. Antonich Padewskich, pogrążonych w adoracji, w zachwyceniu, w ekstazie, w transie, z rękoma złożonymi na piersi, z oczyma rozgorączkowanymi, wlepionymi w krucyfiks lub wzniesionymi w niebo.

Maluje precudowne Madonny, jak ta w Prado o wielkich oczach i bezkrwistych wargach, albo jak Mater Dolorosa, znajdująca się jako depozyt w Starej Pinakotece, w srebrzystej mantyli i zielonoblękitnej sukni, o boleśnie=steżalej, kredowobiałej, mieniającej się żółtymi i lila refleksami twarzy, o oczach jak dwie czarne jamki i drobnych, ciemnopurpurowych, jakby spieczonych gorączką ustach, z kurczowo splecionymi ze sobą rękoma.

W dziełach tych czujemy ów żar, który trawił duszę Hiszpanów z epoki kontrreformacji, z epoki Loyoli i św. Teresy. Przedziwnie wyraża w nich Greco namiętny i ponury katolicyzm hiszpański, tak różny od pogodnie zmysłowego katolicyzmu włoskiego.

MALARZ HISZPANJI FILIPA II

W swych obrazach kościelnych Greco daje wyraz potężny egzaltacji religijnej Hiszpanów z epoki kontrreformacji. W długiej serji portretów pokazuje nam – ich samych.

Dzięki Grecowi poznajemy najdokładniej wytworne »towarzystwo« tolekańskie z epoki Filipa II – grandów i hidalgów, kardynałów i prałatów, gubernatorów i wojskowych, teologów i lekarzy, humanistów i poetów. Przeważa typ o twarzy ściągłej, suchej, o wysokim czole, odstających uszach i śpiczastej bródce, ale w obrębie tego typu ile odmian indywidualnych! Jak wspaniale maluje Greco tych Hiszpanów, jak świetnie oddaje ich powagę, ich dumę, ich dystynkcję, ich wdzięk i czar osobisty! Niektóre z tych portretów są niezrównane, jak n. p. grupa hidalgów w »Pogrzebie hrabiego Orgaza«, jak portrety kilku osobistości nieznanymi w Prado, jak portret starca, uważany bez podstaw dostatecznych za autoportret Greca (Madryt, A. de Beruete), jak portret niemego humanisty Antonio'a de Covarrubias (Toledo, Museo del Greco) lub »Portret malarza« (Sewilla, Muzeum prowincjonalne) – młodego człowieka o smolistych, niepokojąco żywych oczach, o drobnej kobiecej ręce, o palcach



GRECO ZESŁANIE DUCHA ŚWIĘTEGO (ol., między 1604 a 1614. 2·75×1·27)
(Madryt, Muzeum Prado)

delikatnych i nerwowych. Grek, Bizantyńczyk, potomek rasy starej i wyrafinowanej, malował z upodobaniem portrety umysłowców, ludzi o duszach kulturowanych i wrażliwych.

Jako portrecista Greco rozporządza skalą ogromną. Na obu krańcach tej skali stoją zaś – z jednej strony piękna i tajemnicza młoda kobieta w gronostajowym futrze, o wielkich oczach i pełnych ustach, o ręce subtelnej i nerwowej, t. zw. »Greczynka« (Londyn, Sir John Stirling – Maxwell), z drugiej – niesamowity Wielki Inkwizytor Don Fernando Nino de Guevara (Nowy York, H. O. Havemeyer), patrzący na nas surowo i groźnie poprzez okrągłe rogowe okulary – przenikliwe studjum fanatyzmu, uporu, okrucieństwa, »arcydzieło wyrazu, zwiastujące piekielną sztukę Goyi« (Husarski).

Jak w swych portretach dystynkcję hidalgów kastylskich, tak w swych *Madonnach* Greco opiewa odrębną urodę Kastylianek o bladej cerze i wielkich migdałowych oczach.

Wreszcie w szeregu widoków Toledo, które bądź stanowią dzieła samodzielne, bądź pojawiają się jako tła w kompozycjach figuralnych, Greco odkrywa tajemnicze i melancholijne piękno prastarej stolicy kastylskiej.

W ten sposób pierwszym poetą dziwnego i smutnego Toledo i pierwszym w malarstwie wyrazicielem duszy hiszpańskiej stał się człowiek, urodzony na Krecie, wykształcony we Włoszech, do końca życia uważany przez swe otoczenie za Greka, podpisujący się na swych obrazach po grecku i greckimi literami, a więc uważający się sam za Greka, rozczytujący się w autorach greckich i utrzymujący do ostatka stosunki z Grekami.

Przypadek może tylko na pozór paradoksalny. Wrażliwość nasza na charakter otoczenia, w którym wzrosliśmy i w którym stale przebywamy, jest przeważnie niewielka. Natomiast w kraju obcym narzucają się nam silnie rysy charakterystyczne pejzażu i ludzi, które uchodzą uwadze mieszkańców tego kraju. Tem się zapewne tłumaczy, że Flamandczyk Watteau uchwycił lekkość i grację francuskiego rokoka, że Giorgione z Castelfranco i Tycjan z Cadore, górale z wiosek alpejskich, przybysze z *terra ferma*, odkryli czarodziejską, pełną oparów atmosferę Wenecji, że Polak z kresów Conrad – Korzeniowski odczuł poezję mórz egzotycznych i heroizm żeglarski. Tem się może tłumaczy również, że Kreteńczyk Kirjaks Theotocopoulos odkrył powagę i dostojeństwo hidalgów kastylskich, odrębną, pełną swoistego aromatu urodę Kastylianek i melancholijne piękno Toledo.

EWOLUCJA ARTYSTYCZNA

Greco był Grekiem. Pozostał nim, w pewnych pokładach swej duszy do końca życia. Ale nie Grekiem z okresu Fidjasza i Praksytelesa (z którymi Murillo, a nawet Velazquez poprzez renesans włoski więcej mają wspólnego od niego), lecz Grekiem z okresu późnego bizantynizmu. Zamłodu patrzył na ikony bizantyjskie. Pewien utajony bizantyzm można wyczuć w wielu jego utworach. Pionowość postaci i formatu (wertykalizm); znajdowanie się wielu głów na jednym poziomie



O
II
S
II
W
Z
C
Z
II
W
II
Y

GRECO

UKRZYŻOWANIE (między r. 1586 a 1594)
(Madryt, Muzeum Prado)

(izokefalja: najbardziej uderzające przykłady w »Pogrzebie hrabiego Orgaza« i w »Zesłaniu Ducha Świętego«); dwupiętrowość kompozycji; uroczysta powaga; wielkie oczy, pociągłe, wychudłe twarze Chrystusa i świętych: wszystko to są zapewne mniej lub więcej świadome reminiscencje bizantyjskie.

W Wenecji Theotocopuli styka się ze sztuką włoską późnego gotyku, renesansu i wczesnego baroku.

Julio Clovio poleca go jako »ucznia Tycjana«. Nie należy tego brać zbyt dosłownie. Blisko dziewięćdziesięcioletni Tycjan stał wtedy u szczytu sławy i Clovio chciał może przedstawić swego pupila w najlepszym świetle. Greco zawdzięcza to i owo, zwłaszcza w kolorystyce, Tycjanowi późnemu, Tycjanowi wczesnego baroku. Natomiast Tycjan wczesny, Tycjan giorgionizujący, Tycjan renesansu pozostał mu wewnątrz obcy: podobnie jak cały świat cinquecenta z jego spokojem, umiarem, harmonią.

Obrazy weneckie i rzymskie Theotocopuli'ego znajdują się pod wpływem Bassana, Weroneza i Tintoretta. Zwłaszcza Tintoretto ze swym temperamentem wściekłym i rozmachem szalonym, *il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura* (Vasari); Tintoretto rozbijacz, łamacz tradycji i kanonów renesansowych, pionier baroku, wywiera na nim wrażenie olbrzymie. Od bizantyzmu Domenico przechodzi wprost do baroku, przeskakując przez renesans.

Pierwsze znane nam obrazy Theotocopuli'ego, »Uzdrowienie ślepego« (muzea w Dreźnie i w Parmie) i »Wypędzenie handlarzy ze świątyni« (Londyn, Lord Yarborough, Richmond, Sir F. Cook), to niejako wypracowania w stylu Tintoretta, coprawda już z pewnymi dziwnymi wybujałościami i przejawskrawieniami. Domenico przejmuje tutaj nie tylko gwałtowne ruchy i niespokojną kompozycję, ale nawet typ fizyczny postaci i tła architektoniczne Tintoretta. Malowany w Rzymie portret Julio'a Clovio przypomina, zwłaszcza w traktowaniu kształtu, portrety senatorów weneckich Tintoretta.

W obrazach, powstających po przybyciu do Toledo, poprzez pierwiastki weneckie i bizantyjskie przeświecają już rysy stylu własnego. W »Obnażeniu Chrystusa z szaty« (Toledo, katedra) dopatrywano się reminiscencji późno-gotyckich i bizantyjskich, ale jedno i drugie jest prawie bez znaczenia wobec pierwiastku zupełnie nowego w malarstwie ówczesnym – świadomego posługiwania się asymetrią kompozycji, niespokojnymi rytmami łamanych linii oraz intensywnymi kolorami – gorejącym szkarłatem szaty Chrystusa, jadowitymi zielieniami, jaskrawą żółcią jako czynnikami emocjonalnymi i ekspresyjnymi. W postaci rycerza w zbroi, w postaciach świętych niewiast, w zarzuconych na włosy mantylach, spotykamy już tutaj również owe tak znamienne później dla Greca typy Hiszpanów i Hiszpanek.

W przedostatnim dziesiątku XVI w. Greco tworzy dwa dzieła potężne – »Męczeństwo św. Maurycyego« (Eskorjał) i »Pogrzeb hrabiego Orgaza« (Toledo, Santo Tomé).

Niezwykła, asymetryczna kompozycja, niepokojąco – wydłużone postacie, piękne głowy rycerzy kastylskich (pełną czarą jest zwłaszcza głowa samego świętego



GRECO

CHRZEST CHRYSYTA (ol., miedzy
r. 1586 a 1594, 3·50×1·44)
(Madryt, Muzeum Prado)

o niezmiernie szlachetnych rysach i melancholijnem wejrzeniu), intensywne kolory (głęboki błękit tuniki) i niespokojne oświetlenie, tworzą w »Św. Maurycym« całość przedziwną.

Niemniej fascynującym dziełem jest »Pogrzeb hrabiego Orgaza«. W dwóch kondygnacjach toczą się dwie akcje równoległe. Na ziemi, św. Stefan i św. Augustyn, w bogatych szatach kapłańskich, unoszą zwłoki rycerza, hrabiego Orgaza, zakute w błyszczący pancerz stalowy. Cudowi temu przygląda się, w uroczystym skupieniu, kilkunastu hidalgów w czarnych szatach i białych kryzach, księży w ornatach i mnichów w habitach. Na ich pociągłych, subtelnych, uduchowionych twarzach maluje się powaga i smutek. Oczyma duszy widzą oni jednocześnie to, co dzieje się w niebie, a co jest przedstawione w górnej części obrazu: jak hrabia Orgaz, nagi, wyzwolony już z więzów doczesnych, klęka na jedno kolano przed udzielającym mu posłuchania, odzianym w białą szatę Chrystusem. Po prawicy Chrystusa Matka Boska. Dokoła na obłokach grupują się apostołowie i święci, unoszą się skrzydlaci aniołowie.

Kontrast dolnej i górnej części obrazu jest uderzający. Dół malował Greco – realista, górę Greco – wizjoner. W części dolnej przeważa gama barwna portretów Greca – czern i biel. W części górnej panują przezroczyście, sine i zielonkawe tony, biel, głęboki błękit, szkarłat, jaskrawa żółć – gama jego obrazów kościelnych. Na ziemi obrządek żałobny dokonywa się w uroczystym skupieniu. Orszak hidalgów przypomina rząd świętych w jakimś malowidle bizantyjskim. Natomiast w niebie, gdzie Chrystus udziela audjencji hrabiemu Orgazowi, panuje niepokój, rozruch, wir i szaf baroku. Obłoki klębią się. Aniołowie przelatują pędem.

»Pogrzeb hrabiego Orgaza« daje pojęcie o niezwykle bogactwie geniuszu Greca. Grupa hidalgów, ze swemi subtelnymi, pełnymi ducha i inteligencji twarzami i ślicznymi arystokratycznymi rękoma, o szczupłych, nerwowych palcach, to jeden z najpiękniejszych portretów zbiorowych, jakie istnieją. Niemniej godną podziwu jest strona malarska i kolorystyczna obrazu. Malowane z niezmierną brawurą, szeroko, szkicowo, »impresjonistycznie«, ornaty świętych i księży mieniają się cudownie różnymi, pomarańczowymi, zielonkawymi tonami, odbitymi od czerni i bieli orszaku hidalgów. Wreszcie wizja części górnej, to jedno z arcydzieł malarstwa religijnego baroku.

Ewolucja dalsza Greca idzie w kierunku coraz bardziej wybujałego i rozwichrzonego baroku. Nietylko w doborze tematów i sposobie ich ujęcia, ale również w formie jest sztuka Greca wyrazem owego podniecenia religijnego, jakie towarzyszyło kontrreformacji. Nietylko pociąg do przedstawiania cudów i wizyj, dążenie do maksymalnej gwałtowności ruchu i maksymalnej gwałtowności uczucia, brak umiaru, ale również kompozycja asymetryczna, ostentacyjnie – nieregularna i podporządkowanie rysunku malarskiej wizji całości łączą Greca z malarstwem baroku.

Wychodzą teraz na jaw pewne pierwiastki głębsze, które Greco przejął od Tintoretta i po swojemu rozwijał dalej. Jak Tintoretto, Greco lubuje się w najbardziej wymyślnych skrótach głowy i ciała, z góry i z dołu, w ruchach gwałtownych,



GRECO

GŁOWA ŚW. MAURYCEGO (ol., 0.25×0.20)
(Wł. William van Horne, Montreal)

wybuchowych, akrobatyczno-cyrkowych, n. p. w postaciach, spadających głową w dół («Zmartwychwstanie», Prado, «San José», Toledo, La Magdalena), w gestach patetycznych i historycznych. Jak Tintoretto umieszcza często na pierwszym planie postacie widziane z tyłu i z nader bliska («Pogrzeb hrabiego Orgaza», «Zesłanie Ducha Świętego», Prado, «Uczta w domu Szymona», niegdyś Paryż, kolekcja księcia Wagram). Jak Tintoretto posługuje się światłem – niespokojnym, pełzającym, przeskakującym z przedmiotu na przedmiot – jako czynnikiem nastrojowym i ekspresyjnym.

Z biegiem czasu kształty postaci, zwłaszcza w obrazach ołtarzowych Greca, stają się coraz bardziej wydłużone, wyciągnięte, rozdęte, powykęcane, »zdeformowane«. Oczy i usta – coraz bardziej wymowne, ręce – coraz bardziej nerwowe. Pomięte draperje, kłębiące się, podobne do płomieni obłoki powtarzają, jak echo, podkreślają, kontynuują kształty i ruchy postaci. Kolory stają się coraz bardziej wyszukane, trudne do zdefiniowania, coraz bardziej fantastyczne, irrealne, niesamowite. Światło coraz bardziej niespokojne i upiorne. Logika stosunków przestrzennych zatracą się, zostaje całkowicie podporządkowana nastrojowi i ekspresji. Faktura staje się coraz bardziej pośpieszna, szkicowa, nerwowa.

Spieraną się o to, czy te wydłużenia, skrzywienia, deformacje pochodzą z pewnej anomalii fizjologicznej, z pewnej wady wzroku, może nawet z pewnej anomalii psychologicznej, czy też są wynikiem świadomych intencji artystycznych Greca, podobnie jak deformacje malarzy współczesnych. Za tym poglądem ostatnim przemawia, jak mi się zdaje, okoliczność, że w pierwszym dziesiętku XVII w. powstają jednocześnie obrazy ołtarzowe o postaciach powyciąganych i zdeformowanych i portrety, w których ujęcie kształtu jest najzupełniej realistyczne. Widocznie więc Greco uzależniał swój styl malarski od tematu i charakteru dzieła.

Głównymi dziełami religijnymi Greca z tego okresu ostatniego są: »Zesłanie Ducha Świętego« (Prado), »Zwiastowanie« (Toledo, San Nicolás), »Chrystus na Górze Oliwnej« (Paryż, Durand=Ruel), »Wniebowstąpienie Matki Boskiej« (Toledo, San Vicente), Wyraz olśnienia i zachwycenia na twarzach, gwałtowne gesty rąk, wydłużone postacie, falujące draperje, płomień i obłoki dążące wwyż, dezorganizacja przestrzeni, niespokojne światło, niesamowite kolory: wszystko w tych dziełach podnosi niezwykłość nastroju, podkreśla nadprzyrodzony, ponadrozumowy, cudowny charakter tego, co dzieje się przed nami. W przewspaniałym »Toledo podczas burzy« (Nowy York, H. O. Havemeyer) Greco pokazuje nam Toledo, tę »Górę domów«, pałającą i migoczącą przy zielonkawym świetle błyskawic, wywołuje przy pomocy zygmatycznych linii, drżącego światła i dziwnego kolorytu nastrój pełen niepokoju, tajemniczości i zgrozy, nastrój apokaliptyczny, daje bodaj pierwsze w malarstwie zachodnim dzieło ekspresjonistyczne niereligijne. Natomiast w »Otworciu piątej pieczęci« (Paryż, Ignacio Zuloaga), ilustracji do Apokalipsy, i w »Laokoonie« (Stara Pinakoteka) Greco tworzy dziwne arabeski przy pomocy smukłych, wyciągniętych nagich ciał męskich i kobiecych, lubuje się w niespokojnych rytmach linearnych, które po wiekach staną się źródłem inspiracji dla Cézanna i jego następców.

Niektóre z tych ostatnich dzieł Greca robią wrażenie jakichś potężnych erupcji



GRECO

DAMA W GRONOSTAJACH, TAK ZW. „GRECZYŃKA" (ol., 0·62×0·51)
(Wł. Sir John Stirling-Maxwell, Londyn)

wewnętrznych, tytanicznych prób wyrażenia tego, czego już nie można wyrazić przy pomocy środków malarskich.

Greco dążył świadomie do stylu jaknajbardziej indywidualnego, chciał być oryginalnym za wszelką cenę. Jest on pod tym względem zwiastunem najbardziej bezgranicznego, najbardziej nieokiełzanego indywidualizmu i subiektywizmu, jaki spotykamy następnie jako wyjątek u późnego Rembrandta, zaś jako zjawisko powszechne dopiero na początku XX w.

W ten sposób Greco na początku XVII w. nietylko doprowadza do ostatnich granic rozwiklenia barok, nietylko wyciąga ostatnie konsekwencje z założeń sztuki barokowej, ale antycypuje tendencje, które dopiero po trzystu latach zapanują w malarstwie zachodnim.

DZIEJE POŚMIERTNE

Sądy nasze o wielkich malarzach zmieniają się w ciągu wieków, przedewszystkiem w zależności od panujących prądów artystycznych. Ile razy zmieniały się już nasze sądy o Rafaelu, Velazquezie, Rembrandcie! Tadeusz Zieliński napisał pasjonującą książkę p. t. *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*. Niemniej zajmujące książki można byłoby napisać o dziejach pośmiertnych Rafaela lub Rembrandta — o przewartościowaniach, jakim ulegali ci malarze w ciągu stuleci. Coś podobnego, na małą skalę, pragnę podjąć tutaj w stosunku do Greca.

Pod koniec życia Greco był wziętym malarzem kościelnym. Po śmierci Paravicino i Gongora opiewali go w kwiecistych sonetach. Gongora sławił go jako genjusza, »który niegdyś dawał płótnu życie, drzewu ducha, którego czarodziejski pędzel Irys obdarzyła barwami, Febus światłem i Morfeusz cieniami Hadesu«. Velazquez studiował jego srebrne szarości i w »Koronacji Matki Boskiej« przejął jego schemat kompozycyjny. Ale ta sława nie przekroczyła nigdy granic Kastylji lub, w najlepszym razie, Hiszpanji.

Z czasem przestano go cenić, nawet w jego przybranej ojczyźnie. W dziełach jego widziano tylko fantasmagorie, rojenia chorej wyobraźni, »niedorzeczne karykatury« (tak wyraził się w roku 1881 Federigo de Madrazo, ówczesny dyrektor Prado). Poza Pirenejami wiedzano o nim mało, do czego przyczyniała się, między innymi, ta okoliczność, że większość jego obrazów znajdowała się w dalekiej, niedostępnej Hiszpanji. Około r. 1900 w obszernych wielotomowych historiach sztuki jest o nim głucho. W tym samym czasie, kiedy słodkawi święci Murilla paradowali w Baedekerze z dwiema gwiazdkami, arcydzieła Greca, »Męczeństwo św. Maurycego« i »Pogrzeb hrabiego Orgaza«, nie miały ani jednej.

Greco jest zupełnie zapomniany.

Ale oto w chwili najbardziej niespodzianej następuje zmartwychwstanie.

Cézanne, jeden z pionierów malarstwa współczesnego, kopiuje i parafrazuje znane mu jedynie z reprodukcji obrazy Greca, między innymi t. zw. »Greczynkę« (repr.: Jul. Meier-Graefe: *Paul Cézanne*. München 1910. S. 41). Niespokojne rytmy linearne uwysmuklonych nagich ciał w niektórych późnych dziełach Greca, jak



GRECO

TOLEDO PODCZAS BURZY (1614?, ol., 1 21×1,06)
Wł. H. O. Havemeyer, Nowy York

»Otwarcie piątej pieczęci« i »Laokoon«, wywierają wpływ niewątpliwy na »Kąpiących się« i »Kąpiące się« Cézanna.

W końcu XIX w. zajął się Greco'iem niemiecki historyk sztuki Karol Justi – w swem wielkim dziele o Velazquezie oraz w dwóch rozprawach, *Die Anfänge des Greco* i *Der Greco in Toledo* (tytuł tej rozprawy ostatniej jest za szeroki; obejmuje ona tylko początki działalności Greca w Toledo; w tem ograniczeniu się zawarta jest już ocena). Justi daje mistrzowską charakterystykę Greca, ale odnosi się do niego przeważnie ujemnie; nazywa przypadek jego »monumentalnym przypadkiem zwyrodnienia artysty – bez paraleli w dziejach sztuki«; okres wenecki uważa za najlepszy.

W r. 1908 ukazało się, pełne entuzjazmu dla Greca, oparte na żmudnych badaniach muzealnych i archiwalnych, dzieło Manuela B. Cossio *El Greco* (Madrid 1908), w r. 1910 rozprawa Fr. de B. de San Roman y Fernandez'a *El Greco en Toledo o' nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotokópuli* (Madrid 1910).

Sam Cézanne wszakże jest na razie jeszcze mało znany, badania uczonych niemieckich i hiszpańskich nie przenikają poza szczupły krąg specjalistów. Zasluga odkrycia Greca dla szerokiej publiczności przypada dopiero w udziale dwum pisarzom: Juljuszowi Meier-Graefemu i Maurycemu Barrèsowi. Meier Graefe, herold impresjonizmu francuskiego, apostoł Cézanna i Hansa von Marées'a, zwiedził Hiszpanję w r. 1908 i w r. 1910 wydał książkę p. t. *Spanische Reise*, w której bez miary wynosi Greca (i bez miary poniża Velazqueza). Jednocześnie Barrès w swej książce *Greco ou le secret de Tolède* delectował się przedziwnościami i niesamowitościami Greca, kosztował w charakterze estety jego egzaltację i »mystykę«, dozukiwał się związków między jego sztuką, a ukrytą pod pokostem katolicyzmu semicką, maurytańsko-żydowską duszą Toledo. W dziejach renesansu Greca książki te mają znaczenie przełomowe. Barrès zwłaszcza przyczynił się do spopularyzowania Greca wśród publiczności, czytającej beletrystykę francuską, t. j. w całym świecie.

Niezwykłość, niesamowitość, *morbidezza*, związek z przedziwnem Toledo, czynią teraz Greca ulubieńcem wszystkich estetów, dekadentów, poszukiwaczy nowych dreszczów. Jego żarliwy katolicyzm, jego »mystyka« pociągają dusze znużone i stęsknione za wiarą. Greco staje się modny.

Mniej więcej w tym samym czasie zostaje wreszcie uznana wielkość Cézanna. Fale reakcji przeciw impresjonizmowi i realizmowi wzbierają. Wychodzi na jaw pokrewieństwo Cézanna z Greco'iem. Greco zostaje uznany za wielkiego poprzednika malarstwa współczesnego.

Snobizm rozdyma ten kult Greca do rozmiarów niebywałych. Mnożą się książki, rozprawy i studja o nim. Ceny jego obrazów idą raptownie w górę. Rozpoczyna się grekomanja i grekolatrja.

Fale tej sławy docierają wkońcu do Hiszpanji. Z piwnic, ze składów, z muzeów prowincjonalnych wydobywa się zapomniane dzieła Greca i umieszcza w Prado, w oddzielnej sali. W Toledo markiz de la Vega Inclán restauruje stary dom, wy-

chodzący na *Paseo del Transito*, w którym Greco miał mieszkać i urządza w nim coś w rodzaju muzeum sztuki stosowanej pod nazwą *Casa del Greco*, obok zaś wznosi małe *Museo del Greco*, w którym gromadzi kilkanaście dzieł mistrza. *Paseo del Transito* zostaje przemianowane na *Plaza del Greco*, w r. 1914 staje na nim pomnik Greca. Nazwa jednej z uliczek, wiodących do katedry – *Calle del Barco* – zostaje zmieniona na *Calle de Maurice Barrés*.

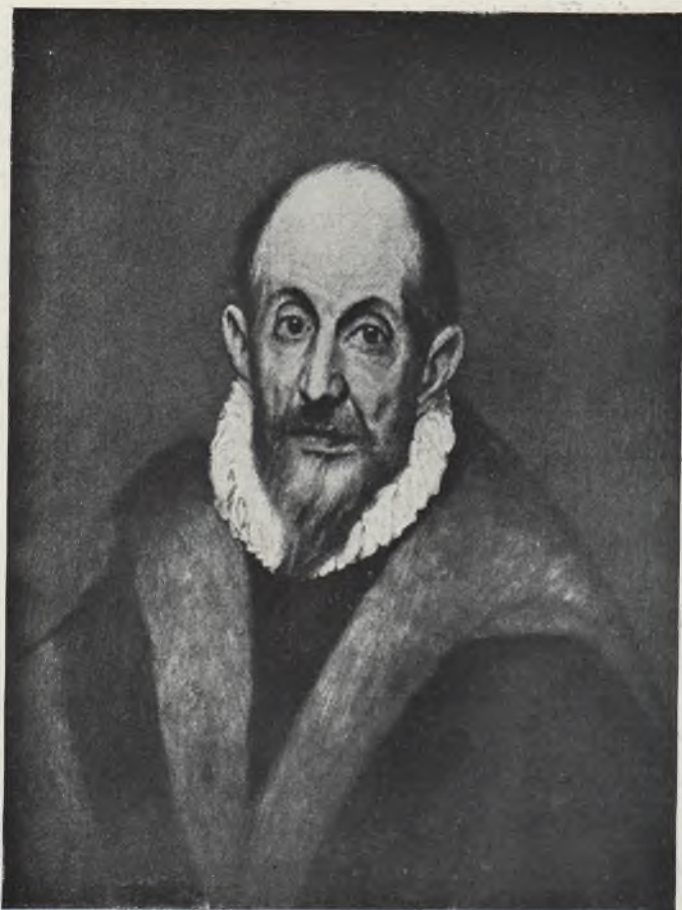
Punktem kulminacyjnym wpływu Greca na malarstwo współczesne są lata 1914–1922. Wstrząśnienia i przeżycia związane z wojną, z głodem, z nędzą, z przewrotami politycznymi i społecznymi, niepokój i podniecenie lat wojennych i powojennych, w którym nie brakowało również pierwiastków podniecenia religijnego, wydają, zwłaszcza w Niemczech, sztukę ekspresjonistyczną, pokrewną pod wieloma względami ekspresjonizmowi gotyckiemu i barokowemu. Malarze pragną znowu wypowiedzieć, wykrzyczeć siebie, swe ekstazy i prostracje, swój głód Boga, swe upojenie życiem, swój strach przed śmiercią. Greco, twórca obrazów, w których podniecenie religijne znalazło wyraz potężny; Greco, autor »Toledo podczas burzy«, gdzie niepokój wewnętrzny został przeniesiony na pejzaż; Greco, deformator i dezorganizator rzeczywistości; Greco, ekspresjonista baroku, staje się, obok Matjasza Grünewalda, ekspresjonisty późnogotyckiego, z którym posiada wiele rysów wspólnych – niesamowitą fantastykę koloru i światła, egzaltację wyrazu i histerję gestów, wielkim patronem ekspresjonizmu współczesnego.

Dzisiejszemu pokoleniu malarskiemu, a przynajmniej tej jego części, która głosi hasła rzeczowości, opanowania, intelektualizmu, która dąży znowu do stylu linearno-rzeźbiarskiego, do ostrego, precyzyjnego, drobiazgowego rysunku, do kompozycji spokojnej, statycznej, opartej na pionach i poziomach, do kolorytu dyskretnego i starannej faktury, Greco ma niewiele do powiedzenia. Ale w historii sztuki pozostanie on już zapewne na zawsze, jako jedna z wielkich postaci malarstwa zachodniego.*

MIECZYSLAW WALLIS

* Głównymi źródłami naszej wiedzy o życiu Greca są jego obrazy, napisy i podpisy na jego obrazach, list minjaturzysty Julio'a Clovio, datowany z Rzymu 16 listopada 1570 r., do kardynała Aleksandra Farnese, materiały archiwalne (zwłaszcza akta Inkwizycji, kapituły toledońskiej, kościołów Santo Domingo el Antiguo i San Tomé w Toledo, dworu królewskiego), sonety pochwalne Paravicina i Gongory, relacje współczesnych: Pacheca, Martinez, Siguënza'y i Palomina.

Pisząc studjum niniejsze miałem pod ręką książki i rozprawy następujące: Carl Justi: *Die Anfänge des Greco*. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII, 1897 oraz *Der Greco in Toledo*. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII, 1897, przedrukowane w dziele *Miscelaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*. Berlin 1908. S. 199–218 i S. 219–242. Maurice Barrés: *Greco ou le secret de Tolède*. Paris 1922. – I. Meier-Graefe: *Spanische Reise*. 7–11 Aufl. Berlin 1923. – Hugo Kehler: *Die Kunst des Greco*. München 1914. – Manuel B. Cossio: *El Greco*. El Arte en Espana. Nr. 10. Barcelona. – Prócz tego miałem możliwość korzystania z cennej, niedrukowanej dotąd rozprawy o Greco Wacława Husarskiego, za co Mu tutaj serdecznie podziękować pragnę.



GRECO

PORTRET STARCA (ol., 0·59×0 46)

(Wł. A. De Bernette, †, Madryt)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= W salach Muzeum Narodowego otwartą została z początkiem maja wystawa prac nauczyciela tutejszej szkoły przemysłowej, p. Mondrala. Wystawa zajmuje cztery sale i zawiera obrazy olejne (przeważnie dawniej malowane pejzaże z Bretanii i z nad Atlantyku) tudzież grafikę.

W sali Domu katolickiego otwartą została wystawa prac F. Sieńskiego.

KALISZ

= W auli gimnazjum państwowego otwartą została w połowie kwietnia wystawa prac warszawskich malarzy, jak: Wł. Skoczylas, St. Bagiński, F. Szewczyk, Tad. Cieślowski (senior), St. Popowski, Rafał Węgrowicz, Br. Kowalewski, J. Olszewski, A. Terpiński, Cz. Nowocien, A. Rölwenscheff, R. Reinthal, St. Przesłański, Wł. Karecki, Jan Kotowski, Cz. Wasilewski, W. Nowina Przybylski, Gustaw Pilatti, W. Chorembalski, St. Zawadzki, M. Nowicka, Fr. Schwoch, M. Trzciniński i wielu innych.

KATOWICE

= Wystawa austriackich malarzy została otwartą w początku maja w Domu Związkowym

przy kościele N. P. M. Otwarcia wystawy, którą zorganizował wiedeński historyk sztuki dr. Otto Schneid, dokonał austriacki wicekonsul dr. Wojnowich. W wystawie biorą udział: Dobrowsky, pani Funke, Harlfinger, Harta, Huber, Hauser, Kaufmann, Kokoszka, Laske, Gergely, Jungnickel, Lesznai, pani Salwendy, Mayer-Marton, Sergjusz Pauser i inni.

L W Ó W

= Lwowski Salon wiosenny został otwarty w niedzielę 4 maja w salach Pałacu Sztuki, na placu Targów wschodnich. Pałac ten nazywać się ma prawo (niestety!) pałacem Sztuki tylko na wiosnę, w końcu lipca przechodzi na własność Targów wschodnich: zarząd miasta nie zawahał się zedrzeć napis na frontonie pałacu »Sztuce polskiej«, napis, który tam tkwił od r. 1894, t. j. od czasu »Powszechnej Wystawy Krajowej«. Wszelkie starania niezmordowanego Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych o cofnięcie tego szkodliwego zarządzenia Prezydjum miasta rozbijają się o brak rozumienia wartości sztuki w życiu, zlikwidowano dawną radę miejską, wprowadzono komisarza, nic się nie zmieniło. Lwów oficjalny sztuki nie potrzebuje i wykreślił ją z programu swoich zainteresowań. To też z tem

większym podziwem i sympatją należy oceniać bohaterskie wysiłki lwowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, by nie dopuścić do zupełnego zaniku artystycznej kultury Lwowa.

Otwarcie odbyło się uroczyste, poprzedzone piękną przemową prof. dr. Władysława Kozickiego. Wystawa obejmuje prace prawie wyłącznie lwowskich artystów i dzieli się na dwie grupy: wystawę lwowskiego Związku artystów plastyków i t. zw. wystawę ogólną, czyli wystawę prac artystów niestowarzyszonych.

Pośmiertną wystawą zbiorową uczczono słusznie pamięć przedwcześnie zgasłej lwowskiej malarki Anny Harland Zajączkowskiej. Zgromadzono 113 obrazów i szkiców olejnych, nadto gwasze, akwarele, rysunki, zdobniczą grafikę książkową, pomysły na kilimy i hafty, wreszcie rysunki szkolne uczennic Zmarłej (gimn. państw. im. królowej Jadwigi we Lwowie). W ten sposób mamy możliwość wszechstronnej oceny jej talentu, oraz rozmaitości jej zainteresowań, możemy też śledzić jej rozwój artystyczny od naturalistycznych studjów, robionych pod wpływem monachijskiej szkoły, aż do stylu ostatniego, który ujmując rzeczywistość w szerokie syntetycznie uproszczone i stylizowane płaszczyzny i w kolorystyce barwach gładkich, nasyconych, lśniących jak emalia. Nadaje to pejzażom artystki (głównie z południowej Słowiańszczyzny, z Francji i Turcji) miłą fantastykę baśniową, a portretom, wśród których cełuje zwłaszcza portret męża i prof. Rozena, swoisty idealizm, transponujący elementy podobieństwa i wyrazu na walory dekoracyjne.

Zmysł dekoracyjny zaznacza się również dodatnio w licznych ozdobach książkowych i ilustracjach, zwłaszcza do »Ptaków« Arystofanesa w przekładzie Jedlicza i do »Odysei« w przekładzie Wittlina, a także w adresach honorowych dla Focha, Przybyszewskiego, ks. J. Lubomirskiego i innych, jak niemniej w pełnych smaku zawsze projektach ozdobnych tkanin.

Wśród artystów zrzeszonych w »Związku artystów plastyków« największą kolekcję prac wystawił Paweł Gajewski. Część obrazów, malowanych z dużym temperamentem, należy do obrazów naturalistycznych. Są to przeważnie akty kobiece, muskularne, jędrne, energicznie modelowane, brunatne w kolorze. W drugiej grupie swych obrazów artysta odwraca się od naturalizmu, szuka elementów konstrukcyjnych, archaizuje i upraszcza formę. W cyklu projektów na konkurs dekoracji sali sejmowej w Warszawie usiłuje rozwiązać problem monumentalnej dekoracji.

Maria Wodzicka dała szereg obrazów o tematach huculskich, malowanych w duchu neoklasycyzmu.

Architekt Zygmunt Harland debiutuje jako rzeźbiarz dwoma portretami kobiecymi; są to zgrabne statuetki, cięte w drzewie i polichromowane. Poza tem wystawił szereg prac z zakresu przemysłu artystycznego (ceramika, toczone patery na owoce, puhary, grafika książkowa).

Marcin Kitz daje pełne życia, choć powierzczone, notatki z życia kresowych miasteczek, Józef Pieniążek przedstawia piękno i sentyment kościołów drewnianych Orawy i Spiszu (olejne i akwarelowe studja), tudzież architekturę »Starej Bydgoszczy« w tece akwafort. Pomysłowy kalendarz z ilustracją przysłów ludowych dał w drzeworycie Władysław Żurawski.

Rzeźbę przedstawia Janina Reichertówna i Józef Staryński.

W wystawie t. zw. ogólnej biorą udział: Iwan Trusz (kolekcja trzydziestu kilku prac p. t. »Łąki i pola«), Bronisława Rychter Janowska, Zofja Albinowska-Minkiewiczowa, Maria Giźbert, Józefa Kirchner, Leon Getz, Zygmunt Kaluski, J. Kuśmidorowicz, St. Kopystyński, Julja Smolkówna, M. Pobisz, Zefir Ćwikliński, Aniela Czarnowska, F. Mroziński, M. Harasimowicz, Bednarski, Borzemski, Erb, Freund, Frisch, Hornung, Pikor, Wasilkowski, Rutkowski.

Wystawia i W. Hofman (»Smieciarze«). Dalej mamy K. Olpińskiego, H. Lang, J. Chudzikowską, Korblową, Hawela i t. d.

Od tej grupy, odcina się mała grupa młodych artystów, którzy uwzględniają prądy nowsze: Mieczysław Wysocki w portretach interesuje werwą i rasowym temperamentem malarskim. Należy tu dalej Andrzej Gaik, Janusz Janowski, Stanisław Teisseyre i Wacław Brejter.

Zbiór prac graficznych dał Ludwik Tyrowicz, Bruno Schulz dał kolekcję rysunków i grafiki odbijanej na płytach szklanych, interesujące ilustracje, nacechowane ropowskim satanizmem. Poza tem Janina Nowotnowa (drzeworyty), Kazimierz Łotocki, Józefa Kratochwil-Widymaska, Halina Szulcowa i Kamila Rosenfeld (rysunki węglem).

Rzeźby wystawiły trzy panie: Zofja Bahtarowicz-Dzielińska, Luna Drekslerówna i Helena Ripplówna.

Jest i »lewe skrzydło«: Ludwik Lille wystawił szereg prac konstrukcyjnych, robionych pod wpływem Le-ger'a. Pod tym samym wpływem pozostaje Aleksander Riemer i Henryk Streng. Najbardziej jest samodzielny z tej grupy jest Jerzy Janisch, okazujący talent kolorystyczny. W grupie tej zanotować jeszcze należy Margit Reichówną, Romana Sielskiego, Emila Kunkego, Henryka Langermana.

W westybulu wystawiono pokuckie malowanki na szkło, kilimy zakopiańskie, kosowskie i lwowskie, tkaniny warszawskie i podlaskie, hafty kaszubskie i huculskie i t. d. Dział ten zorganizował »Patronat przemysłu ludowego we Lwowie«.

Całość wystawy, choć o poziomie niezbyt wysokim, świadczy chlubnie, jak zaznaczyliśmy wyżej, o wysiłkach Dyrekcji T-wa Przyj. Sztuk Pięknych, by kulturę Lwowa, mającą tak piękne tradycje, utrzymać i dalej rozwijać.

= Dnia 16 maja z inicjatywy grupy artystów plastyków lwowskich odbyło się zgromadzenie wszystkich plastyków, pracujących na terenie m. Lwowa. Uchwalono jednogłośnie, po ożywionej dyskusji, utworzyć Syndykat Artystów Plastyków Ziem południowo-wschodnich, przyjęto regulamin i statut, który w najbliższym czasie złożony będzie do zatwierdzenia w Urzędzie wojewódzkim. Wszelkich informacji w sprawach Syndykatu udziela Paweł Gajewski, nauczyciel Państwowej Szkoły przemysłu artystycznego ul. Snopkowska, Lwów.

LUBLIN

= Pomnik Jana Kochanowskiego. W sprawie tej *Sztuki Piękne* zabierały głos w Roczn. V., str. 492, nie wyrażając zbytniego entuzjazmu co do konkursu, który ogłoszony został przez komitet lubelski (vide Roczn. VI, str. 63). Rezultat potwierdził nasz pesymizm.

Czytamy w *Głosie Lubelskim* Nr. 134 (r. 1930) następujące uwagi o wyniku konkursu:

»Lublin powziął piękną myśl upamiętnienia śmierci J. Kochanowskiego pomnikiem, by w ten sposób złożyć hołd poecie. Zainteresowano ogół, szukano i wybrano miejsce. Bez dyskusji uznano, że powinien być piękny, najpiękniejszy, a więc niech będzie wybrany z pomiędzy dobrych i najlepszych, a więc jedyna droga to konkurs.

Niestety nie wszyscy rzeźbiarze mogli wziąć w nim udział, wyłączono bowiem ogromną ich większość, powierzono tę pracę młodym rzeźbiarzom, którzy świeżo opuścili uczelnie, którzy niewątpliwie są zdolni, ale którzy dopiero praktyką i pracą nad sobą pogłębią swoją wiedzę, rozwiną zdolności. Rzeźbiarze ci grupują się w spółdzielni »Forma«.

I oto nasuwa się myśl czy twórczość artysty może się mieścić w ramach komercyjnych, bo charakter spółdzielni jest nierozdzielny z reklamą (Prospekt spół-

dzielni »Forma«), z ofertami, przetargami, najspieszniejszą, terminową pracą, co pociąga za sobą i gorsze materiały i pobieżne wykonanie, nie mówiąc już o natężeniu myśli.

Z takiej atmosfery spółdzielczej natchnienie ucieka. Rzeźbiarze wyłączeni mogli i winni zaprotestować, winna to uczynić krytyka i ośrodki artystyczne. I napewno tak postąpią.

A teraz pytanie: dlaczego którykolwiek z rzeźbiarzy jest wyłączony. Zamknięte konkursy są bardzo niebezpieczne — nie są konkursami.

Jakie trudności ma Wilno z pomnikiem Mickiewicza, który normalnie przeszedł przez konkurs, ale który nie wytrzymał próby. Ogół się wypowiedział przeciwko niemu, sprawa jest nadal otwarta i będzie nowy konkurs, może nie jeden jeszcze.

Wystawione i nagrodzone prace, pomijając to, że są tworam jakby jednej ręki (materiał, sposób wykonania i jednakowe wymiary) świadczą, że są płodami pracownianami, t. zn., że autorzy nie obliczyli ani za interesowali się, gdzie będzie stał pomnik, na jakim tle, bo przecież powinni się uzupełniać wzajemnie. Autorzy powinni się wczuwać, wpatrzeć i wczuć nietylko w Kochanowskiego, ale i w jego epokę i w trybunalski gród, powinny więc być dołączone rysunki perspektywiczne.

A trzecia rzecz to kwestja, jaki winien być pomnik: figuralny czy tylko architektoniczny. Wszystko przemawia za tem, aby miasto ubogie w pomniki właśnie wystawiło figuralny. Niech kosztuje 100.000, ale niech trwa jak kolumna Zygmunta, jak pomnik ks. Józefa.

To też słusznie pisze *Głos Lubelski* (Nr. 127, z 11. V. 1930), że »konieczne jest wypowiedzenie się opinii publicznej w sprawie, która interesuje nietylko ogół mieszkańców Lublina, lecz całe społeczeństwo polskie. Stawiania pomnika Kochanowskiemu nie można miarą miarą lubelską, trzeba nadać temu pomnikowi ramy szerokiego zainteresowania ogólnopolskiego, by w postaci pomnika cała Polska złożyła hołd pamięci swego pieśniarza.

Przyznać należy, że popełniono błąd zasadniczy: zbyt późno zainteresowała się całą sprawą opinja publiczna. Dopiero wystawienie projektów pomnika wysunęło zastrzeżenia. Są one najzupełniej uzasadnione, bowiem trudno pomyśleć sobie którąkolwiek z form projektowanych na miejscu, na którym ma stanąć: przed Trybunałem.

Sądzymy, że każda z nich zesześci tylko całość Rynku, który po odnowieniu stylowem stanowić będzie niewątpliwie cenną część zabytkową miasta. Do tego odnowienia wcześniej czy później dojść musi, nie można więc stwarzać faktów dokonanych zgóry stawiających estetykę tej milej i drogiej oku polskiemu całości pod znakiem zapytania.

Niewątpliwie, że sprawa pomnika Kochanowskiego w Lublinie nie jest sprawą lokalną i że Lublin za mało jest jeszcze wyrobiony artystycznie, by mógł sprawę tę załatwić sam, bez porady i pomocy obcej.

= Sala lubelska w Muzeum. W Muzeum miejscowem otwarty został osobny pokój, »sala lubelska«. Znajdują się tam portrety i podobizny wszystkich postaci historycznych, wodzów, hetmanów, historyków, polityków, pisarzy, poetów, malarzy i muzyków, bądź urodzonych, bądź działających, oraz stale lub chwilowo przebywających w Lublinie i w województwie lubelskiem. Dalej wszystkie stare widoki Lublina, Puław, Zamościa, Nałęczowa i innych miast. Serje osobistości magnackich znanych na tym terenie, jak Zamojsey, Potoccy, Czartoryscy i t. d. Dawne cenne druki i wydawnictwa z drukarni regionalnych. Następnie dyplomy i rękopisy z podpisami Michała Korybuta, Jana Zamojskiego, Stefana Czarnieckiego, Stan. Małachowskiego i wielu innych, a wszystko da-

owane w Lublinie. Pamiątki po W. Połu, po Stefanie Czarnieckim. Osobliwości ściśle lubelskie, pieczęcie rządowe, cechowe i różne inne okazy.

Wszystkie te rzeczy były dotychczas w przeważnej części pochowane, a wydobyte obecnie, dają możliwość zapoznania się z historycznymi osobami i kulturą Lublina. Sala ta będzie stale uzupełniana okazami także z doby najświeższej i współczesnej, a nadto będzie co pewien czas zmieniana.

V A R I A

= *Kramarze w świątyni*. Pod tym tytułem zamieścił w *Le Figaro* (rok 1928) jeden z najbardziej znanych francuskich publicystów z zakresu sztuki *Camille Mauclair*, artykuł, który poniżej w całości zamieszczamy. Jest on doskonałą ilustracją (mimo daty opublikowania go) niezdrowych stosunków, które się w Paryżu wytworzyły w świecie sztuki. Dość powiedzieć, że Paryż, który przed 50 laty miał co najwyżej kilkanaście handlów z obrazami, dzisiaj posiada do tysiąca rozmaitych, wykwintnych i całkiem skromnych, lokali wystawowych, rozrzuconych po całym Paryżu, od Wielkich Bulwarów, przez Boétie, Faub. St. Honoré, rue de Seine, rue des Beaux Arts, Boul. Montparnasse i t. d. Właściciele tych lokali wytworzyli istną giełdę, nie zważając w przeważnej części na istotne wartości, ale interesując się przedewszystkiem możliwościami zarobku. Sztuczną reklamą, wydawnictwami luksusowymi i t. d. wyśrubowują ceny »towaru« ekspedując »klientom« (przeważnie Amerykanom), poczem przestają się już danym malarzem interesować. Wyszukują drugiego, trzeciego i t. d.

To obecnie jest rzecz codzienna. Rezultatem tego jest fakt, który rdzennie francuskich malarzy i Francuzów interesujących się sztuką zaczyna w wysokim stopniu niepokoić, że »rynek« paryski a w ślad zatem i nowojorski zaczyna być coraz bardziej zapelniony nie dziełami rasowych Fracuzów, ale na gwałt naturalizowanych przybyszów, którzy w ten sposób groźne niebezpieczeństwo przedstawiają nie tylko dla francuskiej kieszeni (a na to Francuz, bourgeois czy artysta, jest czuły), ale i dla ducha, dla charakteru francuskiej sztuki.

Artykuł p. Camille Mauclair jest następujący:

»Handlarze obrazów »dzikich«, surrealistów, ekspresjonistów, swoim uroczystem i kompletnem zebraniem przypominając ową znaną radę zgromadzenia szczerów, postanowili bojkotować — z powodu mych artykułów — dzienniki *Figaro*, *Gaulois* i *l'Ami du Peuple*.

Komersanci nie znoszą swobodnej krytyki rupiecica, które zmuszeni jesteśmy oglądać na publicznych drogach. Nie wolno więc przechodzić ulicami de Seine, La Boétie i innemi tym, którzy uważają, że śmieszne są odaliski p. Henri Matisse, o kolorze porzeczek i piastacji, albo tym, którzy sądzą, że nagości pp. Derain i Favory są malowane częściowo materiałem, który zachwalał Diafoirus, częściowo pomidorami, materiałem przyzwoitszym: że pijane pejzaże p. de Vlaminck są zrobione z sadzy, z zielonej łupy orzechów i loju, że p. Van Dongen jest Carolus epileptyków i że p. Picasso, który ma także talent, kpi sobie z niemniej zimną krwią z poczciwych ludzi, że p. Dufy co najwyżej maluje mile wzory na tkaniny, którzy wreszcie są zdania, że możnaby oczekiwać, aby p. Marie Laurencin raz jeden, raz jedyny, wbrew swemu zwyczajowi, zrobiła nos swoim lalkom z bawelny. Jeżeli publicysta nie umie utrzymać języka za zębami, naraża się na wściekłość synów owych handlarzy, którzy broniąc rodzinnych sklepów, zagrożonych przez krytyków sztuki, rzucają interdykt na gazety.

Mam nadzieję, że *Figaro*, *Gaulois* i *l'Ami du Peuple* przeżyją tę katastrofę. Co do mnie, nie posiadam

się z radości. Co za przyznanie się, co za potwierdzenie pożytku i doniosłości moich uwag, i jakaż radość dla ludzi o zmyśle piękna, którzy uważając się jeszcze za wolnych, mogą śmiać się przed niektoimi wystawami sklepowymi Paryża! To przeszło moje oczekiwania! I chcąc podziękować panom handlarzom, będę miał przyjemność poddać ich gromom cały szereg dzienników i czasopism francuskich i zagranicznych, gdzie — od szeregu lat — wykładam te same idee i te same fakty przytaczam, gdyż uważam za stosowne bronić czcigodną sztukę francuską przeciw kompromitacji, w którą ją strąca grupa ludzi, ogłaszających się za wyłącznych przedstawicieli »sztuki żywej« i ostrzec poważnych kolekcjonerów i debiutujących zbieraczy przed bluffem fikcyjnych sprzedawcy licytacyjnych, podstępnych knoń i oszukańczych opinii.

Pozwólcie panowie, aby przeciwnik, którego nie znacie, bo nie miał nigdy z wami osobistych stosunków, przedstawił się wam w krótkich słowach.

Niezawisły obrońca »dobrego«, bez majątku i nie przykładający żadnej wagi do pieniądza, nie można go kupić ani sprzedać, czysty do tego stopnia, że żadne oszczerstwo go nie zatrwoży, jedyny jego zbytek, że nigdy nie kłamie, trzydzieści pięć lat studjów w muzeach Europy, przeszło dwadzieścia tomów o sztuce starożytnej i współczesnej, które świadczą, że autor ich — książki te tłómaczone są na siedm czy ośm języków — zna się trochę na sztuce. Jedyny powód mego wystąpienia: głęboka miłość i szacunek dla sztuki i dla mistrzów, wielki wstręt do tych, którzy ją sabotują i nią frymarczą. Mój stosunek do sztuki jest bardzo prosty. Zwalczałem rutynę i nie niszczyłem tego, co uwielbiałem. Przeciwnie, nie mogłem za następców owych wielkich twórców, ale przytem bardzo postępowych, do których miałem zaszczyt zbliżyć się w mej młodości, za następców Maneta, Moneta, Puvis, Fantina, Degasa, Rodina, którzy długie lata wystawiali ściągając na siebie smutne naigrawania, uważać owych początkujących lub rzemieślników — bo że oni chronologicznie po wyżej wymienionych następują, byłby to powód dziecinny — którzy sprzeniewierzyli się ich szczerości, ich mozolnej pracy, ich skromności, ich stoicyzmowi, wszystkim ich przykładom.

Nie mogę zgodzić się na zdanie, że kretowina jest dalszym ciągiem góry. Gdy należy robić »coś innego« — ja wymagam, aby to »coś innego« było jednak takiejże wartości, aby miało odpowiednik swój w pracy, w talencie, w stylu i w pięknie, a nie, aby — niby przypadkowo — odrzucało wszystko, co sprawia trudności. To, że sikun, lepianka czy kupiona na targowisku kompotjerka są »czemś innym« niż królewski burgund, pałac czy stara chińska porcelana, to nie wystarczy mi, aby je kochać tą samą miłością. Panowie staracie się sprzedać wszystko to jak najdrożej, to jest wasza rola: moja rola, robić różnicę, ja bowiem nie zajmuję się handlem, ale sztuką.

Ja nie uwzięłem się, panowie, na żadnego z was pojedynczo. Ja oburzony jestem na was wszystkich jako całość za sposoby, którymi potrafiliście doprowadzić obyczaje malarskie do nieznanego tu dotąd, ba nawet niepojętego stopnia zgnilizny, opierając waszą żądzę zysku na chaotycznej i krwistej produkcji generacji, która została wykolejona przez teorię. Ja wam zarzucam, żeście niemoc tej generacji pogorszyli zachęcając ją do produkcji serjami, żeście wprowadzili najgorsze zwyczaje spekulacji giełdowej do handlu dziełami sztuki, że usiłujecie sztuce naszej odebrać jej francuski charakter, że usiłujecie zapomocą fałszywego podbijania cen i przy współudziale publicystów, nie

posiadających ani uprawnienia estetycznego ani nie dających moralnej gwarancji, grać na zniżkę cen obrazów zmarłych malarzy rzeczywiście utalentowanych, przyczem jednak macie, tak jest!, ostrożność, aby po cichutku zabezpieczyć sobie możliwość ich odkupu na wypadek, gdyby korzystnym dla was było ich wskrzeszenie wobec krachu waszych lewicowców.

Przyprawia mię o chorobę woń pieniędzy, którą wy rozsiewacie w sztuce, tak mi drogiej, wasz talent rozwiniąłby się bardziej jeszcze w dziedzinie nafty, karczuku lub artykułów spożywczych. Wy ponosicie odpowiedzialność za poniżenie obrazu do wartości biletu loteryjnego i za bankructwo fizyczne i mentalne setek artystów omamionych przez waszą reklamę i wasze wysokie ceny, które wy wywracacie bez skrępowań, artystów, którzy, gdyby nie było waszej organizacji egoistycznej, chciwej i bezwzględnej, nie byłiby rzucony w piekło forsownej produkcji, nie odbywszy przedtem terminatu, w piekło zawiedzionych nadziei. Staram się uchronić ich przed tą waszą przynętą i mam na to pewien sposób postępowania, który jest skuteczniejszy od waszego. Wyście zamienili stare jury akademickie, od dawna nadwątlone, na nieprzejednaną tyranję pieniądza, w inny sposób dławiącego. Karygodność moralna waszych postępów jest tem większą, że tej waszej siły nie oddaliście w usługi piękna, lecz w usługi handlu lichym towarem, zręcznie maskowanym — od czasu do czasu — wystawą jakiegoś rzeczywiście utalentowanego malarza. Chciałem wam przypomnieć, że należałoby zachować pewien choćby cień taktu w takim sojuszu — niestety! — handlu i sztuki, że istnieje sprawiedliwość trwała, że wielkie cienie, choć ich nie widzimy, są koło nas, są w świątyni i patrzą na kramy intruzów.

Ubolewam, moi panowie, że was nudzę, ale żarzę wam, że i wasze dzieła i wasza wystawa nie zawsze mię bawią. Zdaje się, że w tej mojej lojalnej szermierce dotknąłem się waszej kieszeni: nie mierzyłem w nią. Wolno wam sprzedawać po ogromnych cenach obrazy, z których nic nie pozostanie, nawet materiał, którym zajmie się czas i chemja, wolno wam w najwygodniejszy dla was sposób (dzięki zabawnemu autorytetowi tytułu »znawca«, który tyłu z pomiędzy was zdobył sobie) ulokowywać wasze okropieństwa u snobów i kramarzy. Lecz byłoby pięknie z waszej strony, gdybyście przestali udawać protektorów sztuki »żywej« i wychowawców — zapomocą waszych sklepów — gustu publiczności.

NEKROLOGJA

— Edward Trojanowski zmarł dnia 22 maja 1930. Urodzony w r. 1873 w Kole (ziemia kaliska), studjował najpierw ś. p. Trojanowski w petersburskiej Akademii Sztuk P., poczem w Paryżu, w Akademii popularnego przed prawie pół wiekiem Julian'a (1839—1908). Wróciwszy w końcu ubiegłego stulecia do kraju osiadł w Krakowie, gdzie od r. 1900 wziął żywy udział w nowym ruchu, który obudził się w Polsce pod wpływem impresjonizmu i głoszonych wtedy hasel swobodnej, szczerej, niczem nieskrępowanej twórczości. Zaczął wystawiać w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Piękn. widoki Paryża, Krakowa i jego okolic, studja typów ludowych i t. d. Już wtedy zaczął się interesować sztuką ludową, wtedy dopiero »odkrywaną«, zaczął sam zbierać rozmaite jej okazy i skrzętnie rysować wszystko, co godnego uwagi spotkał w swych wędrówkach artystycznych. On to właściwie był pierwszym, który podniósł myśl założenia Towarzystwa polskiej sztuki stosowanej, myśl, która niedługo potem została zrealizowaną w r. 1901 przez grupę artystów.

do której prócz Trojanowskiego należeli: J. Bukowski, J. Czajkowski, K. Tichy, Dąbrowa Dąbrowski, J. Stanisławski, a wreszcie Jerzy Warchałowski.

Wiemy wszyscy, jak ogromną rolę odegrało to Towarzystwo w rozwoju nowoczesnej polskiej kultury w ogóle, a ugruntowaniu podwalin pod naszą sztukę dekoracji wnętrza w szczególności. S. p. Trojanowski brał jak najczynniejszy udział w pracach T-wa w tym kierunku, dzięki czemu malarstwo jego musiało ustąpić na plan drugi.

Zaproszony jeszcze przed wojną do warszawskiej szkoły Sztuk Pięknych, przeschepiał tam nowe, nieznanne dotąd idee narodowej sztuki. W r. 1923, gdy szkoła ta warszawska, prywatna dotąd, im. Kierbedziowej, została objęta przez Rząd nasz, Trojanowski powołany został do niej ponownie jako profesor i pozostał na tym stanowisku do zgonu.

Szereg prac ś. p. Trojanowskiego, wykonanych dla pawilonu polskiego na międzynarodowej wystawie Sztuki dekoracyjnej w Paryżu 1925 r., należał do cenniejszych prac działy polskiego. Wykonał polichromię kościoła w Gostynie i Malkini, jako znawca technologii malarstwa ściennego i restaurator tegoż był wzywany często do prac przy konserwacji Zamku warszawskiego, belwederskiego pałacu i t. d.

Był to człowiek w najszlachetniejszym, przedwojennym gatunku. Artysta subtelny, cichy a o dużej kulturze, zdający sobie dobrze sprawę z wartości i doniosłości, jaką ma dla każdego narodu własna, oryginalna sztuka, Trojanowski, który umiał też pięknie piórem władać, nawoływał nowe pokolenie do kontynuowania wysiłków, by twórczość współczesną na tory narodowe — w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu — skierować, — że przytem jednak należy pamiętać, że sztuka musi iść współzgodnie z życiem, z ewolucją społeczną i że sztuka musi się stać jednym z tych czynników, bez których nie ma postępu w życiu narodu, rozwoju jego duszy.

»Pamiętajmy, że nie tylko utrzymać musimy to, co dotychczas u nas w dziedzinie sztuki zdobyto, ale musimy iść równorzędnie z nowym prądem w narodzie i starać się, aby sztuka polska nie tak, jak dotychczas, coraz więcej oddalała się od narodu, aż mu się zupełnie obcą stała, ale była z życiem jego codziennem, z największymi tajemnicami duszy polskiej związaną mocno i trwale. Pamiętajmy, że mamy być nie tylko odbiorcami teraźniejszości, ale twórcami przyszłości.

»Niema sztuki bez miłości i tylko ci staną się prawdziwie polskimi twórcami, którzy od wschodu do zachodu granic poznają kraj swój ojczysty, potrafią zajrzeć do najgłębiej ukrytych kątek duszy narodowej, wyciągnąć z tych tajni wszystko, co duszę polską opromienia, co ją wśród obcych wyróżnia, co ją czyni godną, aby dziś, gdy oprawcy nasi odeszli, na nowo w rzędzie narodów żywych stanęła.

Tak pisał ś. p. Trojanowski. Oby słowa tego szlachetnego pioniera narodowej sztuki zyskały jak największy odgłos. Będzie to najtrwalszym pomnikiem tego, który — pozostawiając po sobie szczery żal — odszedł na wieki.

Cześć Jego pamięci!

KONKURS

= Konkurs na sztandar i znaczek pamiątkowy Szkoły Teletechnicznej. Szkoła Teletechniczna Dyrekcji Poczty i Telegrafów ogłasza niniejszym konkurs na sztandar i znaczek pamiątkowy Szkoły Teletechnicznej. Do udziału w konkursie Szkoła zaprasza wszystkich członków Związku Polskich Artystów Grafików.

Warunki konkursu:

1. Sztandar o powierzchni około 1,5 m² wykonany będzie z jedwabiu w hafcie wypukłym.
 2. Barwy Sztandaru powinny wyodrębnić go z pośród większości istniejących.
 3. Sztandar winien zawierać na jednej stronie napis: »Szkoła Teletechniczna przy Ministerstwie Poczty i Telegrafów«.
 4. Motywy dekoracyjne sztandaru winny być zaczerpnięte z dziedziny teletechniki (telefonja, telegrafja). Poza tem pozostawia się zupełną swobodę kompozycji projektującemu.
 5. Znaczek pamiątkowy (do noszenia na czapce lub w kłapie marynarki) o powierzchni nie przekraczającej 5 cm² ma być metalowy, emalowany.
 6. Znaczek powinien zawierać litery ST (Szkoła Teletechniczna).
 7. Pożądane jest, aby motyw znaczka był powtórzeniem (lub przypomnieniem) motywu zastosowanego na sztandarze.
 8. Ponieważ znaczek będzie noszony przez słuchaczy oraz jej absolwentów, należy wprowadzić z odmiany znaczka: pierwszą — zwykłego znaczka dla słuchaczy; drugą — takiego samego znaczka z jakimś uzupełnieniem dla absolwentów.
 9. Projekty sztandaru (obu stron) i znaczka mają być wykonane w kolorach, sztandar w skali 1:4; znaczek zaś w 2 egzemplarzach: jeden w skali 1:1 (naturalnej), drugi w skali 5:1 (powiększonej).
 10. Oba projekty (sztandaru i znaczka) są traktowane łącznie jako jeden projekt.
 11. Termin nadsyłania projektów upływa dnia 1 września 1930 r. Projekty zamiejscowe obowiązują data stempla nadawczego.
 12. Projekty opatrzone godłem wraz z kopertą zabezpieczoną (również opatrzoną godłem) i zawierającą nazwisko, imię i adres projektującego należy przesyłać pod adresem: Szkoła Teletechniczna Dyrekcji Poczty i Telegrafów w Warszawie (Plac Napoleona).
 13. Nagrody wynoszą: I-a 1.000 zł., II-a i III-a po 500 zł.
 14. Prace nagrodzone przechodzą na własność Szkoły Teletechnicznej. Poza tem Szkoła zastrzega sobie prawo zakupu prac nienagrodzonych.
 15. Autor projektu realizowanego obowiązany jest do nadzoru artystycznego nad wykonaniem projektu.
 16. W skład Sądu konkursowego wejdą:
a) Przedstawiciel »Ministerstwa Poczty i Telegrafów«, b) Delegat Departamentu Sztuki Min. W. R. i O. P., c) Przedstawiciel Związku Polskich Artystów Grafików, d) Przedstawiciel »Stowarzyszenia Teletechników Polskich«, e) Przedstawiciel Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, f) z przedstawicieli Szkoły Teletechnicznej.
- Decyzja Sądu jest ostateczna i nieodwozalna. Sąd konkursowy może powziąć uchwałę o niedościsłu konkursu do skutku.
17. Wynik konkursu będzie podany do wiadomości ogólnej we wrześniu r. b. przez ogłoszenie go w *Przeglądzie Teletechnicznym*.
 18. Prace nienagrodzone winny być odebrane w ciągu października r. b. Po upływie tego terminu Szkoła nie odpowiada za przechowanie nienagrodzonych prac.
 19. We wszelkich sprawach dotyczących konkursu, których ewentualnie niniejsze zawiadomienie nie wyczerpuje, należy zgłaszać się do Kierownictwa Szkoły Teletechnicznej (Warszawa, Plac Napoleona 10, telefon — Poczta, wewnętrzny 149).



STEFAN FILIPKIEWICZ

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

MARCOWE SŁOŃCE W TATRACH (ol.)



TEODOR AXENTOWICZ

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PASTEL



WŁADYSŁAW JAROCKI

PORTRET PROF. DR. RUTKOWSKIEGO (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



TADEUSZ CYBULSKI MARTWA NATURA (ol.)
(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



ADAM HANMYTKIEWICZ PEJZAŻ (ol.)
(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



KAZIMIERZ CHMURSKI PORTRET (ol.)
(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



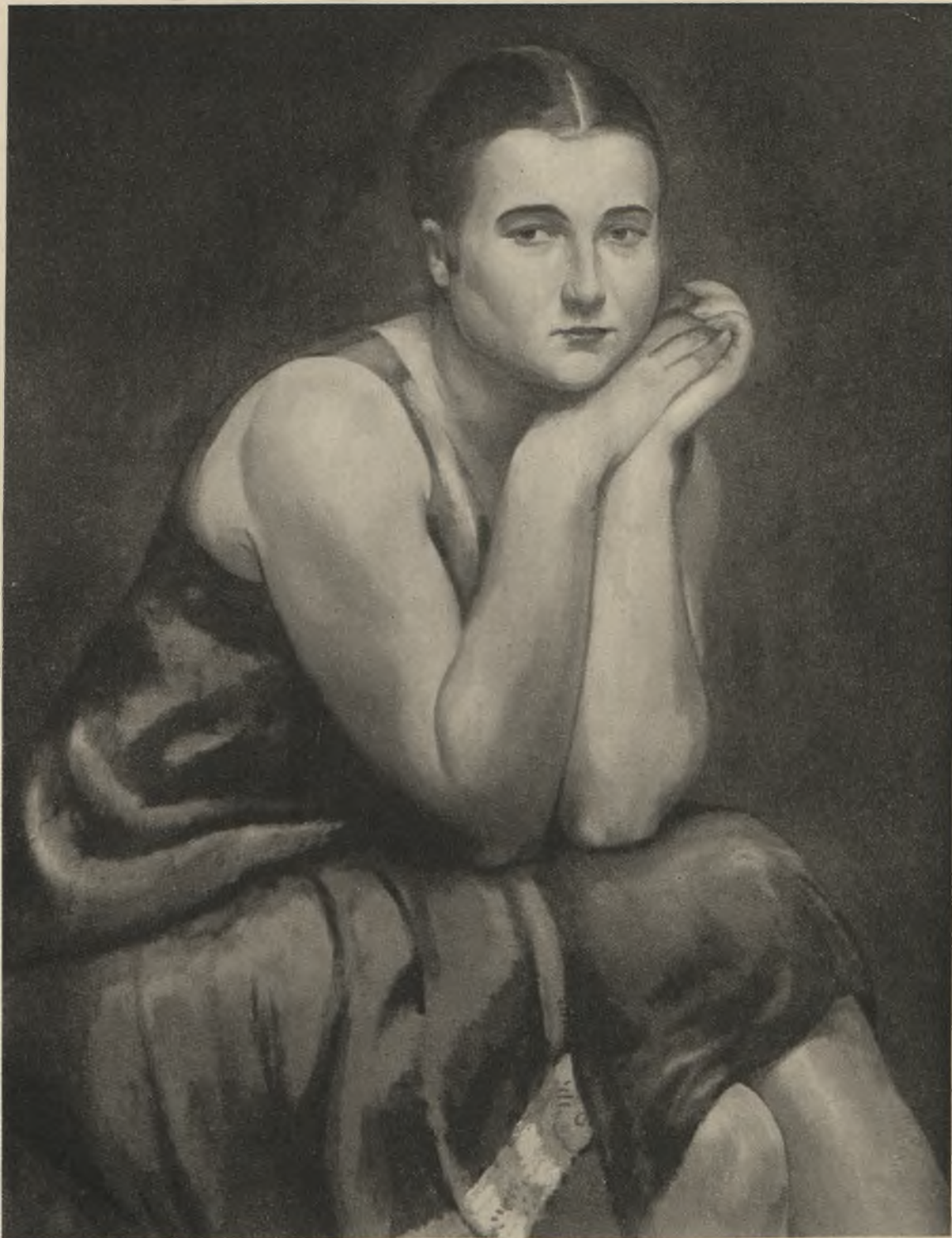
MIESZKO JABŁOŃSKI PIJACY (ol.)
(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



JÓZEF MEHOPFER

CHRYSTUS PRZED PILATEM (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



PAWEŁ GAJEWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PORTRET (ol.)



MARCIN SAMLIKI

DZIEWCZYŃKA Z LALKĄ (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



WLASTIMIL HOFMAN

ŚMIECIARZE (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



KAZIMIERZ POCHWALSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PORTRET (61.)



TEODOR GROTT

NA BALKONIE (akwarela)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



WACŁAW ZAWADOWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

W OGRODZIE (ol.)



JAN HRYŃKOWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PIES (ol.)



HENRYK KUNA

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

AKT (marmur)



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

STARY KOBZIARZ Z PORONINA (akwarela)



WACŁAW WĄSOWICZ

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PEJZAŻ (ol.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PEJZAŻ (ol.)



WACŁAW BOROWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

DIANA (ol.)



WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

MOTYW ZE STAREGO MIASTECZKA (akwarela)



JAN RUBCZAK

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

KOŚCIÓLEK WIEJSKI (ol.)



STANISŁAW RADZIEJOWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

WIOSNA (ol.)



IGNACY PIENKOWSKI

(Jubiluszowy Salon Krtkowski, 1930)

KRAJOBRAZ ZIMOWY Z TATR (ol.)



ZYGMUNT RADNICKI

ULICA (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



ALFONS KARPIŃSKI

PORTRET KOBIĘCY (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



ZBIGNIEW PRONASZKO

DAMA Z GITARA (ol.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)



POKOJÓWKA (oil.)

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

WOJCIECH WEISS



FRYDERYK PAUTSCH

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

PORTRET PANNY K. (oi.)



STANISŁAW POPLAWSKI

(Jubileuszowy Salon Krakowski, 1930)

GŁOWA KOBIETY (brąz)

TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE (1854—1929)*

ZAŁOŻONE w r. 1854 w Krakowie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, które w czerwcu b. r. obchodziło 75-letni jubileusz swej działalności, odegrało ogromną rolę w historii polskiej plastyki. Przez sale wystawowe jego przesunęły się utwory prawie wszystkich artystów naszych drugiej połowy XIX w., okresu skonsolidowania się polskiej plastyki, ono w znacznej mierze sprawiło, że społeczeństwo nasze sztuką się zainteresowało.

W rozwoju bowiem kulturalnym naszego narodu sztuka plastyczna zjawia się najpóźniej. Gdy literatura, poezja i proza doszła do bardzo wysokiego swego wyrazu w wieku złotym, w dziełach Kochanowskiego, Reja czy Górnickiego, a potem w potężnej twórczości naszych trzech wieszczów, że tylko o nich wspomnimy, o plastyce polskiej było głucho. Budował się wprawdzie Kraków czy Kazimierz nad Wisłą, dźwigano kaplicę Boimów we Lwowie, stawiano szereg pałaców i zamków, ale budowle te w przeważnej części były dziełem obcych architektów, sprowadzanych przez nieliczne jednostki, które odczuwały potrzebę piękna. Szerokie warstwy społeczeństwa naszego zajęte były obroną granic państwa, tak niekorzystnie pod względem geograficznym rozciągniętych. Bezustanne napady najrozmaitszych wojsk wrogich niszczyły nasz kraj i zaczątki jego kultury, niszczyły w zarodku usiłowania, by stworzyć u nas sztukę. Ocalała sztuka ludowa, bo jedna ona okazała się niezniszczalną. Poza tem głucho. Mielśmy Wita Stwosza, ale jest to zjawisko oderwane, przez ówczesne społeczeństwo niezrozumiane, tak dalece, że dzisiaj musimy z trudem rewindykować go dla polskiej twórczości. Mielśmy znakomitego grafika Ziarnkę, który do dnia dzisiejszego jest u nas nieznanym. Mielśmy krakowskie malarstwo cechowe, jako skromny zaczątek naszego malarstwa, niestety jednak na zaczątkach się skończyło. Wreszcie przyszła katastrofa polityczna końca XVIII wieku, w chwili, gdy dzięki usiłowaniom naszego ostatniego, nieszczęśliwego króla rozpoczął się ruch na polu plastyki, zogniskowany przeważnie w Warszawie. Rząd carski zlikwidował szybko te zaczątki polskiej plastyki, tak samo jak szybko uporał się z t. zw. szkołą wileńską z końca pierwszego ćwierćwiecza XIX wieku. W zaborze pruskim było głucho.

A jednak twórczość polska nie zgasła. Tu zaczyna się ta wielka rola, jaką odegrał Kraków w rozwoju polskiej kultury. Zaczęto się zastanawiać nad przyczynami upadku i szukać metod, broniących naród przed zagładą. Zaczęto coraz poważniej pracować nad rozwojem idei społeczno-narodowej, nad rozwojem ekonomicznym kraju i nad rozwojem jego kultury. Powstaje w r. 1804 w wolnym mieście Krakowie Szkoła sztuk pięknych, właściwie zapoczątkowana jeszcze przez Komisję Edukacyjną Sejmu czteroletniego, zaczynają się ukazywać prace rdzennie polskich artystów, zrazu nieśmiałe, oparte na obcych wzorach: pierwszy krok zrobiony. Należało teraz zainteresować szersze warstwy społeczeństwa nowym tym ruchem i stworzyć w ten sposób realne podstawy dla rozwoju polskiej sztuki plastycznej. Zrozumiał to i zapalem swoim obojętne społeczeństwo porwać potrafił zapomniany dzisiaj a jakże dla kultury polskiej zasłużony Mikołaj Walenty Wielogłowski.

Urodzony w ówczesnej zachodniej Galicji, w r. 1805, syn sekretarza króla Stanisława Augusta, oddziedziczywszy po ojcu znaczny majątek, miał w Krakowskim ziemską posiadłość, a prócz tego pełnił obowiązki radcy krakowskiego Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego. Gdy w roku 1830 generał Różycki wkroczył w ziemię krakowską, Wielogłowski zostaje jego szefem sztabu, przebywa z nim całą kampanję, awansuje do stopnia majora i otrzymuje wojskowy krzyż »Virtuti militari«. Po upadku powstania, Wielogłowski, któremu majątek skonfiskowano, musiał iść na emigrację. W Paryżu bierze czynny udział w życiu emigracji, wydaje publikacje, włóczy się po całej Francji i Włoszech, wreszcie osiada na stałe w Paryżu, gdzie jako właściciel domu komisowego dorabia się mająteczku. Rewolucja lutowa 1848 roku niszczy

* Z powodu 75-cio lecia jego założenia. Patrz *Kronika artystyczna Kraków*.

mu wszystko. Ale i rządy Austrii zmieniły się w tym czasie. Wielogłowski, uzyskawszy pozwolenie powrotu w Krakowskie, w jesieni 1848 r. przybywa do Krakowa, gdzie znowu rozwija wszechstronną działalność, aby obudzić z apatii złamane nieszczęściami społeczeństwo. Zakłada księgarnię w Krakowie, wydaje broszury, książki najrozmaitszej treści — wydaje kalendarze i tygodniki, był jednym z założycieli krakowskiego T=wa rolniczego, za uciulany grosz zdołał kupić małą posiadłość ziemską Rybna pod Krakowem. Szanowany i lubiany powszechnie — zmarł w r. 1865.

Był to więc umysł niezwykle przedsiębiorczy i szeroki. Poznawszy życie artystyczne Francji, oceniając znaczenie zbiorowej akcji w kierunku rozwoju kultury artystycznej mas (akcji, która do pewnego stopnia może zastąpić inicjatywę czynników państwowych), obmyślił projekt założenia w Krakowie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Mając rozgałęzione stosunki i duże znajomości, zdołał pozyskać dla swego planu grono poważnych obywateli, z których w r. 1854 utworzył pierwszą Dyрекcję krakowskiego T=wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, z prezesem Władysławem ks. Sanguszką na czele. Wiceprezesem był Henryk hr. Wodzicki, sekretarzem Walery Wielogłowski. W skład Dyrekcji prócz nich wchodził Władysław Dąbski (który w pierwszym roku istnienia T=wa, 1854, na czas nieograniczony powierzył T=wu swój zbiór przeszło 200 obrazów jako »Galerję Dąbskich«. Galeria ta znajdowała się w Krakowie do końca XIX wieku, poczem na mocy zarządzenia rodziny fundatora przewieziona została do Rzeszowa), Eugenjusz hr. Dzieduszycki, Adam Gorczyński, Ambroży Grabowski, Michał Łuszczkiewicz, Adam hr. Potocki i Wincenty Siemieński.

Po załatwieniu formalności państwowo-prawnych wypuszczono około 1200 »akcyj«, które szybko znalazły nabywców, wynajęto na podstawie uzyskanego w ten sposób kapitału w domu Larisza kilka pokoi i w zimie 1854 na 1855 urządzono pierwszą wystawę. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych zaczęło istnieć. Skromne to były początki. Z powodów zapewne politycznych, a także i artystycznych urządzono dział artystów polskich i »Salon gościnny«, zawierający dzieła obce: Ary Schöffera, Winterhaltera, Hübnera, Wenera, Amerlinga, grupy malarzy düsseldorfskich i t. d. Z naszych artystów w tej pierwszej wystawie pokazano obrazy: Brodowskiego, Dembowskiego, Gierdziejewskiego, Grabowskiego, Kaplińskiego, Kostrzewskiego, Lessera, Łuszczkiewicza, Mireckiego, Simmlera, Suchodolskiego, Szynalewskiego, Franciszka Tepy, Juljusza Kossaka, rzeźby Rogozińskiego, Szuberta, Sosnowskiego, Stattlera, Ziembowskiego.

Wystawy były początkowo czasowe, otwierano je na przeciąg kilku miesięcy, obrazy obce (dział t. zw. »Salon gościnny«) były początkowo na każdej wystawie. Dla posiadaczy owych rocznych akcyj (czyli biletów rocznych wstępu) wydano jako pierwszą premię T=wa litograficzną reprodukcję z obrazu Januarego Suchodolskiego »Oblężenie Częstochowy przez Szwedów«.

W roku następnym zdwaja się prawie liczba członków, zwiększa się również liczba polskich obrazów na wystawie, dzięki współdziałowi artystów warszawskich i wileńskich. W spisie wystawionych utworów znajdujemy obraz »Władysław Jagiełło przed bitwą pod Grunwaldem r. 1410«, młodego, nieznanego jeszcze, siedmastoletniego Jana Matejki. Znajdujemy dalej szereg akwarel Juljusza Kossaka, nadesłanych z Paryża.

Równocześnie z założeniem T=wa Przyjaciół Sztuk Pięknych zaczęto myśleć o założeniu w Krakowie Muzeum Sztuki Narodowej i w tym celu postanowiła Dyrekcja T=wa zakupować na każdej wystawie dzieła sztuki jako zaczątek muzeum. Na pierwszej już wystawie zakupiono płaskorzeźbę Rogozińskiego »Chrystus kuszony przez szatana«, w r. 1858 kupiono za wielką, jak na ówczesne czasy, sumę 3000 guldenów austr. obraz Maksymiljana Piotrowskiego »Ostatnie chwile Wandy«. Gdy myśl założenia Muzeum Narodowego w Krakowie została zrealizowaną w r. 1879, oba powyżej wymienione dzieła znalazły się w jego zbiorach jako dar T=wa. Również Hipolita Lipińskiego »Wyjście procesji z kościoła św. Barbary w Krakowie«, Stattlera »Machabeusz« i t. d. w ten sam sposób znalazły się w Muzeum.

Dzięki inicjatywie niestrudzonego Wielogłowskiego powstaje przy drukarni *Czasu* zakład litograficzny, który szybko się rozwija tak, że na r. 1857/58 T=wo może już ofiarować swym członkom jako premję kopię z obrazu »Powrót rycerza w dom rodzinny po wyprawie wiedeńskiej r. 1683« Leopolda Loefflera, odbitą w litografji *Czasu*.

W ślad za tymi doniosłymi dla rozwoju kultury polskiej wypadkami budzi się ruch artystyczny i w innych dzielnicach Polski. W Warszawie w r. 1861 zawiązało się Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem. Mieściło się ono początkowo w pałacu Mokronowskich na Krakowskim Przedmieściu, następnie w Hotelu Europejskim. Pozostawało ono przez długi czas w ścisłym związku z krakowskim T=wem, tak dalece, że miało nawet w Dyrekcji jego stałego swego reprezentanta. Powstaje dalej w r. 1866/67 także T=wo we Lwowie, początkowo jako filja T=wa krakowskiego, która w r. 1894 przekształciła się w samodzielne T=wo. Wreszcie w r. 1888 Dyrekcja T=wa zawarła układ z sekretarzem Tow. Przyjaciół Nauk, hr. Engeströmem i redaktorem *Dziennika Poznańskiego*, p. Fr. Dobrowolskim, mocą którego otwartą została w Poznaniu filja T=wa. W ten sposób krakowskie T=wo objęło pracą swą trzy dzielnice Polski.

A skutki tej pracy były olbrzymie.

Z rokiem 1870 ustaje prawie zupełnie nadsyłanie prac obcych, niemiecko-austrjackich artystów na wystawy krakowskie, sztuka polska zaczyna się usamodzielniać. W Krakowie tworzy już Matejko, mamy Rodakowskiego. W miejsce kilkunastu nazwisk polskich artystów reprezentowanych na początkowych wystawach T=wa, mamy teraz całe zastępy. Powołanie Matejki w r. 1873 na dyrektora krakowskiej Szkoły sztuk pięknych miało epokowe znaczenie. Młodzież artystyczna kształci się już w polskiej uczelni, czynniki obce coraz mniejszy mają wpływ na rozwój polskich artystów. Sztuka polska zaczyna nabierać coraz bardziej charakteru narodowego, dochodząc wreszcie w końcu ubiegłego stulecia do rozwoju, który ją postawił na równi ze sztuką europejską.

Przez sale krakowskiego T=wa — naprzód w domu Larisza, potem od r. 1871 w pałacu biskupim, od r. 1877 w Sukiennicach, a wreszcie od r. 1901 we własnym gmachu na placu Szczepańskim — przesunęła się w okresie 75 lat (1854—1929) cała — rzecz można bez przesady — sztuka polska. Nieoceniona książka dr. E. Świejkowskiego *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1854—1904* jest zarazem historją sztuki polskiej tego okresu. Kraków do odrodzenia naszej Ojczyzny odgrywa dominującą rolę w krzewieniu kultury artystycznej i w rozwoju polskiej sztuki i może być dumny z tego, że i obecnie, w odrodzonej Polsce, rola jego jako krzewiciela kultury artystycznej nie zmniejszyła się; może być dumny z tego, że i dzisiaj organizatorami życia artystycznego Warszawy, Poznania, Lwowa czy Wilna (a także i miast prowincjonalnych) są w przeważającej części wychowankowie krakowskiej kultury artystycznej.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BĘDZIN

= Odbudowa zamku będzńskiego. Niedawno powzięty plan odbudowy zamku będzńskiego i umieszczenia tam Muzeum Zagłębia Dąbrowskiego wchodzi obecnie w stadium realizacji. Jak wiadomo, zamek ten został wzniesiony przez Bolesława Wstydlwego w XIII wieku. Prof. Szyszko-Bohusz opracował już odpowiednie projekty i obecnie prowadzone są roboty wstępne, mianowicie odkopywanie fundamentów zamku, celem sprawdzenia ich stanu. Przy tych robotach znaleziono wiele kości, ulamki toporów i broni białej. Po ukończeniu wstępnych robót i zatwierdzeniu planu odbudowy przez M.W. R. i O. P., Komitet Muzeum Zagłębia Dąbrowskiego przystąpi do właściwych prac restauracyjnych, których koszt obliczony jest na przeszło 300.000 złotych.

BYDGOSZCZ

= Pomnik Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Odbyło się tu posiedzenie Głównego Komitetu Budowy Pomnika Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Ze sprawozdania Komitetu Wykonawczego wynika, że prace około budowy pomnika są już tak daleko posunięte, że odsłonięcie nastąpi w pierwszych dniach września. Ogólny koszt budowy wynosić będzie 60 tys. zł. Dotychczas wpłynęło ze składek dobrowolnych i subwencji ciał samorządowych 40 tys. zł. Pomnik wykonany będzie z brązu według pomysłu artysty-rzeźbiarza z Poznania Haupta. Specjalna delegacja udaje się w najbliższym czasie do Warszawy, celem zaproszenia P. Prezydenta R. P. na uroczystość odsłonięcia pomnika. (Niestety, pomnik nie będzie należał do udanych).

CIECHOCINEK

- Wystawa regionalna kujawska i ziemi dobrzyńskiej. W dniu 22 b. m. nastąpi w Ciechocinku otwarcie wystawy regionalnej kujawskiej i ziemi dobrzyńskiej. Otwarcia dokona wojewoda warszawski, inż. St. Twardo.

GDAŃSK

= Wystawę sztuki polskiej p. t. »Polski pejzaż i lud«, zorganizowaną przez Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych (komisarz wystawy: Dr. M. Treter), otwarto w dniu 27 kwietnia w lokalu »Städtisches Museum«, w obecności W. Komisarza Ligi Narodów hr. Gravina, Komisarza Gen. Rzpłtej Dr. R. Strassburgera, kilku senatorów w. m. Gdańska i przedstawicieli miejscowego społeczeństwa, zarówno Niemców jak i Polaków.

Wystawiono wyłącznie obrazy, przedstawiające polski krajobraz i lud, z różnych stron Polski.

Z członków krakowskiego tow. »Sztuka« reprezentowani są następujący artyści: St. Czajkowski, St. Filipkiewicz, Wł. Jarocki, St. Kamocki, Ap. Kędzierski, (9 dużych obrazów), I. Pieńkowski, K. Sichelowski, W. Weiss i L. Wyczółkowski (30 prac, w tej liczbie kilkanaście rysunków i akwael oryginalnych, oraz kilkanaście autolitografij).

Pozatem: Boruciński, Grombecki, Skoczylas i Z. Stryjeńska.

Z Wilna jest Jamontt i Rouba, z innych: Dybowski, St. Grabowski, Hryńkowski, J. P. Janowski, M. Krzyżanowska, Wł. Lam, I. Rychtarski, W. Zaboklicki, dalej: Geppert, R. Malczewski, Ad. Malicki, A. Pronaszko, St. Sliwiński, reprezentowana jest też grupa młodych malarzy »Szkoła warszawska« (Arct, Bartoszewicz, Bylina, Jaworski, Przeradzka).

Ze zmarłych, jest dobrze reprezentowany Fałat, oraz St. Noakowski (12 rysunków tuszem - wł. zbiorów państwowych).

Prócz obrazów, na wystawie znajduje się kolekcja rzeźb w drzewie szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem, dawne drzeworyty ludowe (z teki Z. Łazarzkiego), książki i artystyczne oprawy, oraz kilimy Bogdana Tretera z Krakowa, Wandy Koseckiej, Sliwińskiej i Grabowskiego z Warszawy (użyczone przez Tow. popierania przemysłu ludowego).

Lokal w m. muzeum gdańskim nie jest duży, ale ma sporo światła, a dzięki ułatwieniom, poczynionym przez dyrektora tego muzeum, dr. Mannowskiego, można było cały, dość liczny zresztą materiał, systematycznie ugrupować i stworzyć interesującą całość.

Krakowska »Drukarnia Narodowa« osiągnęła znów rekord w swoim rodzaju i pomimo ogromnie krótkiego terminu, pomimo różnych przeciwności i zawodów (nawet ze strony poczty) zdołała wykończyć dwa wydania wystawowego katalogu, z pięknie odbitymi w technice rotograwiurowej rycinami, w ilości 24 sztuk.

Zamknięcie wystawy nastąpiło w niedzielę, dnia 18 maja.

Jak dotychczasowe głosy prasy niemieckiej w Gdańsku o tem świadczą, wystawa naszej sztuki została przyjęta ze zrozumieniem i z prawdziwym uznaniem. Na razie cytujemy dwa główne głosy.

Fritz Jaenicke w dłuższym artykule w *Danziger Neueste Nachrichten*, zamieszczonym w przeddzień otwarcia wystawy, stwierdza, że sztuka toruje drogę wzajemnemu zrozumieniu i poznaniu się, spełnia więc to zadanie, które w polityce wciąż natrafia na różne trudności. Autor wspomina pobyt Th. Manna w Warszawie i J. Kaden Bandrowskiego w Berlinie, oraz zamierzoną w Berlinie polską wystawę, która jego zdaniem wydaje się być pomimo wszystko na drodze do realizacji.

W przeciwieństwie do wszystkich dotychczasowych, mało udanych prób zainteresowania Niemców gdańskich polską sztuką w formie różnych wystaw, wystawę obecną cechuje bez porównania wyższy i bardziej reprezentacyjny jej poziom. Została ona roztropnie zebrana przez dr. M. Tretera, docenta Uniw. warsz. i dyrektora Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród obcych.

Wraz z obrazami, grafiką, rzeźbami w drzewie, wystawa ta liczy okragło 250 eksponatów, obejmuje z dwoma wyjątkami wyłącznie utwory żyjących artystów i posiada charakter tematowy: uplastycznia obcym polski pejzaż i lud zapomocą odzwierciedlenia go w sztuce współczesnej.

Najbardziej z całej wystawy znanem nazwiskiem dla publiczności niemieckiej jest Julian Fałat, którego świeży, odrębny naturalizm także i w Niemczech był wysoko ceniony, wystawiono trzy jego, pełne mistrzostwa akwarele, m. in. »Widok z Bystrej«, obraz - jak na akwarele - niezwyklej wprost rozmiarów.

Czem była wieś północno-niemiecka dla malarzy z Worpsswede, tem dla członków Tow. »Sztuka« stało się Zakopane, Tatry, górale.

Autor podnosi wartość rzeźbionych figurek Państw. Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, a następnie wyraża się z uznaniem o rysunkach St. Noakowskiego, rzuconych na papier z swobodną łatwością mistrza.

Tamci dwaj wspomniani malarze są wybitnymi przedstawicielami impresjonizmu i plein'air'u, cechującego przeważnie całą wystawę, natomiast Wł. Skoczylas, dyrektor szkoły Sztuk P. i najpoważniejszy członek »Rytmu« uprawia sztukę zupełnie odmiennego rodzaju,

sztukę wspartą o tradycje ludowe i ludową w wyrazie, w charakterze, sztukę, dążącą do własnego, odrębnego narodowego stylu, który przedewszystkiem ma charakter przemysłu artystycznego i trąci plakatem, ale który w Polsce bardzo jest popularny.

Wyczuwa się w Skoczylasie twórcę nowego ludowego stylu, w którym idea narodowa usiłuje się wyraźnie zmanifestować. O ile styl taki posiada organiczną siłę rozwoju — okaże przyszłość. W innych krajach, jak wiadomo, niejednokrotnie analogiczne usiłowania z czasem zanikały. O tem, że nie brak na wystawie okazów »weryzmu« i »nowej rzeczowości« (magicznego realizmu) — wystarczy wspomnieć. O wiele ciekawsze są dawne drzeworyty ludowe.

Dalsze wylizanie nazwisk byłoby zbyteczne, gdyż na razie dla czytelnika niemieckiego nie łączą się one z żadnym konkretnym wyobrażeniem.

Naogół można stwierdzić, że sztuka polska, reprezentowana na tej wystawie, zdaje się bezsprzecznie należeć do zachodnio-europejskiego kręgu artystycznej kultury; znawca łatwo rozpozna dawne ślady związku tej sztuki z Paryżem, Monachjum, Wiedniem. Tu i ówdzie manifestuje się »wschodniość« ujęcia, ale większość przeważna dowodzi bezwzględnie ścisłego pokrewieństwa z Zachodem.

Kto bez uprzedzeń, wyzbywszy się polityki, zwiedzi tę wystawę, zyska wiele zaznajamiając się z malarstwem pełnym nastroju w pejzażu, a wyrazu i charakteru w typach ludowych, z talentami po akademicku wyszkolonymi, wrażliwymi dla czysto malarskich wartości, o wysokim stopniu uzdolnienia.

Zacytowaliśmy umyślnie, niemal w całości, wywody Fr. Jaenickiego, zamieszczone w najpoważniejszym gdańskim piśmie codziennym.

Drugi głos, równie godny uwagi, ukazał się w dzienniku socjalistycznym *Danziger Volksstimme* (z dn. 28 kwietnia). Autor, Erlich Brost, w jeszcze dłuższym artykule, charakteryzuje wprzód ogólnie sztukę polską, cytując słowa wstępu do katalogu, pióra dr. M. Tretera, oraz podkreśla, że wystawa obecna po raz pierwszy, z pośród wszystkich innych, organizowanych dotąd prywatnie, przemawia w całej pełni na korzyść polskiej twórczości, dzięki rzetelnym wartościom artystycznym i dzięki ramom reprezentacyjnym. »Tematowość, która dodaje wystawie charakteru i siły, uniemożliwiła jednak wystawienie prac tak wybitnego polskiego artysty, jak M. Kislinga z Paryża«...

W dalszym ciągu E. Brost trafnie zaznacza różnice, zachodzące między impresjonizmem europejskim a specyficznie polskim, wymieniając jako najlepiej pouczający przykład akwarele Ap. Kędzierskiego, które bliżej charakteryzuje, oraz obrazy K. Sichulskiego, »w opisowej ilustratorskiej manierze, o wiele słabsze od prac Kędzierskiego«. Za najcenniejszy obraz z całej wystawy uważa autor olbrzymią akwarelę J. Fałata.

Za artystę, który również przewyższa wszystkich innych, uważa E. Brost L. Wyczółkowskiego — grafika, oraz St. Noakowskiego.

Głównym przedstawicielem modernizmu jest na wystawie — zdaniem krytyka — Wł. Skoczylas, wyznawca »dekoracyjnego weryzmu«, który nawiązuje do dawnej sztuki, akwarele jego wykazują wysokie zdolności kompozycyjne i kolorystyczne. Wreszcie wymienia krytyk Wł. Lama »Bojków przy stole« i zaznacza, że artysta tym obrazem wybija się również ponad wysoki ogólny poziom.

Na specjalną uwagę zasługują, zdaniem Brosta, dawne polskie drzeworyty ludowe oraz tkaniny i kilimy zwłaszcza, że ułatwiają one poznanie ściślejszego związku z współczesną polską sztuką, oraz niektóre bardzo dobre rzeźby w drzewie (z Zakopanego).

Odpowiednie artykuły, sprawozdania i notatki, ukazały się też w *Baltische Presse* oraz w *Gazecie Gdań-*

skiej. Natomiast organy niemieckie: centrum i partii niemiecko-narodowej, nie zamieściły o wystawie żadnej wzmianki.

KALISZ

= Zapisy dla muzeum ziemi kaliskiej. Zmarły przed kilku laty właściciel majątku Rzepiszew, w pow. sieradzkim, ś. p. Józef Leopold, zapisał bogate swe zbiory, jak biblioteka (5.000 tomów), zbiór sztychów i numizmatyki (4.000) muzeum ziemi kaliskiej. Na ten sam cel przeznaczył testamentem 2.000 złotych zmarły przed rokiem adwokat, ś. p. Telesfor Koźuchowski.

KATOWICE

= Otwarcie muzeum śląskiego. W gmachu wojewódzkim zostało otwarte Muzeum Śląskie, którego zbiory mieszczą się tymczasowo na V-tym piętrze gmachu Województwa. Otwarcia dokonał p. wojewoda dr. Grażyński, który po wygłoszeniu przemówienia, obrazującego historię powstania Muzeum, przedciął wstęgę. Przemówił następnie dyrektor Muzeum dr. Tadeusz Dobrowolski, kreśląc obecny stan zbiorów, mieszczących się w 40-u ubikacjach, a podzielonych na 8 działów: przyrodniczy, prehistoryczny, etnograficzny, sztuki kościelnej, przemysłu artystycznego, galerii obrazów i rzeźb, przemysłu górnośląskiego i pamiątek z okresu powstań górnośląskich i plebiscytu. Muzeum powstało na pamiątkę X-lecia Odrodzonej Polski na wniosek Śląskiej Rady Wojewódzkiej, z inicjatywy p. wojewody dr. Grażyńskiego, a na podstawie uchwały Sejmu Śląskiego z dnia 23 stycznia 1929 r.

= Poświęcenie pomnika Moniuszki. W pierwszy dzień Zielonych Świąt, t. j. 8 czerwca b. r., stolica Woj. Śląskiego przybrała w związku ze zjazdem śpiewaczym i uroczystościami moniuszkowskim charakter uroczysty. Wiele domów było udekorowanych. Po nabożeństwie w katedrze, o godz. 11-ej przed południem ulicami miasta przeszedł olbrzymi pochód śpiewaczy. O godz. 11.30 na placu Miarki oraz na przyległych ulicach zebrały się tłumy publiczności. Po przemówieniach radcy Ministerstwa W. R. i O. P. p. Maychnera, oraz prezesa kół śpiewackich na Śląsku Imiela, dokonał ks. prałat Kapica poświęcenia pierwszego w Polsce pomnika Stanisława Moniuszki. Pomnik ten jest dziełem artysty rzeźbiarza Wincentego Chorembalskiego i ufundowany został przez Związek śpiewaczy z okazji 20-lecia istnienia polskich organizacji śpiewaczych na Śląsku. Wyobraża on postać Moniuszki i posiada napis: »Moniuszce — śpiewacy śląscy«. Pomnik zbudowany jest ze sztucznego granitu. W uroczystości odsłonięcia pomnika wzięli udział przedstawiciele władz cywilnych z wicewojewodą Żurawskim, szereg wybitnych kompozytorów, muzykologów i przedstawiciele świata muzycznego i śpiewackiego. Po odsłonięciu odbył się koncert na placu Miarki, wykonany przez 6.000 śpiewaków przy akompaniamencie orkiestry, złożonej z 200 muzyków.

KRAKÓW

= Jubileusz prof. Tomkowicza. Z okazji jubileuszu prof. Tomkowicza, ks. archipresbiter infułat dr. Kulinowski odprawił w Kościele Marjackim mszę św. na intencję jubilata, a następnie wydał przyjęcie w »Praslatówce«. Ks. infułat Kulinowski w dłuższym przemówieniu podkreślił zasługi jubilata na polu ratowania kościołów krakowskich, w szczególności jego gorący udział w odnawianiu Kościoła Marjackiego. Drugi toast na cześć jubilata wniósł prezydent miasta Rolle, wyrażając żal, że »gdy przed wiekiem burzono baszty, mury i ratusz miasta, Kraków nie miał swego Tomkowicza«. Prez. Rolle imieniem miasta podziękował jubilatowi za jego niestrudzoną działalność na polu ratowania pamiątek podwawelskiego grodu. Prof. Tomkowicz dziękując za wyrażone życzenia wniósł w ręce p. prezydenta

Rollego toast za pomyślność Krakowa. W związku z uroczystościami jubileuszowymi nadesłano na ręce prof. Tomkowicza wiele powinszowań z całej Polski, m. inn. Minister W. R. i O. P. nadesłał depezę treści następującej: »Czcigodnemu jubilatowi, zasłużonemu uczoneму, miłośnikowi i badaczowi sztuki rodzimej przesyłam w dniu jubileuszu serdeczne życzenia dalszej owocnej pracy dla dobra kultury polskiej«

= Restauracja sarkofagu króla Stefana Batorego. Dokonano otwarcia sarkofagu króla Stefana Batorego w krypcie na Wawelu, celem poddania sarkofagu gruntownej restauracji. Przy otwarciu obecni byli ks. metropolita Sapięha, ks. biskup prof. Godlewski, dziekan kapituły katedralnej, ks. prałat Slepicki, ks. rektor Fijałek, ks. dr. Prószyński, prezes Tomkowicz, prof. Estreicher, prof. Papée i dr. Muczowski. Węgierską Akademię Umiejętności reprezentowali profesor uniwersytetu Jagiellońskiego Dąbrowski i prof. Diveky. Zwłoki króla przybrane w dalmatykę i kapę zachowane są stosunkowo dobrze. Czaszka pokryta skórą z zarostem, na głowie korona, w rękę berło, obok głowy jabłko, u nóg szabla. Zwłoki w pierwotnej trumnie złożono do czasu ukończenia robót konserwacyjnych w skrzynię, która została zapieczętowana.

= Wystawa grupy art. malarzy »Awangarda« została otwarta w maju w salach Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jest to nowo założone ugrupowanie, którego — jak mówi o tem enuncjacja grupy tej, opublikowana w przedmowie do katalogu — »celem jest zjednoczyć w zwartą całość artystów, którzy zdobyli własne formy wypowiedzania się w sztuce czystej, dokładniej w malarstwie sztalugowym, doby współczesnej«.

Zajmować straż przednią w pochodzie sztuki, to rzecz niełatwa i »autonominacja« na awangardę tu nie pomoże. W tym kierunku dyskusja jest zbyt bezcelna, za to może toczyć się w nieskończoność nad tem, czy obecni członkowie »Awangardy« rzeczywiście »zdobyli własne formy wypowiedzania się w sztuce«, jak twierdzi przedmowa do katalogu wystawy.

Jest to poprostu zwykła wystawa grupy malarzy, którzy należąc przez szereg lat do rozmaitych ugrupowań artystycznych, obecnie przyszli do przekonania, że »jest cały szereg malarzy młodego pokolenia, których łączą pewne wspólne cechy natury artystycznej« — jak mówią o sobie w cytowanym już wstępie do katalogu wystawy i... założyli »Awangardę«.

W wystawie biorą udział: Zygmunt Dobrzycki, Leon Dołycki, Erwin Elster, Henryk Gotlib, Jan Hrynkowski, Władysław Krzyżanowski, Władysław Lam, Tymon Niesiołowski, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Radnicki, Jan Rubczak, Józef Krzyżański, Szymon Müller.

Obok »Awangardy« zanotować należy wystawę prac Jana Szancera. Jest to debiut młodego malarza, wychowanka Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trzydzieści siedm prac, olejnych, rysunków węglem, akwareli, pastel: portrety, ilustracje, kompozycje o charakterze wybitnie literackim, projekty dekoracji teatralnych, wrażenia z Paryża i t. d. Wszystko razem świadczy o pełnym niepokoju wysiłku młodego artysty, by znaleźć swoją drogę wypowiedzania się. Jest to zadaniem rozwoju, o ile artysta uniknie manierycznego wypaczenia się, a niebezpieczeństwo to grozi każdemu plastykowi, który zaniedbując treść malarską, entuzjazmuje się przedewszystkiem literaturą obrazu, jego literackim tematem. Cóż pomogą najwznioślejsze idee, najgłębsze myśli, gdy sposób wypowiedzania tychże szwankuje.

= Uroczystość 75-lecia Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych złączona była z otwarciem Krakowskiego Jubileuszowego Salonu 1930. Uroczystość rozpoczęła się dnia 31 maja nabożeństwem, odprawionem w kościele św. Anny na intencję rozwoju polskiej Sztuki. Msza św. celebrowana była przez

ks. biskupa Godlewskiego w asyście duchowieństwa, Pana Prezydenta Rp., który objął protektorat nad uroczystościami, zastępował pan wojewoda krakowski, dr. Kwaśniewski, pana Marszałka Piłsudskiego General Wróblewski, pana Ministra Oświaty dyrektor departamentu Sztuki, prof. W. Skoczylas. Obecni byli dalej: prezes Akademii Umiejętności, prof. dr. Kostanecki, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. dr. Hoyer, rektor Akademii Sztuk Pięknych, prof. K. Laszczka, Kurator krakowskiego okręgu szkolnego dr. Kupczyński, reprezentant Związku legionistów, poseł dr. Pochmarski, delegacje organizacji artystycznych z Warszawy, z Poznania i Lwowa, naturalnie dyrekcja Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, dziennikarze, literaci i plastycy.

O godzinie 12 w południe tegoż dnia odbyło się w gmachu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych poświęcenie tablicy ku czci plastyków, poległych w walkach o niepodległość Polski. Przed frontem odświętnie przystrojonego gmachu ustawiła się orkiestra wojskowa i delegacje wszystkich pułków okręgu krakowskiego z oficerami. Tłumy publiczności zajęły cały plac Szczepański. Ks. biskup Godlewski, który dokonał poświęcenia, w pięknym przemówieniu oddał cześć młodym artystom, którzy połączyli w swych sercach dwa najszlachetniejsze uczucia, miłość do Ojczyzny i miłość do piękna.

Po przemówieniu ks. biskupa spadła zasłona z tablicy pamiątkowej, orkiestra wojskowa zagrała hymn państwowy, delegacje wojskowe stanęły na baczność, poczem imieniem Związku legionistów przemówił poseł dr. Pochmarski, oddając hołd tym, którzy w imię najświętszych ideałów swe młode życie oddali Ojczyźnie.

Skromna płyta z białego marmuru, umieszczona w ścianie westibulu, ma następujący napis:

D. O. M.
KU CZCI
ARTYSTÓW PLASTYKÓW
KTORZY PADLI W ZWYCIĘSKICH WALKACH
O WOLNOŚĆ POLSKI
1914 — 1920
BOJAKOWSKI STANISŁAW
DUBIŃSKI ROMUALD
DUDEK MARJAN
GÓRSKI STANISŁAW
KARCZMARZYCKI TADEUSZ
KOŁODZIEJSKI STANISŁAW
KONIECZNY WŁODZIMIERZ
KOŚCIOLEK ALEKSANDER
SŁAWIŃSKI NOWOSŁAW
STEFANOWICZ KAJETAN
SZYSZŁOWSKI SARMAT MIKOŁAJ
WERNER ALEKSANDER
WYRWIŃSKI WILK WILHELM
ZBOROMIRSKI STANISŁAW

Pewnego razu rzekł Im Duch Ich młody,
Że niema większej i piękniejszej sztuki,
Niżli serdeczna ochota, ażeby
Porzucić rylec czy pendzel i spieszyć
W bój o Ojczyznę. I poszli i legli,
A Nieśmiertelność płonie nad Ich grobem.
(Jan Kasprzewicz).

R. P. 1930.

Po złożeniu przez gen. Wróblewskiego imieniem Marszałka Piłsudskiego kwiatów pod tablicą pamiątkową, pan Wojewoda krakowski dr. Kwaśniewski otworzył imieniem pana prezydenta Rp. wystawę.

Jako pierwszy, przemówił imieniem pana Ministra Oświaty dyr. departamentu Sztuki W. Skoczylas, podkreślając wspólną i zasługi pełną rolę Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie w rozwoju artystycznej kultury

całej Polski. Sztuce polskiej, która przez lata niewoli była najlepszą propagandą, najlepszym ambasadorem naszego narodu, życzyć należy, aby i teraz przez swój wysoki poziom świadczyła o żywotności i potęgę naszego państwa.

Prezes Twa, prof. Władysław Jarocki, przedstawił następnie historię założenia T-wa i jego rozwoju, po czym imieniem kulturalnej publiczności Krakowa zabrał głos Karol Hubert Rostworowski, podkreślając w swym przepięknym i porywającym przemówieniu te niezniszczalne wartości, które zawsze sztuka swemu narodowi przynosiła i przynosić będzie. Nie powinniśmy się bawić sztuką, ale ją kochać, popierać artystów i w ten sposób współpracować dla nieśmiertelności narodu.

Wieczorem odbył się w sali Grand Hotelu uroczysty bankiet, wydany przez Two Przyj. Sztuk Pięknych na cześć dostojnych gości, z panem Wojewodą jako reprezentantem Pana Prezydenta na czele. W poniedziałek z czerwca odprawił X. Metropolita krakowski Adam Sapięha w kościele Marjackim mszę żałobną za dusze wszystkich artystów, którzy zmarli w okresie od 1854 do 1930 roku.

Na tem uroczystości zakończono.

W wystawie »Jubileuszowy Salon Krakowski 1930« biorą udział następujący artyści: Aneri, Axentowicz T., Axer O., Berezowska J., Bielska K., Bieńkiewicz S., Borowski W., Bukowski J., Bunsch A., Cybulski T., Czajkowski St., Czerwenka E., Chelmońska W., Chmurski K., Dąbrowski S., Dietrich H., Dziurzyńska-Rosińska Z., Filipkiewicz M., Filipkiewicz St., Finkelstein S., Gajewski P., Gałęzowska I., Geppert E., Gotlieb H., Grosse J., Grott T., Hannytkiewicz A., Hirszfang I., Hofman W., Hryńkowski J., Jabłoński M., Jahl W., Janowski St., Jarocki W., Karpiński A., Karszniewicz J., Kędziński A., Kitz M., Klaklik M., Kowalski L., Krassowski F., Krzyżński J., Kuszelanówna L., Lepszy E., Leszko L., Machalski L., Mackiewicz K., Malczewski R., Markowicz A., Mehoffer J., Mienówna K., Misky K., Morway K., Müller S., Oleś A., Orszulski R., Paciorek S., Pautsch Fr., Pindelski L., Pochwałski Kazimierz, Pochwałski Kasper, Pieńkowski I., Podgórski St., Pronaszko Z., Rudnicki Z., Radziejowski S., Roubá M., Rubenfeldówna R., Rubczak J., Rudzka Z., Rutkowski K. M., Rychter Janowska Br., Rzecki St., Samlęcki M., Schönker L., Seweryn T., Stapiński W., Sichelowski K., Szpicel N., Skoczylas W., Sziperber J., Terlecki A., Unierzyski J., Uziębło H., Wąsowicz W., Weiss W., Wodzinowski W., Zawadowski W., Żarębska S., Żarnecki S., Żelechowski K., Żurawski S., Żmuda A. Grafikę wystawili: Axer O., Dyboska Z., Markowski A., Nehring M., Skoczylas W., Siedlecki F., Szwarc S., Waškowski T. i Wojnarski J. Rzeźba: Dunikowski X., Hochman H., Kuna H., Karny A., Miszewski A., Popławski St., Raszka J. i Zerych R.

Jak widzimy z powyższego zestawienia nazwisk wystawców, Salon Krakowski — po raz pierwszy od lat prawie dwudziestu — jednoczy w sobie sztukę współczesną całej Polski i może być uważany z pewnymi zastrzeżeniami za obraz dzisiejszej twórczości na polu plastyki. W ten sposób Krakowskie Two nawiązało obecną wystawę swoją do wspaniałych tradycji Krakowa przedwojennego, kiedy to wystawy na placu Szczyptańskim łączyły wszystkie najwybitniejsze nazwiska naszych artystów.

Zgłoszono na wystawę przeszło 800 eksponatów, nadesłano przeszło 700, z tego zaklasyfikowało 192 i tyleż wystawiono.

Dnia 20 czerwca b. r. odbyło się w gmachu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie posiedzenie komisji rozdziału nagród jubileuszowej wystawy, w którym wzięli udział: z ramienia Departamentu Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. dr. Alfred Lauterbach, z ramienia Tow.

Przyj. Sztuk Pięknych członkowie komisji artystycznej pp. W. Jarocki, St. Popławski, Z. Pronaszko, J. Rubczak, z pośród ofiarodawców pp. N. Telz i J. Bisanz, redaktor poseł Dąbrowski, który ofiarował dwie znaczne nagrody, usprawiedliwił swą nieobecność z tem, że go dzi się na uchwały komisji. Żanaczyć należy, że członkowie dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Pięknych z racji swego stanowiska w Dyrekcji Twa wystawili »poza konkursem«: T. Grott, W. Jarocki, K. Pochwałski, St. Popławski, Z. Pronaszko i J. Rubczak. Prócz tego z artystów biorących udział w wystawie pp. T. Cybulski i dyr. W. Skoczylas zgłosili swe dzieła jako hors concours.

Nagrody były następujące: ministerstwa WR i OP. 3.000 zł., miasta Krakowa 2.000 zł., »III. Kurjera Codziennego« 1.500 zł., »Światowida« 1.000 zł., Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych 1000 zł., Napoleona Telza 500 zł., Jana Bisanza 300 zł. Komisja uchwaliła nagrody te za zgodą ofiarodawców podzielić i przyznała: Nagrodę min. WR. i OP. równorzędnie po 1.500 zł. W. Weissowi za obraz p. t. »Pokojówka« i X. Dunikowskiemu 1.500 zł. za rzeźbę »Biskup«. Nagrodę miasta Krakowa po 1.000 zł. Karpińskiemu za »Portret pani« i F. Pautschowi za »Portret art. rzeźbiarza St. Popławskiego«. Nagrodę III. Kurjera Codziennego: 1.000 zł. Stef. Filipkiewiczowi za »Poranek w Tatrach« i 500 zł. Zawadowskiemu za »Podwieczorek«. Nagrodę »Światowida« 1.000 zł. H. Kunie za rzeźbę »Tors kobiety«. Nagrodę Tow. Przyj. Sztuk Pięknych 500 zł. A. Kędzińskiemu za »Srebrny motyw« i 500 zł., M. Samlickiemu za »Sześć latek mi było«. Nagrodę N. Telza 500 zł. Chmurskiemu za »Portret pani«. Nagrodę J. Bisanza 300 zł. M. Jabłońskiemu za »Pijacy«.

Notując miły objaw zainteresowania się jubileuszową wystawą, jaki okazało nasze Ministerstwo Oświaty i Zarząd miasta Krakowa, wyznaczając nagrody, musimy z wielką radością podkreślić przedewszystkiem fakt, że krakowscy przemysłowcy wzięli czynny udział w tej uroczystości polskiej sztuki, wyznaczając swoje nagrody: Redakcja III. Kurj. Codziennego, »Światowida«, p. Napoleon Telz, właściciel zasłużonej na polu wydawniczym Drukarni Narodowej i pan Jan Bisanz, właściciel znanej krakowskiej Restauracji »Grand hotel«. Jest to tak niezwykle u nas i tak dodatnio objaw zainteresowania się szerszych warstw krakowskiego społeczeństwa sztuką, że słusznie Kraków może być z tego dumny.

Po raz pierwszy także od czasu Odrodzenia naszego Państwa Departament Sztuki zakupił do zbiorów państwowych w Warszawie obrazy z wystawy w Twie. Dotychczas bowiem wystawy krakowskie były ignorowane przez Departament Sztuki, zakupów dokonywano tylko w Warszawie, ku wielkiemu pokrzywdzeniu artystów krakowskich.

Ufamy, że błędna ta polityka Departamentu Sztuki raz na zawsze jest zlikwidowana i że wystawy Krakowskie będą traktowane conajmniej tak samo, jak wystawy Warszawskie.

Zakupiono do zbiorów państwowych następujące dzieła: L. Jabłońskiego, »Pijacy«, J. Rubczaka »Kościółek w Rabce«, F. Pautscha »Portret art. rzeźb. St. Popławskiego«, W. Weiss »Pokojówka«, St. Popławskiego »Głowa kobieca«, i dwie akwaforty młodego malarza Axera.

KRUSZWICA

= Katedra w Kruszwicy. Prace renowacyjne przy katedrze romańskiej w Kruszwicy były prowadzone w ubiegłym roku dalej, a to dzięki udzielnym przez państwo kredytom. Prace okazały się konieczne, ponieważ stropy drewniane, założone w r. 1856-8

w związku z przebudową, dokonaną przez rząd pruski, w znacznej mierze zbutwiały. Naprawiono więc stropy i zaprowadzono wentylację wnętrza kościoła w oknach, jakoteż w stropach. Również konstrukcja drewna sygnaturki, oraz wieży frontowej, pochodzącej z czasów restauracji, dokonanej przed 70 laty, wykazywała duże uszkodzenia. Wobec takiego stanu rzeczy okazała się konieczność zbudowania nowej sygnaturki, którą wykonano w stylu barokowym, według dawnego wzoru. W nadchodzącym roku przystąpi się do rekonstrukcji hełmu wieży frontowej, również według wzoru, utrwalonego w rysunkach pomiarowych z 1856 r. W ten sposób znikną najbardziej rażące inowacje, pochodzące z czasów przebudowy katedry, które odebrały jej dawny charakter zabytkowy. Niestety nie będzie można narazie usunąć z dachu pokrycia łupkowego, oraz fryzu ceglanoego, którym nadsztukowano mury granitowe starożytnej katedry, pochodzące z XII stulecia.

LUBLIN

= Konkurs na posadę kustosa Muzeum lubelskiego ogłasza Komitet tegoż muzeum. Z tego powodu zamieścił *Ekspres lubelski* (16 czerwca 1930 r.) artykuł p. Józefa Czechowicza, p. t. »Muzeum w niebezpieczeństwie«.

»Lubelskie Muzeum przez długie lata było instytucją «kwitnącą». Powiedział pewien poeta, że kiedy instytucja nie ma co robić, to kwitnie... I słusznie. Chleb zostawiony samemu sobie przez czas dłuższy zakwita pleśnią i takie właśnie kwiaty zgnilizny miał ów poeta na myśli. Nasze Muzeum wegetowało za murkiem przy ul. Narutowicza, za kratą (trochę niestosowną dla owego murku...), spało, drzemało pod śniegiem i w deszcz i w upalne dni. O tem, że istnieje — wiadomo było z napisu nad bramą, o tem co robi — nie wiedział nikt, włącznie ze zbierającym się raz na rok Komitetem Tow. Muz. Lubelskiego, bowiem nie robiło nic.

Aż dopiero przed rokiem zaczął się ruch: otwarto salę geologiczną, salę zabytków m. Lublina, uporządkowano bibliotekę złożoną z 3,500 dzieł najcenniejszych z różnych dziedzin nauki, która dotychczas niedostępna była ani dla naukowców ani dla publiczności. Na pracach w bibliotece (katalogowanie, kompletowanie etc.) nie skończył się ten okres intensywnego życia Muzeum, w październiku 1929 roku otwarto najciekawszy bodaj dział Muzeum — etnografię lubelską — dotychczas spoczywającą w pakach. Już w roku bieżącym zorganizowana została pracownia naukowa, która pozwoliła na nawiązanie żywego kontaktu między społeczeństwem a instytucją. Z pracowni tej korzystał cały szereg osób, zarówno z grona naukowców, artystów, jak i młodzieży szkolnej, która niejedną tu spędziła godzinę, wglądając się w skarby kultury ojczyznej.

O sprawach natury gospodarczej — remontach, porządkach dachów i podłóg niema co mówić — należą one do zwykłych trosk kustosa i są jego obowiązkiem. To jednak, że zgalwanizowano trupa i dano mu życie, jest wyłącznie zasługą nowego kustosa p. dr. Grajewskiego i jest prostym wynikiem jego osobistej energii i zapału, nie zaś kwestją obowiązku.

Zapał jednak nie popłaca w naszym mieście, jak się dowiedzieliśmy, naskutek różnych utrudnień czynionych przez »czynniki miarodajne« p. Grajewski zmuszony został do zgłoszenia swej dymisji, którą zresztą skwapliwie przyjęto.

Nie wchodząc za kulisy tej sprawy można obiektywnie stwierdzić, że Muzeum zaczęło nabierać znaczenia dopiero od czasu, gdy p. dr. Grajewski został kustoszem, że wątpliwą jest rzeczą, czy Komitet uzyska równie energicznego i odpowiedniego kierownika Muzeum na jego miejsce, oraz, że zbiory Muzeum nie są prywatną własnością Komitetu, lecz należą do społeczeństwa, które nie życzy sobie powierzać te zbiory

byłe komu. Reasumując uważamy, że ostatni kustosz był właściwym człowiekiem na właściwym miejscu i działał już tyle, że barbarzyństwem jest pozbawiać cenne zbiory takiego kierownika i oddawać je na niepewny los«.

L W Ó W

= Wystawa grafiki Stanisława Jakubowskiego była otwarta w Muzeum przemysłowym w maju.

= Na temat Wystawy Kopij i dzieł mistrzów malarstwa od XV. do XX. wieku, otwartej w salach T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych, zamieszcza słuszne uwagi Dr. K. Majewski w Nr. 119 *Gazety lwowskiej*:

»Prócz kopij obrazów wielkich mistrzów (Raffaello Santi z Urbino, Bartolomé Murillo, Rubens, Velasquez, van Dyck, Fragonard, Pierre Puvis de Chavannes) możemy na wystawie oglądać szereg kopij drugorzędnych a nawet czwartorzędnych artystów, o których autorowie katalogu istotnie nic więcej nie wiedzieli poza nazwiskiem.

Nie sposób na tem miejscu omawiać kopje i wykazywać ich dobre i słabsze strony a przedewszystkiem odchylenia od oryginałów.

To zresztą z natury rzeczy byłoby skierowane pod adresem kopistów — a uważam, że nie o tych nam chodzi.

I tu muszę zwrócić uwagę na zasadnicze nieporozumienie. Oto inicjatorzy czy inicjatorki wystawy nie zdawali sobie, czy nie chcieli zdać sprawy z właściwego celu wystawy. Wszak chodziło o to — zapewne — by dać możność tym wszystkim, którzy nie mogą oglądać dzieł mistrzów w oryginałach, bodaj zapoznać się z nimi z dobrych kopij. Tych zaś przedewszystkiem ze względu na koloryt nie zastąpi najlepsza reprodukcja mechaniczna. A zatem wystawa taka winna być odpowiednio urządzona. Obrazy należało grupować wedle artystów, szkół czy wieków.

Tymczasem na wystawie widzimy coś zupełnie innego. Już sam katalog mówi, że wystawiają tu: pani Łyczkowska, p. Chomińska, p. Kirchner, p. Rosenfeld Kamilla i kopje ze zbiorów p. Karola Katza (wykonane zdaje się wyjątkowo przez artystów).

Ku zaspokojeniu ambicji kopistek wystawiono kopje każdej z pań osobno.

To się mija z celem wystawy.

A teraz drugi zarzut. Czy to miała być wystawa tylko kopij dzieł sztuki, czy także kopij obrazów o walorach wyłącznie starożytnych? Bo chyba nie wszystko, co tam oglądamy, ma wartość artystyczną. Dziwi mnie, że nieraz artyści kopują czwartorzędnej wartości obrazy, mając w tem samym muzeum arcydzieła pendzla. Ale trudno, widocznie są one kopującym bliższe, bardziej przemawiają do ich duszy. A może tylko dlatego, że je łatwiej skopjować? Mniejsza z tem.

Mimo tych niedostatków wystawa przedstawia się dodatnio i daje widzowi pewną sumę wrażeń artystycznych. Tylko — te festony, ta zielen!!! To doprawdy nie do przemilczenia. Czuć w tem kobiecą... (czy to można nazwać »rączką«?). U nas jak coś urządzają panie, to muszą być zaraz kwiatki, barwinki, wianuszki i wstążeczki. Czy naprawdę konieczny jest ten kapliczkowy nastrój?»

Ł Ó D Ź

= Wystawa prac Styków: ś. p. Jana oraz Tadeusza i Adama została otwarta w pierwszych dniach czerwca w galerji miejskiej. Między pracami Jana Styki wystawiono ilustracje do *Odyssey* i do *Quo Vadis*, tudzież fragmenty najlepszego dzieła jego, naprawdę dobrej Panoramy Raclawickiej (we Lwowie).

Komunikat, który z okazji tej wystawy ukazał się w prasie łódzkiej, oznajmia, że »o wartości artystycznej i materialnej pierwszego transportu dzieł Styków

świadczy chociażby fakt, że przesyłkę tę obejmującą 200 obrazów, ubezpieczono na sumę 4.000.000 fr. szw. co stanowi swego rodzaju rekord».

Sapienti sat!...

ŁUCK

= Restauracja katedry w Łucku. Katedra w Łucku poddana zostanie w najbliższym czasie gruntownej restauracji ze szczególnem uwzględnieniem zabytków historycznych, w niej się znajdujących. Kierownictwo prac restauracyjnych spoczywa w rękach p. Drapniewskiego.

POZNAŃ.

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawił Vlastimil Hofman kolekcję kilkunastu prac, wśród nich: »Królik«, »Nad grobami«, »Dziewczyna z owczarkiem«, »Sierotka«, »Portret własny«, »Portret prof. Wyczółkowskiego«. Prócz tego wystawił Aleksander Augustynowicz kilka akwarel, W. Roguski dwa portrety artystek Teatru Polskiego, pp. St. Wysockiej i Grabowskiej, i Mroziński szereg pejzaży akwarelowych.

= W Salonie Stowarzyszenia Artystów w Plastyków przy pl. Wolności 14a otwartą została zbiorowa wystawa Józefa Sendeckiego, reżysera opery poznańskiej. P. Sendecki, uczeń Stanisława Lentza i Miłosz-Kotarbińskiego, wystawił zbiór swych prac, na które składają się portrety, kwiaty i pejzaże.

= Stowarzyszenie artystów obchodzi w tym roku swój 20-letni jubileusz. Założone w czasach, gdy ówczesne społeczeństwo poznańskie, zajęte ciężką walką o byt, na wszelkie hasła sztuki było zupełnie obojętne, odegrało poważną rolę w budzeniu i szerzeniu kultury artystycznej w Poznaniu, pod tym kątem należy mierzyć i obecny jubileusz.

Z pierwszych członków Stowarzyszenia ubyli na zawsze: Franciszek Flaum, zdolny rzeźbiarz, zamieszkały stałe w Berlinie, ale patriota Polak, Zygart, Tadeusz Popiel, Bohusz Siestrzeńcewicz, Zamiara, Paulin Gardziejewski (pierwszy prezes), Jaroczyński, Fiedler. Obecnie należą do Stowarzyszenia: Władysław Marcinkowski, Franciszek hr. Kwilecki, Józef Graczyński, Jan Wroniecki, Edward Haupt, I. Męcina Krzesz, Dora Mkułowska, Kazimierz Szyt, Leon i Stanisław Wróblewscy, Jan Dąbrowiecki i t. d. Prezesem w tym roku jest Stanisław Wróblewski.

= Chińska para artystów malarzy w Polsce. *Dziennik Poznański* donosi, że do Poznania przybył z Pragi malarz chiński Wang-Mong z żoną Shita-Sun, również malarką. Egzotyczna para artystów zamierza urządzić wystawę swych prac w czasie trwania międzynarodowej wystawy komunikacyjnej.

= W Wystawie Salonu Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków biorą udział: Batycki Adam, Beer Stan., Dąbrowiecki Stan., Fetter-Tchórnicka, Geppertówna Celina. Grafczyński Józef, Jarocki Stan., Kaim Wawrzyniec, Kuczma Ignacy, Masłowski Wacław, Mazurkiewicz Jan, Nowicki Jan, Stan. Powalisz i Leon Wróblewski.

= Wystawa Krajobrazu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Komunikacji i Turystyki w Poznaniu. W dziale turystyki krajowej M. W. K. T. przy poparciu departamentu sztuki W. R. i O. P. i wydatnem współdziałaniu Ministerstwa Robót Publicznych urządzona została wystawa obrazów krajobrazu polskiego, mająca na celu zapoznanie spodziewanych licznych gości zagranicznych z pięknością naszego pejzażu i wybitnymi dziełami tej gałęzi malarstwa polskiego.

Dyrekcja M. W. K. T. zwróciła się z apelem do pejzażyistów polskich i właścicieli arcydzieł malarstwa polskiego o nadesłanie prac, zapraszając jednocześnie do komisji kwalifikującej pp. dyrektora dep. sztuki Min. W. R. i O. P. prof. Wł. Skoczylasa, prof. L. Wy-

czółkowskiego (Poznań), prof. Ferd. Ruszczyca (Wilno), prof. Wł. Jarockiego (Kraków), radcę Min. Robót Publicznych inż. K. Łapińskiego, kier. art. prof. W. Jastrzębowski (Warszawa), prezesa Żw. Polskich art. grafików prof. Fr. Siedleckiego (Warszawa), red. Jana Kleszczyńskiego (Warszawa). (Prof. W. Jarocki zrzekł się udziału w tej komisji, z powodu braku czasu).

Dla przeprowadzenia akcji technicznej wyznaczono delegata M. W. K. T. p. dyr. Jerzego Guranowskiego (Warszawa).

SANOK

= W maju otwarta była wystawa prac: Maksymiljana Brożka, Maksymiljana Freunda, Leona Getza, Władysława Lisowskiego, Józefa Sitarza i Ks. Władysława Luteckiego.

TORUŃ

= W ubikacjach miejskich starożytnego domu zwanego »Łukiem Cezara«, otwarto zbiorową wystawę obrazów marynisty plk. Aleksandrowicza.

= Pomorskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowało wystawę obrazów i rzeźb artystów poznańskiej grupy Plastyka.

Biorą w niej udział: Dziurzyńska-Rosińska, A. Han-nytkiewicz, Jackowski, Walkowski, Samlicki, Wroniecki, Mroziński, Wysocki.

WARSZAWA

= Wystawa współczesnej sztuki austriackiej została otwartą uroczystość 10-go maja w salach Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Otwarcia dokonał Pan Prezydent Rzeczypospolitej, który przybył w otoczeniu świty, przedstawiciele protokołu dyplomatycznego oraz kancelarii cywilnej i wojskowej. Pana Prezydenta i zaproszonych gości, którzy zjawili się na wernisażu w ogromnej liczbie, witali przy wejściu minister pełnomocny Austrii p. Post i komitet Zachęty z prezesem Brzezińskim na czele. Z Wiednia przybył specjalnie na otwarcie wystawy austriackiej minister oświaty p. H. Srbik z radcą Prugerem. Z pośród wielu osób ze sfer rządowych, dyplomacji, świata artystycznego, literackiego i z kół towarzyskich stolicy obecni na wernisażu byli minister WR i OP p. Czerwiński, nuncjusz apostolski msgr. Marmaggi, ambasador Francji p. Laroche, ambasador Włoch Martin-Franklin, posłowie zagraniczni. Wystawa zajęła wszystkie górne sale Zachęty i obejmuje 474 eksponatów z działy malarstwa, rzeźby, grafiki i przemysłu artystycznego. W związku z otwarciem wystawy Towarzystwo Zachęty otrzymało z Wiednia od stałej delegacji zjednoczonych towarzystw artystycznych następującą depe-
szę: »Ślemy słowa serdecznej podziękii za ten nowy dowód polskiej gościnności i wierząc niezachwianie w stały stosunek wzajemnej przyjaźni pomiędzy sztuką polską i austriacką, życzymy panom najlepszego powodzenia wystawy i załączamy nasze pozdrowienia artystom polskim. Stała delegacja«. Wieczorem z okazji przyjazdu austriackiego ministra oświaty p. Srbika oraz otwarcia wystawy, poseł austriacki Post wydał w salo-
nach poselstwa przyjęcie, w którym wzięli udział członkowie rządu, korpusu dyplomatycznego, oraz przedstawiciele sfer artystycznych i prasy.

W wystawie biorą udział: John Quincy Adams, Edward Ameseder, Emil Beischläger, Leopold Blauensteiner, Józef Bod, Rudolf Böttger, Hugo Bouvard, Max Bradaczek, Artur Brusenbach, dr. Ernest Bucher, Alfred Buchta, Adolf Christl, Adolf Curry, Konstanty Damianos, Walerja Czepelka, Hugo Darnaut, Leo Delitz, Christa Deuticke-Szabo, Józef Dobrowsky, Ernest Eck, Franciszek Elsner, Jehudo Epstein, Leo Fellingner, Artur Ferraris, Elżbieta Fossel, Hans Frank, Leo Frank, Laszlo Gabor, Aleksander Gartenberg, Tibor Gergely, Alfred Gerstenbrand, Aleksander Goltz, Herman Grom-Rottmayer, Fryderyk Gsur, Alojzy Hä-

nisch, Ryszard Harlfinger, Feliks A. Harta, Leopold Hauer, Carry Hauser, Ad. Helmlinger, Otto Herschel, Erich Hönig, Ernest Huber, Albert Janesch, Józef Jost, Józef Jungwirth, Antoni H. Karliński, Th. Kempf Gottlieb, Ferdynand Kitt, Teodor Klotz-Dürrenbach, Bronisława Köller, Rudolf Konopa, Henryk Krause, Ferdynand Kruis, Ilka Kuczyńska, Erwin Lang, Karol Langer, Jan Larwin, Oskar Laske, Bruno Lauterbach, Wilhelm Legler, Anna Leszna, Bertold Löffler, Krystjan Martin, Jerzy Mayer-Marton, Louiza Merkel-Romé, Eryk Miller-Hauenfels, Max Neuböck, Antoni Nowak, Robert Pajer-Gartegen, Ferdynand Pamberger, Sergiusz Pauser, Max Poosch, Erwin Puchinger, Fryderyk Radler, H. Rauchinger, Henryk Révy, Ernest Riederer, Fritz Rojka, Fryda Salvendy, Jadwiga Schauensteiner, Leo Scheu, Harve Scholz, Karolina Scholz, Gustaw Schutt, Franciszek Sedlaczek, L. A. Seibold, Jan Stalzer, Henryk Steiner, Józef Stoitzner, Wilhelm Thöny, Franciszek Trenk, Otto Trubel, Ernest Wagner, Alfred Wickenburg, Ludwik Wieden, Franciszek Windhager, Wilhelm Wodnowsky, Filip Jerzy Worlen, Rudolf Zelenka, Fritz Zerritsch, Franciszek Zülów, obrazy i grafika, i rzeźbiarze: Franciszek Barwig, Wilhelm Frass, Alfred Hofmann, Otto Hofner, Paweł Königsberger, Jakob Löw.

Prócz tego szereg firm wiedeńskich wystawiło gęsto drobniarzy z zakresu sztuki stosowanej.

Wstęp do katalogu wystawy napisał p. Hans Tietze. Katalog, wydany został jako »Przewodnik N. 54«, nie różni się niczem od zwykłych, lichych katalogów wystaw Zachęty.

Wystawa została przyjęta przez opinię sfer kulturalnych Warszawy bardzo życzliwie. Przytaczamy poniżej wyjątki z kilku sprawozdań.

Dr. Mieczysław Treter (*Gazeta Polska*, z 11 maja 1930 r.):

»Wystawa obecna jest niejako rewanżem za wystawę naszej sztuki współczesnej, zorganizowanej przed dwoma laty w Wiedniu przez Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród obcych. Artyści austriaccy są gościem nie tylko miłym i pożądanym, ale zarazem oczekiwanym w Warszawie, tem serdeczniej tedy wita ich polska stolica.

Nielatwo jest zorientować się w gronie przybyłych gości, tak dalece grono ich jest liczne: poza działem przemysłu artystycznego, bierze w tej wystawie udział stu kilkunastu artystów, tylko niektórzy z nich są dobrze reprezentowani, t. zn. przez większą liczbę eksponatów. Przeważająca większość artystów wystawia zaledwie po jednym, po dwa, najwyżej — i to już rzadziej — po trzy utwory, wskutek czego wystawa daje niewątpliwie dość wierne naogół odbicie tego, co się we współczesnej sztuce austriackiej dzieje, ale niema dość określonego i zdecydowanego charakteru: silniejsze, niezmiernie czasem interesujące akordy solistów przysłusza reszta bardzo silnie obsadzonego orkiestrowego zespołu swym aż nazbyt głośnym wtórem.

Ogólne wrażenie, jakie odnosi się z pobieżnego przejrzenia wszystkich sal Zachęty — jest bardzo dodatnie.

Niezależnie od tego, czy weźmiemy pod uwagę reprezentantów starszych, czy też nowszych w sztuce austriackiej kierunków, mamy naogół wszędzie do czynienia z wyższym poziomem artystycznej, a zwłaszcza specyficznie malarskiej i kolorystycznej kultury. Przytem, jeśli idzie o artystów wiedeńskich, obrazy ich cechuje przysłowiowy wiedeński wdzięk, pogoda nastroju, miła niesfrasobliwość, szczerza i ujmująca afirmacja życia.

Mniej tu problemów, czysto teoretycznych rozważań, poszukiwań formy, silenia się na to, ażeby za wszelką cenę rezultat wypadł »inaczej« niż dotąd bywało — więcej zaś bezpośredniej, impulsywnej pasji malarskiej, lubowania się nawet w charakterystycznych cechach różnych powabnych i malowniczych tematów.

Skrajny modernizm na wystawie słabo dochodzi do głosu. Przewagę mają przedstawiciele dawniejszych kierunków.

Artyści austriaccy, młodzi czy starsi, wspierają się w swej sztuce o gruntowną wiedzę i umiejętność malarską: żaden z nich nie stworzył nowego kierunku, ale niemal każdy z nich dużo umie i ma ponadto jeszcze duży smak artystyczny.

Znakomity krytyk i historyk sztuki Hans Tietze, w przedmowie do katalogu doskonale charakteryzuje typ Austriaka:

»Dzisiejsza mała republika austriacka jest pozostałością dawnej wielkiej monarchji, ludność jej, pierwotnie czysto niemiecką, połączyły w ciągu wielu stuleci związki krwi i współpracy duchowej z wieloma innymi narodami. Centralistyczny ustrój państwa wywołał to, że wiele najzdolniejszych jednostek innych narodów, wchodzących w skład monarchji, napływało do Wiednia, jako do stolicy państwa i cesarskiej rezydencji. W ten sposób wyrobił się typ Austriaka, który będąc w istocie Niemcem, zarażał wiele szorstkich właściwości swej rasy przez liczne związki z elementami obcymi, z drugiej zaś strony, wzbogacił charakter wieloma od nich nabytymi cechami: wytrwały jest i szczerzy, uprzejmy i z lekka sceptyczny, brak mu wprawdzie upor, dążenia do obranego celu, ale też niema w nim fanatyzmu, ni szowinizmu — w żadnym kierunku«.

Dusza austriackiego narodu, scharakteryzowana w powyższych słowach, odzwierciadla się dokładnie w sztuce austriackiej, co znowuż uplastycznia nam obecna wystawa.

Rzeczywiście brak tu wszelkiej szorstkości, skrajnych teoryj, pozy sztucznej, wyrozumowanych formuł, zbyt daleko posuniętych konsekwencji, programowego uporu. Dużo jest za to swoistego »wiedeńskiego charme'u«, lekkości, swobody, które to cechy nie wystarczą zapewne żadnemu poszukiwaczowi głębi niłowcy nowych sposobów technicznych w sztuce, ale które sympatycznie muszą nastroić każdego nieuprzedzonego widza.

W tej ogólnej charakterystyce wystawy rezygnuję rozmyślnie z wymieniań nazwisk poszczególnych malarzy, które na razie — przed dokładniejszym zwiędzeniem wystawy — niewiele polskiemu czytelnikowi mogą powiedzieć. Podkreślam jeszcze tylko, że doskonale przedstawia się także niewielki dział rysunków, grafiki i zwłaszcza akwarel, oraz że wśród nielicznych zresztą rzeźb na czoło wysuwa się kolekcja ośmiu mistrzowskich utworów Fr. Barwiga, słynnego od wielu lat wiedeńskiego rzeźbiarza.

Franciszek Siedlecki (*Dzień Polski*, Nr. 137):

»Na wystawie tej reprezentowane są wszystkie kierunki malarskie. Do skrajnego modernizmu (zresztą już należącego do przeszłości), nie są zbyt pochopni plastycy austriaccy — a te okazy, co są na wystawie, nie przedstawiają zbyt wielkiego interesu, z wyjątkiem obrazów Oskara Laskie, ujmującego prymitywną wyobraźnią apokaliptyczne tematy i ubierającego je w formę epiki plastycznej, grupującej tematowo w przestrzeni obrazu obok siebie całe szeregi zdarzeń, następujących po sobie. To też i kolor tych obrazów jest dla każdego zdarzenia uplastycznionego dobrany tematowo, a całość zatopiona w jednolitej barwie jak w jednej stopie wierszowej opowiadany poemat.

W krajobrazach ujmują artyści naturę swych krajów w szeroki sposób. Od obiektywnie realistycznego ujęcia wznoszą się oni ku koncepcjom malarskim coraz głębszym, a niektóre z nich sięgają wyżyn zadumań mistycznych, w których ponad formacją ziemi unosi się rozedrgane światło. Do tych ostatnich zaliczyłbym »Ciąg ptaków« Jadwigi Schauenstein, w którym panoramiczne ujęcie formacji górskiej wraz z półkolem firmamentu tworzy prześwieconą przestrzeń dla zapełnienia czarem medytacji nad nieskończonym źródłem.

dłem światła, oświetlającym i rozświetlającym przepaście i zaguby rozpadlin ziemi. »Wioska« Ernesta Hubera — jest wytworem obiektywnego ogarniania natury promieniami, załamującymi się w uczuciowości artysty. Wywołuje to oddźwięk w duszy widza, z wrażeniem estetycznym łączy się proces uczuciowy, Piękno wywołuje Dobro.

W portretach obok techniki doskonałej widać usiłowania ogarnięcia psychiki osób portretowanych. Są one pełne wyrazu, żywe i prawdziwe.

Rzeźby zwierząt Barwiga Franza, świetne w ogólnym ujęciu kształtów typowych, poszczególnych okazów, są równocześnie doskonałym rozwiązaniem ruchu lub pięknej pozy spoczynkowej. Do najciekawszych prac artystycznych zaliczyć należy plakiety i medale. Technika stoją one narówni z francuskimi — są pełne smaku, a niektóre, jak Perla Karla, pełne humoru i zacięciem bajkowym. Również należy zwrócić uwagę na medale dewocjonalne, odbiegające daleko od banalności wyrobów francuskich i tyrolskich.

Przemysł artystyczny, chociaż jest w poszukiwaniu nowych i modnych form, jednak utrzymuje miarę artystyczną i wyzbywa się dawniejszej ekstrawagancji secesyjnej. Formy przedmiotów są zdecydowane, smaczne w barwie i doskonale w wyszukany materiał.

Wystawa ta, okazująca pełnię pracy artystycznej dzisiejszej Austrii, utrzymana z dostojną godnością i sumienną sprawiedliwością w okazaniu wszystkich istniejących kierunków artystycznych, jest prawdziwym wzorem wystaw reprezentacyjnych, mających dzisiaj w utrzymywaniu dobrych stosunków międzynarodowych tak ważne znaczenie, a jeszcze większe w utrzymaniu stosunków kulturalno-artystycznych, bez których o innych stosunkach międzynarodowych i mowy być nie może».

Tytus Czyżewski (*Kurjer Polski*, 11 maja 1930):

«Z obecnego bardzo bogatego pokazu sztuki austriackiej, który oglądamy w salach Zacheły wyróżnia się wiele bujnych i ciekawych indywidualności artystycznych. Artyści austriaccy nie podlegali ani nie podlegają zbyt silnie obcym wpływom. Impresjonizm na przykład, który przecież tak wybitnie ukształtował współczesne malarstwo światowe — na austriackich malarzy wywarł wpływ pośredni. Przerobili go oni na swój własny sposób. To samo stało się z innymi nowszymi kierunkami w malarstwie (np. ekspresjonizm — kubizm).

Żadnych śladów niema z tych kierunków w pokazanej nam obecnie sztuce austriackiej — lub jeśli istnieją, to tak niki i odległe, że trudno powiedzieć, by wywarły one rzeczywiście wpływ jakiś na tę sztukę. Huber Ernst, Larwin Hans i Zerritsch Fritz, oto malarze, którzy bardzo charakteryzują dawną oficjalną sztukę wiedeńską. Romantyzm Zerritscha (woły w jarzmie), który tak przypomina w formie Francuza Dore'go — jest charakterystycznym dla sztuki austriackiej z przed wojny. Następnie idą artyści młodszy (rodzajem twórczości) jak Huber (krajobraz), Pauser Sergiusz (doskonałe jego budy w Praterze), Thöny Wilhelm ze swem bardzo interesującym i dobrze malowanym miastem w nocy. Dobrawsky Józef ze swym typowym obrazem »Dziewczyny w oknie«, na którym widoczne są wpływy Courbeta. Christl Adolf (kolorystyczny krajobraz). Bardzo dobre rysunki ma Gerstenbrand Alfred. Kitt Ferdynand ma dobrze skonstruowaną kompozycyjnie i dobrze namalowaną »Rodzinę«.

Najnowsze prądy w sztuce nie oddziaływały zbyt silnie na artystów austriackich. Podlegają mu jednak w pewnym bardzo łagodnym stopniu: Mayer-Marton Georg jest śmiały w kolorze. Także Ryszard Harlfinger w swym dużym i barwnym krajobrazie z tęczą wykazuje dużo umiejętności i poczucia koloru. To samo można po-

wiedzieć o Felixie Harta i jego obrazie »Cagnes sur mer«. Ciekawie zbudowanym obrazem pod względem światła są »szermierze« Henryka Revy, Merkel Romé, Frieda Salvendy, Scibold i Oskar Laske są możnaby powiedzieć lewicowymi »modernistami« obecnej wystawy sztuki austriackiej.

Bardzo dobrze technicznie wykonanymi i interesującymi są rzeźby przedstawiające zwierzęta przez Franza Barwiga. Z rzeźbiarzy wyróżniają się także Hofner Otto i Hofman Alfred. Z działy sztuki graficznej bardzo dobre drzeworyty ma Pajer-Gartegen.

Na dział przemysłu artystycznego składają się gustownie i artystycznie wykonane lalki, porcelana, fajans firm F. Goldschneider, Rie Gomperz, Fabryki porcelany Augarten, Bimini i inne.

Wystawa urządzona bardzo starannie, całość na wysokim poziomie artystycznym».

Wacław Husarski (*Tygodnik Ilustr.*, N. 20):

«Względem sztuki austriackiej obowiązują nas zadawione długie wdzięczności: niejedną z bardzo wybitnych artystów polskich podstawy swej wiedzy technicznej wyniósł ze studjów wiedeńskich; obok Paryża i Monachjum była stolica naddunajska przez długi czas jednym z miejsc, dokąd pielgrzymowała młodzież nasza artystyczna, pragnąca pogłębić swą znajomość rzemiosła.

Rzecz nie zawsze zresztą ograniczała się wyłącznie do nauk szkolarskich: wywiązywał się nieraz bliższy i serdeczniejszy stosunek do sztuki miejscowej. Polskie malarstwo rodzajowe z połowy wieku XIX-go sporo zawdzięcza Waldmüllerowi. Ku końcowi stulecia, w bohaterskim okresie wiedeńskiej Secesji, istniała między Polską a Wiedniem ożywiona wymiana wartości artystycznych. Zbytecznym byłoby przypominać, że w Wiedniu ukształtowała się sztuka Grottgera i że artysta pozostał do końca życia wielbicielem typowego artysty wiedeńskiego, jakkolwiek pracującego głównie w Monachjum, Maurycego Schwinda.

Wspominając te stosunki i związki, udawałem się na wystawę sztuki austriackiej w nastroju z góry przyjaznym, z którym łączył się jednakże pewien niepokój: obawiałem się, że trudne warunki, w jakich znalazła się Austria, niegdyś ośrodek wielkiej różnonarodowej monarchji, a dzisiaj małe państwo, mogły wpłynąć ujemnie na stan i rozwój życia artystycznego.

Obawy moje okazały się płonne. Poziom sztuki nie obniżył się bynajmniej, nie uległ również zmianie jej zasadniczy charakter. Jest ona, jak zawsze, miła, harmonijna, pełna smaku, jak zawsze — umiarkowana i skłonna do konserwatyzmu, jak zawsze unikająca ryzykownych eksperymentów, ale umiejąca zrećennie zastosować postulaty o ustalonej już wartości; pozostał jej również wdzięk techniki, pozostało poczucie rzemiosła. Sądząc z dzieł wystawionych możnaby tylko przypuścić, że trudne warunki materialne zahamowały nieco rozmach i skalę w dziedzinie zdobnictwa. Pod tym względem zajmowała Austria jedno z miejsc przodujących w Europie, działalność wiedeńskiej szkoły Przemysłu Artystycznego, nadającej kierunek całemu temu ruchowi, zasługiwała na nazwę wzorowej w ścisłym tego słowa znaczeniu. To, co w zakresie sztuki stosowanej widzimy na obecnej wystawie, odznacza się, jak dawniej, bardzo wysokim wyrobieniem technicznym, imponuje zwłaszcza ceramika, doskonale opanowaniem materiału i dostosowaniem formy do jego właściwości, świetne są również niektóre emalje, prace to jednak przeważnie mniejszych wymiarów, nadające się do codziennego użytku.

Dział główny, obejmujący malarstwo i rzeźbę, zorganizowany został z godną uznania bezstronnością, reprezentując całość współczesnej sztuki austriackiej od umiarkowanego wiedeńskiego akademizmu aż do nie mniej umiarkowanego modernizmu; umiarkowanie bo-

wiem, jak wspominałem, było i jest znamieną cechą sztuki austriackiej. Trudno byłoby oczywiście wdawać się tu w szczegółową ocenę ekspozycji; ograniczę się przeto tylko do wymienienia artystów wybitniejszych. Należą tu: Adams, Barwig, Böttger, Curry, Dobrowski, Gartenberg, Grom-Rottmayer, Harlfinger, Huber, Klotz-Dürrenbach, Kitt, Laske, Löw, Mayer-Marton, Pauser, Révy, Scholz, Seibold, Stoizner i inni.

Wystawa, nie przynosząca szczególnych rewelacji, nie mająca zresztą do tego pretensji, posiada jednak charakter miły, harmonijny i kulturalny.

Konrad Winkler (*Kurjer Poranny*, 16 maja 1930):

»Naogół biorąc, współczesne malarstwo austriackie robi wrażenie dodatnie. Dużo tu wprawdzie indywidualności przeciwnych — lecz każde prawie dzieło nosi piętno wyższej, malarskiej kultury i dobrego smaku. Brak genialnych i śmiałych w tej sztuce wyczynów — wynagradza poczucie wykwintna kultura barwna i spokój w kompozycji malowidła, bez czego trudno sobie wyobrazić dzieło doskonałe. W wystawie biorą udział przeważnie artyści wiedeńscy, zgrupowani w tow. art. jak »Künstlerbund Hagen«, »Neue Wienersecession«, »Kunstschau«, »Künstlerhaus« oraz kilku malarzy z Grazu i Klagenfurtu. Z wystawionych prac zasługują na bacniejszą uwagę dzieła Artura Brusenbaucha (»Akt w plenerze«), Franza Elsnera (»Lago Maggiore«), Gabora Laszlo (»Cross de Cannes«), Feliksa Albr. Harty (»Cagnes sur mer«), Ericha Höniga (»Krajobraz«), Ferd. Kitta (»Rodzina«), Theod. Klotz-Dürrenbacha (efektowne portrety), Sergjusza Pausera (»Zamek Hausennach«), Wilh. Thöny (»Miasto w nocy«), Ludw. Wiedena (portret prof. Frankfurtera) i Lud. Zelenki (»Z południa«) — znakomite są również akwarele Jos Dobrowskiego, Anny Lesznai i wspomnianego Kitta. Portret i pejzaż, dobrze fakturowo opracowany, przeważa również w wystawionych malowidłach umiarkowanych modernistów. Tutaj najciekawsza indywidualność to Askar Laske — Jest on przecież zbyt naiwny i nie posiada żadnych wybitniejszych walorów malarskich. Natomiast pejzażyści tej miary, co Ernst Huber (»Wachau«) i Georg Mayer-Morton (»Port w Pizano«) — są prawdziwą chlubą nowoczesnej sztuki austriackiej. Nauczyli się oni wiele od modernistów paryskich — mają żywe poczucie walorów barwnych i kulturalne dotknięcie pendzla. Jedyny umiarkowany ekspresjonista, Carry Mauser (»Madonna«) — jest już w swym rodzaju malarstwa niemal klasykiem — dba więcej o poprawność formy aniżeli o jej wyraz. Interesującymi są również malowidła A. Gartenberga, L. Hauera, Ilki Kuczyńskiej (»W porcie«), B. Löfflera, L. Merkel-Romé, F. Salvendy, L. A. Seibolda, O. Trubela, E. Wagnera i A. Wickenburga.

Z słabo reprezentowanej rzeźby należy wymienić dzieła doskonałego odtwórcy zwierząt, Franza Barwiga, tudzież prace J. Bocka, W. Gössera, O. Hofnera i J. Löwa.

Nader gustowny, wiedeński przemysł artystyczny, godny jest specjalnego wyróżnienia. Tak pięknych majolik, jak na tej wystawie dawno nie oglądaliśmy w naszym pałacu sztuki (firmy Marie Schwamberger-Riemer i Wilma Schalk). Zwracają tu również uwagę piękne bibelotki i figurki ze szkła, oraz przeróżne drobiazgi, wykonane z kulturą i smakiem.

= Wystawa w celu uczczenia 10-lecia odparcia nawały bolszewickiej. Komitet Tow. Zachęty ogłosił jeszcze w lutym b. r. następujący komunikat:

»Dziesięć lat dobiega od chwili, gdy zbrojna nawała bolszewicka zerwała się od wschodu, a burząc, paląc i rabując wszystko po drodze, szła na stolicę Odrodzonej Polski. Dziesięć lat nas dzieli od pamiętnych dni Sierpniowych, gdy wstrząśnięty grozą wypadków naród polski, porwał się przeciw wrogowi, by zwy-

ciężyć lub zginąć. I padła w proch u brzegów Wisły moskiewska nawała, rozbita o niewzruszoną pierś narodu. To olbrzymie w skutkach i w znaczeniu dziejowym wydarzenie, ocalające naród polski od ponownej, jeszcze okrutniejszej niż poprzednia, niewoli, nie mogło nie znaleźć swego odbicia i uplastycznienia w sztuce polskiej. Żadne, bardziej od dzisiejszego pokolenia, nie jest powołane do artystycznego czynu wcielenia tych wydarzeń w formę sztuki, dzisiejszemu bowiem pokoleniu artystów danem było, na równi z całą Polską, przeżyć te wydarzenia w czynach i uczuciach.

W celu uczczenia dziesiątej rocznicy tego zwycięstwa, Komitet Tow. Zach. Sztuk Pięknych urządza w czasie trzech letnich miesięcy (czerwiec, lipiec i sierpień) roku bieżącego wielką wystawę sztuki, odzwierciedlającą przełomowe momenty zwycięstwa ducha i oręża polskiego. Wystawa zakrojona jest na rozmiar Salonów Dorocznych Zachęty (wszystkie sale) a skupić ma w sobie cały plastyczny dorobek dziesięciolecia w związku z przeżyciami roku 1920 powstały.

Wystawa zgrupowała obok kompozycji epicznych, portrety osób historycznych, fragmenty i obrazy miejsc, za tło wypadkom historycznym służące i t. p.

Wystawa będzie miała charakter konkursowy, ponieważ dla prac najwybitniejszych przeznaczono są nagrody: Towarzystwa Zachęty, Stołecznego Miasta Warszawy, Miłośników Sztuki Polskiej i in.

W dniu 14 czerwca istotnie otworzono tę wystawę, tak bombastycznym i mocarnym zgłola stylem zapowiadaną.

Wystawa, jeśli idzie o walory artystyczne, przedstawia się w sposób oplakany; tylko pretensjonalnością swoją harmonizuje ze stylem komunikatu, oraz z wstępem w katalogu, pióra p. Popowskiego.

W wystawie tej biorą udział: A. Bunsch, W. Choremalski, St. Dybowski, J. Gąsienica-Szostak, E. Geppert, B. Gęstwicki, K. Gorski, Vl. Hofmann, L. Jagodziński, Al. Jakimczuk, St. Jarocki, J. Jarosz, Z. Jasiński, A. Karny, J. Kossak, W. Kossak (3 prace), J. Kotowski, J. Kożuchowski, B. Kuźmiński, St. Lentz (portret Gen. Hallera), E. Lindemann, R. Lovell, K. Mańkowski, B. Mercère, K. Olpiński, Z. Łachniewski, W. Piątkowska, H. Piątkowski, S. Popowski, W. Poznanski, J. Raszka, J. Ruciński, Al. Sarnowicz, A. Sawicki, M. Sługocki, J. Stępień, F. Szewczyk, Cz. Tański, L. Winterowski, M. Wisznicki, B. Wiśniewski, W. Wodzinowski, L. Wróblewski, St. Zawadzki, R. Zerych, A. Zurakowski, W. Zurawski; poatem wystawiono niewielką kolekcję plakatów z 1920 r.

Gdyby ograniczono się do jednej sali i zebrano w niej prace Dybowskiego, Gepperta, Jakimczuka, Karnego, niektórych J. i W. Kossaka, Lentza, Olpińskiego, Paszki, Wodzinowskiego, Zerycha, Zurawskiego, uwzględniając ponadto plakaty — wystawa byłaby znośna; tak jak jest, nie zasługuje bynajmniej na nazwę dostojnego aktu uczczenia tak chlubnej naszej rocznicy! I to podczas Kongresu Pen-Clubów.

= W Zachęcie, ponieważ wystawa »Rok 1920« zrobiła fiasco także pod względem ilościowym, otwarto ponadto zbiorową wystawę prac Tytusa Czyżewskiego (25 prac) oraz Zofji Stankiewiczówny (40 utworów graficznych). Ponadto około 80 prac zebrano na »Wystawie Ogólnej«, gdzie zasługują na uwagę utwory St. Czajkowskiego, E. Dąbrowy, S. Domaradzkiego, St. Dybowskiego, A. Grabarza, Al. Jakimczuka, Z. Kraśnika, I. Łuczyńskiej-Szymanowskiej, Cz. Nowocienia, J. Rudnickiego, S. Rutkowskiego — jako że korzystnie odbijają od pozostałej reszty.

= Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Dnia 16 maja b. r. odbyło się walne zgromadzenie licznie przybyłych członków rzeczywistych Tow. Zachęty. Na przewodniczącego poproszono p. sędzię Wacława Dominika Paszkowskiego. Sprawozda-

nie z działalności przedstawił prezes Towarzystwa p. Stanisław Brzeziński, podkreślając, że pomimo krytycznego położenia w kraju Towarzystwo zamknęło bilans przewyżką dochodów w sumie około 30.000 zł., którą obrócono w myśl statutu na zakup dzieł sztuki, i zwracając uwagę na wydatne powiększenie zbiorów muzealnych Towarzystwa o 54 dzieła, częściowo zakupione przez Towarzystwo, a częściowo otrzymane, jako dary od wielu ofiarodawców, a w znacznej mierze pochodzące z zapisu mecenasa Leona Papieskiego. Następnie odczytał skarbnik, p. Karol Kowerski sprawozdanie z obrotu funduszy Towarzystwa. Zgromadzeni po dyskusji jednomyślnie zatwierdzili sprawozdanie i udzielili komitetowi absolutorium. Wybory do komitetu dały wynik następujący: na miejsce ustępujących wybrani zostali artyści: Adam Grabowski, Stefan Popowski i Konstanty Wróblewski, miłośnicy: Wacław Dominik Paszkowski i Władysław Sołtan, a na zastępców artyści: Michał Czepita, Marjan Szymanowski i Jan Zamojski, miłośnicy: Franciszek Karpieński, Wacław Szadurski i Witold Wehr, do komisji rewizyjnej: Władysław Heinrich, Mieczysław Niklewicz, Adolf Strum i na zastępców: Wacław Brun i Bolesław Dobkiewicz.

Sprawozdanie, zawierające wykazy urządzanych wystaw, spisy wszystkich wystawionych i wszystkich zakupionych dzieł sztuki oraz starannie opracowane życiorysy zmarłych w roku sprawozdawczym artystów, zostało wydrukowane w dużym formacie i obejmuje 78 stron.

= Wystawa R. Witkowskiego, otwarta w kwietniu w salonie Garlińskiego, należała do ciekawych w obecnym sezonie wystawowym Warszawy. Wystąpił on z większą kolekcją prac, które stanowią nawrót od czystego abstrakcyjnego kublizmu do pół abstrakcyjnej rzeczywistości, jeśli można oba te wręcz sobie przeciwne pojęcia razem złączyć. Jest to łączenie przedmiotów, przypominających kształtem, kolorem a nawet materiałem przedmioty rzeczywiste, z płaszczyznami i przedmiotami, których obecność tłumaczy się jedynie względami kompozycji kolorystycznej. Witkowski naśladuje materiał pewnych przedmiotów zapomocą różnorodnego kładzenia farby, przycem uzyskuje bardzo miłe efekty rytmiczne i kolorystyczne. Zestawia on — często traktuje obraz plakatowo — ze sobą barwy elementarne, np. czerń, biel i czerwień, bez troski o ich współdziałanie z barwami bardzo wyszukanymi, złamanymi, i wywołuje umiejętnym zestawieniem ich bardzo miłe wrażenie kolorystyczne, pociągające prostotą i zarazem bogactwem kolorów, które często dają nieoczekiwane skomplikowane harmonje. Jest to z naszych lewicowców artysta najbardziej twórczy.

= Kulisiewicz (Salon Garlińskiego) dał kolekcję swych drzeworytów, którymi podtrzymuje tradycję szkoły Skoczylasa.

= Wystawę studjów i szkiców z Chin i Mongolji art. mal. D. Haltrechta otworzono w salach Instytutu Wschodniego w dniu 23 maja.

= Otwarcie wystawy prac emigrantów rosyjskich w Polsce. W siedzibie »Domu rosyjskiego« przy ul. Marszałkowskiej 64, odbyło się otwarcie wystawy prac emigrantów rosyjskich w Polsce. Na wystawie są reprezentowane artystyczne roboty ręczne emigrantów rosyjskich, jak hafty, inkrustacje, roboty koszykarskie. Ze względu na brak odpowiedniego pomieszczenia zamknięcie wystawy nastąpiło dn. 27 czerwca.

= Wręczenie dyplomów i nagród M. ST. Warszawy roku 1930. Na uroczystym posiedzeniu Rady Miejskiej w dniu 10 czerwca zostały wręczone dyplomy i nagrody m. st. Warszawy: malarzka Leonowi Wyczółkowskiemu, muzykowi Piotrowi

Maszyńskiemu, naukowa r. 1929 Wacławowi Sierpińskiemu oraz naukowa roku 1930 — Adamowi Antoniemu Kryńskiemu.

Posiedzenie zagał prezes Rady Miejskiej Jaworowski, podkreślając w swem przemówieniu zasługi odznaczonych dla kultury polskiej oraz wyrażając jednocześnie wielki żal z powodu zgonu ś. p. Orkana, odznaczonego nagrodą literacką m. st. Warszawy. Po uczczeniu pamięci ś. p. Orkana przez powstanie, prezes Jaworowski wręczył laureatom nagrody. Po przemówieniach nagrodzonych zabrał głos po raz wtóry prezes Jaworowski, życząc odznaczonym laureatom długich lat owocnej pracy ku chwale kultury i nauki polskiej.

= Wystawa Stefana Łosia. W salonie Sztuki Kulikowskiego otwarto wystawę akwarel egzotycznych z Brazylii pędzla Stefana Łosia.

= Pożyczka na budowę Muzeum Narodowego. Magistrat występuje do Rady Miejskiej o upoważnienie go do zaciągnięcia w Banku Gospodarstwa Krajowego pożyczki długoterminowej w sumie złotych 1.300.000 — w 7% obligacjach komunalnych tegoż Banku na budowę pawilonu wojskowego w gmachu Muzeum Narodowego na warunkach, jakie ustali Magistrat, zgodnie z umową między Magistratem a Ministerstwem Spraw Wojskowych co do dzierżawy pomieszczenia dla muzeum wojskowego.

Ministerstwo zobowiązało się przejąć spłatę annuitetów od części długoterminowej pożyczki komunalnej na cele budowy Muzeum Narodowego w wysokości 1.000.000 zł.

= Wolne subwencje dla malarzy-marynistów. Polskie Towarzystwo Artystyczne w Warszawie (Trębacka 10) posiada do dyspozycji trzy subwencje na wyjazd dla studjów morskich. O subwencje mogą ubiegać się wszyscy artyści polscy.

Ostatni dzień składania deklaracji upływa dnia 28 czerwca b. r. Nadzwyczajne walne zebranie P. A. T. dla wyboru kandydatów odbędzie się dnia 30 czerwca b. r. w lokalu P. A. T.

= Usuwanie szyldów. Akcja o estetyczny wygląd miasta postępuje naprzód. Urząd inspekcji-budowlany magistratu porozumiał się z komisarzatem rządu co do szybkich i energicznych sposobów zmuszenia opornych do przestrzegania przepisów o stosowaniu prawidłowych i estetycznych szyldów i reklam świetlnych. Szyldy i reklamy świetlne, uznane przez inspekcję budowlaną za nieestetyczne, będą niezwłocznie usuwane w drodze administracyjnej.

= Z powodu nominacji prezesa Polskiego Klubu Artystycznego prof. Władysława Skoczylasa na stanowisko dyrektora departamentu sztuki w Min. W. R. i O. P. na prezesa Klubu wybrany został prof. Karol Stryjeński.

= Walne zebranie Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Niedawno odbyło się trzecie walne zebranie Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Przewodniczył dyr. W. Jastrzębowski. Po odczytaniu sprawozdania za rok 1928/9 wywiązała się dyskusja na temat organizacji wystaw zagranicznych. Przemawiali: artysta malarz St. Filipkiewicz, dyr. M. Treter, artysta-malarz prof. Wł. Jarecki, dyr. A. Szyfman, artysta malarz prof. Wł. Skoczylas, oraz przedstawiciel Min. Spraw Zagranicznych radca T. Woytkowski. Domagano się układania programu działalności na cały rok zgóry, przy uwzględnianiu nie tylko postulatów Ministerstwa Spraw Zagranicznych do wyboru miejsc w jakich mają być zorganizowane wystawy, ale także i przede wszystkim przy uwzględnianiu motywów natury artystycznej. Niektórzy z obecnych podkreślali konieczność stałego urzędzenia wystaw w Paryżu i Wenecji. Jeden z artystów zaznaczył, że wystawy propagandowe świadczą o dużej ofiarności

z ich strony. Artyści nie uchylają się od obywatelskiego obowiązku wobec interesów państwa, lecz wzajemian za to żądają liczenia się z ich opinią przy układaniu programu i decydowaniu o charakterze wystaw i od tej sprawy uzależniają dalszą swą współpracę. Pozatem załatwiono szereg spraw natury administracyjnej.

= W warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, pozostającej obecnie pod dyrekcją T. Pruszkowskiego, otwarto doroczną wystawę prac uczniów, która wypełniła cały gmach szkoły.

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego otwarto w dniu 17 czerwca wystawę prac Leonarda Pękalskiego.

= Wystawa grupy art. »Kolor« otwartą była w maju w salonie Garlińskiego. Brały w niej udział trzy panie, uczennice prof. Pruszkowskiego z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych: Elżbieta Hirszberżanka, Gizela Hufnagłówna i Mery Litauerówna. Grupa ta debiutowała przed dwoma (o ile pamięć nie zawodzi nas) laty w salach b. związku warszawskich art. plastyków przy ul. Nowy Świat.

Obecna wystawa, obejmująca około 50 prac, świadczy chlubnie o postępie, który panie te w swoim rozwoju malarskim na swoje »dobro« mogą zapisać. Prace te jednak są za powierzchowne jeszcze, zanadto zręczne i za mało mające tego, co nazwa grupy określa.

Słusznie pisze Mieczysław Treter w *Gazecie polskiej* (25 maja 1930):

»Do grupy »Kolor« należą pp.: Elżbieta Hirszberżanka, Gizela Hufnagłówna i Mery Litauerówna. Ta ostatnia przoduje na wystawie, pod względem wartości czysto malarskiej swych prac dwom innym. Istotnie operuje ona więcej »kolorem«, aniżeli samą tylko farbą. Wpływ dzisiejszej paryskiej faktury malarskiej jest tu zresztą bardzo widoczny. Artystka zdaje się posiadać w dużym stopniu łatwość prowadzenia pędzla, na razie podkreśla ta właściwość specyficznie malarski jej temperament, na przyszłość jednak zagraża poprzestaniem na łatwych malarskich efektach, powierzchownością w traktowaniu artystycznych problemów, zupełny niemal brak logicznej myśli kompozycyjnej zdaje się te obawy na przyszłość wyraźnie potwierdzać.

Prace figuralne E. Hirszberżanki nacechowane są tu i ówdzie kolorystycznymi zaletami, ale sposób ujęcia i traktowania były, jako zamkniętej w sobie, określonej formy, braki rysunkowe, czasem nawet portretowe komunały, psują artystyczne wrażenie.

Pejzaże G. Hufnagłówny, choć tu i ówdzie ożywione żywszą plamą, spowite są naogół w jakąś brudną mgłę kolorystyczną o zimnym tonie, są po malarsku ujęte i to stanowi ich zaletę, nie mają zdecydowanego własnego charakteru — i to stanowi ich stronę ujemną.

O całej grupie można powiedzieć, że artystyczny jej dorobek jest miłym zjawiskiem i sympatyczną zapowiedzią na przyszłość. apowiedzią czego? Niewiadomo dokładnie, gdyż wszystkie trzy malarki nie przejawiają jeszcze dostatecznie określonej, silniej zindywidualizowanej fizjonomii artystycznej. Sporo umieją — ale nic jeszcze wyraźnie nie mają pono do powiedzenia.

Jeśli ktoś wyraża się nieźle po polsku i poprawnie włada piórem — czy wystarcza to ażeby go nazwać literacką indywidualnością? Trzeba jeszcze czegoś ponadto. Tego »czegoś« — poza dobrem przygotowaniem — brakuje jeszcze grupie »Kolor«.

= Dyrektorem Departamentu Sztuki został zamianowany Wł. Skoczylas, profesor Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, po ustąpieniu z tegoż stanowiska prof. Wojciecha Jastrzębowski.

Z tego powodu zamieszcza *Gazeta polska* (8 czerwca 1930) artykuł p. Juliusza Kaden Bandrowskiego, który poniżej w całości przytaczamy.

»Po dwóch prawie latach sumiennej, wytężonej, pilnej pracy, dla której przerywać musiał wszystkie za-

jęcia związane z sztuką, ustąpił ze stanowiska dyrektora departamentu Sztuki przy M. W. R. i O. P. Wojciech Jastrzębowski, znakomity artysta i dzielny organizator.

Ogół artystów polskich witał swego czasu nominację Jastrzębowski z wielką radością, z żalem też dowiaduje się o odejściu tego artysty z tak ważnej placówki.

Mieliśmy dotychczas jako ministrów, czy dyrektorów departamentu sztuki jednego społecznika i inżyniera (M. Downarowicz), jednego pisarza (Mirjam-Przesmycki), jednego architekta (p. Heurich), wreszcie trzech plastyków (Fałat, Skotnicki, Jastrzębowski). Do nominacji tego ostatniego przywiązywano bardzo żywe nadzieje, artysta ten bowiem łączył w sobie walory wysokiej współczesnej sztuki, z wyrobieniem w służbie kraju (legionista, peowiak, pedagog).

My, którzyśmy witali Jastrzębowski na owym stanowisku z taką radością i którzy żegnamy go z żalem, możemy chyba, nie wnikając w przyczyny takiej, czy innej decyzji b. dyrektora departamentu Sztuk, zestawzić bilans zysków i strat tych ostatnich dwóch lat organizatorskiej pracy Jastrzębowski.

Wydaje mi się, że Jastrzębowski wszędzie tam, gdzie trzeba coś wydeptać, wyprosić, wytłumaczyć, wymęczyć może nawet, że we wszystkich sprawach drobnych zależnych od czujności i pracowitości dyrektora, — uzyskał korzyści, poprawę i pewne postępy. Natomiast, — że we wszystkich sprawach na szerszą skalę, w zakresie organizacji, czy urzędzenia praktycznego sztuki w naszym państwie, a więc we wszystkich wielkich sprawach zasadniczych, nie osiągnął zamierzonych celów.

Możnamy zatem sformułować tę rzecz jeszcze inaczej, a mianowicie: Ze uzyskane zostało to, co zależało od osobistej pracy i pilności Jastrzębowski; natomiast to wszystko co z natury rzeczy wykraczało poza zakres pracy dyrektora a zależne było od wyższej inicjatywy miarodajnych czynników, — że nie ruszyło z miejsca.

Jednym z wielkich naczelnych celów pracy Jastrzębowski było przecież zorganizowanie opieki Państwa nad sztuką, czyli rozstrzygnięcia zasadniczej sprawy: Czy państwo ma do sztuki jakiś poważniejszy stosunek, choćby taki, jak do sportu, czy też ta sfera życia jest państwu obojętną? Jeżeli dziedzina sztuki nie jest państwu obojętną, — to rzecz prosta, musiałyby w tej dziedzinie powziąć jakiś plan konsekwentny, którego pierwszym wykładnikiem byłoby złączenie wszystkich spraw tego zakresu w jednym urzędzie.

Tylko wtedy, tylko przy połączeniu rozmaitych zagadnień z życia Sztuki w jednej kompetencji i inicjatywie, dałoby się przecież uniknąć ciągłego chaosu.

W kierunku takiego ujednostajnienia pracy, mimo znacznych wysiłków nie osiągnął dyr. Jastrzębowski zamierzonych celów. Państwo dalej łoży na sztukę bez planu i bez określonej myśli wytycznej. Przy M. W. R. i O. P. istnieje departament sztuki, który zdawałoby się powinien obejmować całokształt życia sztuki, w odniesieniu do państwa.

Tymczasem z Min. Spraw Wewnętrznych związane są kwestje sztuki filmowej, pośrednio zaś cała sztuka ludowa (domy ludowe, wystawy regionalne) z Min. Rob. Publicznych związane są zagadnienia architektury (zatwierdzenie projektów robót państwowych) i kwestje turystyki tak mocno związane z pięknym krajobrazu i zabytkami przeszłości, Min. Spr. Zagranicznych ma w swych rękach zagraniczną propagandę sztuki, Min. Przemysłu i Handlu ma znaczny głos w sprawach przemysłu artystycznego i sztuki ludowej, Min. Skarbu wywiera znaczny wpływ (przez mennicę) na medalierstwo, — wreszcie zupełnie po za inicjatywą departa-

mentu sztuki znajduje się Fundusz Kultury Narodowej, prowadzący wszystkie swe prace na własną rękę.

Nie udało się Jastrzębowskiemu w czasie dwóchletniego urzędowania wywalczyć odpowiedniego budżetu na sztukę. Potrafił, jak to widać z cyfr, znacznie zwiększyć ten budżet, nie potrafił jednak oprzeć go na jakiejś zasadniczej normie.

W tym zakresie, o ile sobie przypominam, maksymalistycznym programem b. dyrektora departamentu sztuki było, by jeden procent budżetu państwa szedł na sztukę. Od marzenia tego odstąpiwszy, chwycił się dzielny dyrektor najróżniejszych, niejednokrotnie bardzo dowcipnych projektów: aby na rzecz sztuki skierować podatek od zbytku, aby na rzecz sztuki opodatkować jakimś ułamkiem grosza butelki monopolowe. Aby ewentualnie, — jakimś niewielkim procentem obciążyć na rzecz sztuki miejsca w wagonach sypialnych.

Zdaje się, że wszystkie te bitwy, toczone w słusznej sprawie, — b. dyrektor przegrał.

Oprócz wielkich rozstrzygnięć, mogących wywrzeć wpływ zasadniczy na stosunek Państwa do sztuki, miał dyr. Jastrzębowski do przeprowadzenia inne jeszcze sprawy nie tak już decydujące, ważne jednak i chyba jeszcze możliwe do przeprowadzenia.

Do tych spraw zaliczyć należy sprawę Akademii literatury. Poznański zjazd literatów złożył zeszłego roku jednogłośnie decyzję w tej sprawie. Departament przedsięwziął przygotowawcze prace w tej materji (pracuje się już zgórą pięć lat nad temi projektami), wysunął inny własny projekt, zasadniczo jednak sprawa cała naprzód wcale nie ruszyła.

Do tych spraw zaliczyć należy tak niezmiernie ważny projekt ustawy bibliotecznej, który opracowano w departamencie bardzo szczegółowo, lecz gdzieś dalej, w jakimś innym wydziale, projekt utknął znów i leży już od roku.

Z powyższego wyliczenia kilku najważniejszych kwestji, dotyczących życia sztuki widać, że dyrektor Jastrzębowski rozumiał je, walczył o nie, lecz, że nie udało mu się w zakresie tych spraw przekonać kogo należy.

Osiągnął jednak cały szereg zwycięstw w zakresie mniejszym, zależnym już widać bezpośrednio od energii dyrektora. Uzyskał w porównaniu ze swym poprzednikiem znacznie większy budżet na sztukę. Budżet ten sięga już dziś sumy miliona dwieście tysięcy złotych. Jest to jeszcze bardzo mało. Jest to sześć dziesiątych jednej tysięcznej procentu od budżetu państwowego.

Jest to już jednak znacznie więcej, niż było przed Jastrzębowskiem.

Jastrzębowski podwoił chyba ilość stypendjów w zakresie literatury, muzyki i plastyki. Podniósł nagrodę literacką do sumy 15.000. Ustanowił nagrodę państwową muzyczną, zwiększył znacznie ilość emerytur (dar z łaski) dla wysłużonych pisarzy, przyczynił się bardzo wydatnie do budowy Domu Literatury, uzyskał znaczne ulgi w wymiarze podatku dochodowego w granicach od 25 do 50 procentów potrąceń całego przychodu na koszt produkcji, uporządkował i znacznie naprzód posunął sprawę szkolnictwa muzycznego, wprowadził urząd generalnego konserwatora zabytków sztuki, opracował wytyczne programu nauczania rysunków w szkołach średnich i powszechnych.

Jeżeli wyniki tej codziennej organizacyjnej pracy dyrektora departamentu w postaci ulg, zarządzeń organizacyjnych i t. p. zestawimy z tem wszystkim do czego dążył a czego nie osiągnął w szerokim zakresie opieki Państwa nad Sztuką — otrzymamy nader charakterystyczny obraz pracy, obraz, który dla następcy Jastrzębowskiemu, p. Władysława Skoczylasa, nie może być chyba obojętnym: Sztuka polska ma dziś na plenum Izby nie całe siedem minut debaty w sejmie od panów posłów

i ma sześć dziesiątych jednej tysięcznej budżetu państwowego.

W warunkach tych Wojciech Jastrzębowski wykonał z pewnością maximum tego, co można było zrobić. Odchodzi ze swego stanowiska, żegnany najszerszą sympatją ogółu artystów, którzy wiedzą, iż w dawnych warunkach więcej sprawić nie mógł.

Nowy dyrektor przystępujący do pracy z nowymi siłami, nauczony doświadczeniami Jastrzębowskiemu, — winien znów całą energię wyteńczyć, gwoździ zmiany tych właśnie warunków, w których sztuka polska nie może się racjonalnie rozwijać.

WILNO

= Wystawa artystów plastyków. W niedzielę dnia 1 czerwca w pałacu po-Tyszkiewiczowskim w Wilnie otwarta została jubileuszowa wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, Towarzystwo to, założone 28 maja 1920 r., obchodzi obecnie 10-lecie swego istnienia. Udział w wystawie bierze cała »szkoła wileńska«. Wystawiono z górą 200 dzieł pendzla najlepszych artystów wileńskich z prezesem To-wa Ludomirem Slendzińskim na czele. W otwarciu wystawy wziął udział wojewoda wileński Raczkiwicz, któremu prof. Slendziński wręczył piękną tekę z oryginalnymi szkicami, wykonanymi przez członków Towarzystwa.

= Pamiątka po Marji Wereszczakównie. Urząd konserwatorski w Wilnie otrzymał wiadomość, że właściciel majątku Stare Bieniakonie w pow. lidzkim pan Golimont jest w posiadaniu pamiątek po Marji Wereszczakównie z Tuhanowicz.

= Otwarcie Salonu Fotografji. Wojewoda wileński p. Raczkiwicz otworzył pozostający pod jego protektoratem i pod protektoratem prezydenta miasta p. Wilna Folejewskiego »Czwarty w Polsce Międzynarodowy salon fotografji.« Wystawa mieści się w pawilonie Targów Północnych w ogrodzie Bernardyńskim. Salon urządziło Wileńskie Towarzystwo Miłośników Fotografji z prezesem, znanym artystą-fotografem Bulhakiem na czele. Wystawa obejmuje kilkadziesiąt fotografji, nadsyłanych przez najlepszych artystów sztuki fotograficznej nie tylko z kraju, ale i z wielu państw zagranicznych.

KRONIKA ZAGRANICZNA

ANTWERPJA

= Arrasy wawelskie na wystawie w Antwerpji. Odbyło się tu otwarcie wystawy sztuki flamandzkiej. Ogólny podziw budziły arrasy polskie, przysłane z Wawelu.

Króla i królowę belgijską oprowadzał poseł R. P. w Brukseli Jackowski. Para królewska szczegółowo dopypywała się o historję tych arrasów oraz o zabytki miasta Krakowa, król Albrecht zaś polecił wyrazić rządowi polskiemu gorące podziękowanie za przysłanie na wystawę tak wspaniałych pamiątek.

BELLUNO

= Zwrot dzieł sztuki włoskiej. Władze austriackie zwróciły miastu Belluno cenne obrazy, wywiezione podczas okupacji wojsk austriackich przez b. kapitana von Platzera. Obrazy te, odnalezione w Klagenfurcie i w Grazu, — są pendzla Tintoretta, Palmy młodszego, Sebastjana Ricci'ego i Mattoni della Vecchia ze szkoły weneckiej.

BERLIN

= Wystawa akwarel w Berlińskiej »Secesji« została otwarta dnia 27 maja.

= Urządzono tu wystawę 50 portretów francuskiej artystki dramatycznej Marij Lani, wykonanych przez artystów francuskich. Jest to ciekawy przegląd różnorodnego ujęcia przez rozmaite indywidualności jednego i tego samego modela.

= Według zestawienia artystycznego dokonanego przez dr. Arndta i przedstawionego na ostatnim posiedzeniu niemieckiego Związku Muzeów, znajduje się w Rzeszy niemieckiej 1506 muzeów, z czego 9'6% muzeów sztuki, 25'8% muzeów zabytków starożytności, 45% muzeów etnograficznych, 14'9% muzeów przyrodniczych. Prawie połowa ogólnej liczby muzeów znajduje się w Prusach.

= Wystawa poświęcona malarstwu monumentalnemu. W związku z tegoroczną wielką niemiecką wystawą sztuki w Monachjum otwarta została dnia 1 czerwca wystawa specjalna, poświęcona współczesnemu malarstwu monumentalnemu i dekoracyjnemu i obejmująca malowidła ścienne, próbki materiałów, mozaiki i witraże.

= Wystawa »Stary Berlin«. W Berlinie otwarto w halach Wieży Radiowej wystawę pod nazwą »Stary Berlin«. Na wystawie zgromadzono szereg eksponatów, obrazujących historię miasta Berlina. Zwracają uwagę modele szeregu ulic, odtworzonych w wyglądzie z przed lat. Wystawa obejmuje m. in. przegląd wytworów pruskiej fabryki porcelany, wybór pism starego Berlina itd.

= Wystawa P. T. »Sport jako czynnik kulturalny«. Związek artystów berlińskich, w związku z odbywającymi się zjazdami sportowymi, urządził wspólnie z Muzeum Wychowania Fizycznego wystawę p. t. »Sport, jako czynnik kulturalny«.

= Wystawa rysunków zwierząt z XIX i XX wieku. W oddziale sztuki nowoczesnej gabinetu medycyny Muzeum Państwowego w Berlinie otwarta została wystawa rysunków zwierząt, wykonanych przez artystów z XIX i XX wieku.

= Wystawa sztuki niemieckiej w Sztokholmie. Latem b. r. urządzona będzie w Sztokholmie wystawa sztuki niemieckiej, stanowiąca rzut oka na całokształt malarstwa i rzeźby współczesnej w Niemczech.

= Ruchoma wystawa »Północnej Karykatury«. Stowarzyszenie Północne w Lubecce dla zacieśnienia węzłów kulturalnych z krajami skandynawskimi urządziło wystawę »Północnej Karykatury«, która następnie zostanie przewieziona do Essen, Kolonii, Düsseldorfu, Wiesbadenu, Stuttgartu (Królewca i Berlina).

= Oryginał Holbeina odkryty w Berlinie. W pewnym obrazie szkoły rzekomo flamandzkiej, wystawionym na licytację, rozpoznano nieznanie dzieło Holbeina, które nabył za sumę 15000 f. szt. anglik Nicholson. Podobno obraz miał być nabyty z polecenia Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Cena wywoławcza wyniosła 20 f. szt.

BONN

= Pomnik Beethowena. W Bonn czynione są przygotowania do odsłonięcia pomnika Beethowena, ufundowanego ze składek zebranych w Niemczech i zagranicą. Projekt wykonał zmarły niedawno rzeźbiarz prof. Breuer.

BRUKSELA

= Wystawa retrospektywna sztuki belgijskiej została otwarta w brukselskim pałacu Sztuki. Obejmuje ona dzieła sztuki i przemysłu artystycznego, powstałe w ciągu ostatniego stulecia, od chwili odzyskania przez kraj niepodległości.

BUDAPESZT

= Wystawa Sztuki Amerykańskiej w Budapeszcie. Naczelnik Państwa Horthy dokonał w obec-

ności posła Stanów Zjednoczonych otwarcia wystawy amerykańskich dzieł sztuki z okresu przedwojennego, specjalnie przysłanych do Budapesztu i uzupełnionych sztychami i litografiami plastyków amerykańskich, znajdującymi się w tutejszym muzeum sztuki. W przemówieniach, wygłoszonych podczas otwarcia wystawy podkreślono znaczenie jej dla zacieśnienia stosunków kulturalnych między Stanami Zjednoczonymi Ameryki a Węgrami.

= Nagrody w dziale węgierskim na wystawie Barcelońskiej. Komitet Wystawy Barcelońskiej przyznał w dziale plastyki wielki medal państwowy malarzowi Iwanyi Grünwaldowi i rzeźbiarzowi Zygmuntowi Kisfaludy Strobli. Wielkie odznaczenia przyznano węgierskiemu Ministerstwu Oświaty a w dziedzinie przemysłu artystycznego — związkowi przemysłu drzewnego im. arcyks. Izabelli.

= Polski przemysł ludowy na wystawie w Budapeszcie. Dzięki staraniom Tow. Popierania Przemysłu Ludowego i Państwowego Instytutu Eksportowego nasz przemysł ludowy wystąpił na tegorocznej wystawie w Budapeszcie. Dział ten zdobył uznanie zarówno czynników miarodajnych, jak i szerokiej publiczności, zwiedzającej wystawę. Specjalnie podobały się tkaniny dekoracyjne wileńskie, kilimy, hafty, ceramika, wyroby ze skóry i zabawki.

Oceniono specjalnie oryginalność i różnorodność naszej sztuki ludowej, która nie jest imitacją, ani stylizacją dawnych wzorów, lecz żywym wyrazem współczesności. O powodzeniu najlepiej świadczy fakt tak dużych obrotów w sprzedaży detalicznej, że zasoby stoiska polskiego przemysłu ludowego trzeba było kilkakrotnie nowymi przysyłkami wspomagać.

= Nagrody w Węgierskim Salonie Wiosennym. Jury obecnej wiosennej wystawy przyznało wielką nagrodę Tow. Sztuk Pięknych — Emericowi Revecs'owi za jego obraz p. t. »Starzy ludzie«, nagrodę im. Halmosa — rzeźbiarzowi Falkasowi, i wreszcie wielką nagrodę w dziale architektury arch. Gregersenowi za projekt pomnika Krzysztofa Columba.

= Pamiątki po Munkacsym. W piwnicy budapesztańskiego Muzeum Narodowego odkryto skrzynię z pamiątkami po jednym z najwybitniejszych malarzy węgierskich Munkacsym.

= Międzynarodowy Kongres Architektów w Budapeszcie. Udział w międzynarodowym kongresie architektów, mającym się odbyć we wrześniu b. r., zgłosiło szereg krajów, m. in. Polska. Koleje węgierskie przyznały uczestnikom kongresu 50% zniżki.

= Odsłonięcie tablicy pamiątkowej Jana Sobieskiego na Węgrzech. Jak wiadomo, Jan Sobieski po zwycięstwie odniesionym w bitwie pod Wiedniem w roku 1683, pobił ponownie Turków pod Parkanami na ziemi węgierskiej w pobliżu Strygonji (Esztern). Na pamiątkę tego zwycięstwa odbędzie się odsłonięcie tablicy pamiątkowej w Strygonji, będącej siedzibą prymasa Węgier. Uroczystość tę, która wchodzi w skład międzynarodowej uroczystości św. Emeryka, urządzi królewskie wolne miasto Strygonja w dniu 22-go sierpnia b. r., celem pogłębienia i zacieśnienia przyjaźni polsko-węgierskiej

= Międzynarodowa wystawa krajobrazu górskiego została otwarta w dniu 22 marca br. w gmachu *Nemzeti Szalon* w Budapeszcie. W wystawie tej, obejmującej 1300 eksponatów, biorą udział malarze różnych narodowości, z przewagą Niemców i Węgrów. W wystawie biorą udział malarze polscy z Zakopanego: Zefir Cwikliński, Nina Filipowska, Stanisław Galek, Janusz Kotarbiński, Karol Kłosowski, Rafał Malczewski, Anna Szyszłowiczowa, Jan Zapotoczny, Max Hane-

man i dr. T. Birula-Białyniecki (lekarz zakopiański). Razem przeszło czterdzieści prac. Wśród ilustracji, zdobiących katalog wystawy, znachodzą się reprodukcje obrazu Stanisława Gałka »Po zachodzie słońca«, A. Szyszłowiczowej »Morskie Oko« i dr. Białynieckiego-Biruli »Grupa Młynarza i Żabięgo«.

Niestety, poziom artystyczny tej polskiej grupy pozostawia dość dużo do życzenia, aczkolwiek i cała wystawa jest słaba.

BUKARESZT

= Wystawa sztuki polskiej, otwarta dnia 1 czerwca w pałacyku państwowego Muzeum Toma Stelian, przy wspaniałej bukareszteńskiej alei »Soseaua Kiseleff«, cieszyła się od chwili jej otwarcia dużym bardzo powodzeniem, wskutek czego okazała się potrzeba przedłużenia jej aż po dzień 22 czerwca włącznie. Dzięki odpowiedniej, dobrze obmyślanej organizacji, wystawa polskiej sztuki znajduje bardzo żywy oddźwięk w stołecznej prasie rumuńskiej.

Już przed otwarciem naszej wystawy, w niektórych większych dziennikach ukazały się odpowiednie artykuły i notatki, tak o sztuce polskiej wogóle, jak i o samej wystawie.

W znanym dzienniku *Adeverul* ukazał się dłuższy, na 2 stronice artykuł, poświęcony omówieniu twórczości artystycznej J. Fałata, który reprezentowany jest na wystawie kilkoma świetnymi akwarelami, użyczonemi przez Dyрекcję Zbiorów Państwowych, i przez Salon Sztuki Czesława Garlińskiego.

W dzienniku *Viitorul* zamieszczono osobny artykuł, w którym poinformowano czytelników o ogólnym charakterze polskiej wystawy, o głównych jej działach (malarstwo, rzeźba, grafika, dawne drzeworyty ludowe, kilimy, oprawy artystyczne, publikacje o sztuce polskiej) i t. d.

Największy dziennik rumuński *Universul*, wydrukował dzień po dniu 2 osobne artykułiki o wystawie i o jej otwarciu, oraz zamieścił dużą, trzyszpaltową rycinę, przedstawiającą uroczysty akt otwarcia wystawy w obecności rumuńskiego regenta G. Saratzeanu, oprowadzanego po wystawie przez posła naszego hr. Szembekę i komisarza wystawy dr. M. Tretera.

L'Independance Roumaine, zamieszczając również dużą rycinę i odpowiedni artykuł o otwarciu wystawy, stwierdza, że było to otwarcie jednej z najbar dziej udanych wystaw, która od razu odniosła niezwykły sukces.

Dimineata w osobnym artykule podpisanym: Fulmen, opisuje szczegółowo wernisaz wystawy, który wypadł wprost świetnie, stwierdza, że »na całej wystawie dominuje rasowo słowiański temperament« oraz dodaje, iż »wystawione dzieła polskich artystów stanowiły przedmiot podziwu dla reprezentantów rumuńskiego świata artystycznego, obecnych na wernisazu«.

W popularnym dzienniku *Tzara* ukazał się obszerny artykuł o współczesnej grafice polskiej wogóle, nawiązujący do naszej wystawy.

Wogóle prasa bukareszteńska informowała dokładnie o uroczystości otwarcia *Expozitiiei de Arte Poloneza*, wymieniając szczegółowo liczne nazwiska, wybitnych osobistości, które w akcji tym brały udział. W *La Nation Roumaine* ukazały się trzy dłuższe feljetyony pióra M. Tretera, charakteryzujące rozwój sztuk plastycznych i ich stan obecny. Bardzo przychylnie oceniające sztukę naszą artykuły pojawiły się także w *Or-dinea* oraz w *Cuvantul*.

W dzienniku *Dreptatea* B. Barbulescu wydrukował długi, trzyszpaltowy artykuł p. t. »Arte Polona«, z reprodukcjami dzieł Wł. Skoczylasa, M. Rouby i K. Si-chulskiego, krytyk ten podaje wprzód ogólną charakterystykę i krótki rys historyczny rozwoju polskiej sztuki (na podstawie obszernego wstępu do katalogu),

a następnie omawia w wyczerpujący sposób długi szereg eksponatów, które zasługują, jego zdaniem, na uwagę i na bliższe rozpoznanie się z nimi.

Różne inne dzienniki zamieściły szereg notatek, wiadomości o oficjalnem przyjęciu ex re wystawy w Poselstwie Rzpłtej etc. Fakt zwiedzenia wystawy przez królową Marję, która jest jej protektorką, został opisany przez wszystkie poważniejsze dzienniki bukareszteńskie, co przyczyniło się do spotęgowania zainteresowania się wystawą ze strony szerszego ogółu.

Królowa Marja przybyła na wystawę w asystencji dam dworu, marszałka dworu, ministra oświaty i sztuki i kilku innych dygnitarzy, oprowadzali królowę poseł hr. Szembek i komisarz wystawy.

Okazując prawdziwie żywe zainteresowanie, królowa Marja zabawiła w muzeum T. Stelian z górą godzinę, wypowiadając przed różnemi eksponatami cały szereg nader trafnych spostrzeżeń i uwag.

U wejścia, w hall'u wystawowym, królowa, która zresztą nie jest zwolenniczką sztuki modernistycznej, zwróciła swą uwagę na fragmenty kapliczki drewnianej, rzeźbionej w drzewie przez J. Szczepkowskiego, podkreślając zgodność formy z charakterem materiału. Następnie królowa przyglądała się przez czas dłuższy cyklowi »Głów Wawelskich« Ksaw. Dunikowskiego, jego głowom portretowym, rzeźbionym w drzewie, oraz dwom rzeźbom H. Kuny (»Dziewczynka z wiankiem« i »Atalanta« — wyrażając swe duże ukontentowanie.

Z obrazów zainteresowały królową bliżej prace Wł. Jarockiego, Ap. Kędzińskiego (do świetnej akwareli tego artysty p. t. »Chłopi Polscy« królowa wracała dwukrotnie, podziwiając mistrzostwo akwarelowej techniki), St. Czajkowskiego, Z. Stryjeńskiej, K. Si-chulskiego, Fałata, rysunki Noakowskiego, utwory graficzne L. Wyczółkowskiego i Wł. Skoczylasa, a ponadto figurki w drzewie, wykonane przez uczniów P. Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, oraz niektóre z artystycznych publikacji o polskiej sztuce.

Wystawa, zorganizowana przez Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród obcych, należy do imprez bezwzględnie udanych. Podnieść tu należy także niezwykle wydatnie poparcie i pełną mozołu i trudu pomoc, jaką okazał p. G. Olszewski, (Rumun, pochodzący z polskiej rodziny), Dyrektor Muzeum Toma Stelian, autor szeregu publikacji o dawniejszej sztuce w Rumunji.

Komisarzem wystawy był dr. Mieczysław Treter.

LIEGES

= Polska sztuka ludowa na międzynarodowej wystawie w Leodjum (wywiad *Gazety Polskiej* u dyr. Tow. Popierania Przem. Ludowego, p. Czesława Młodzianowskiego).

Chcąc dowiedzieć się szczegółów o udziale polskiej twórczości ludowej na wystawie w Leodjum, zwróciliśmy się do p. dyr. Młodzianowskiego.

— Jak przedstawia się — pytamy — pawilon polski?

— Pawilonu naszego możemy się nie wstydzić. Umieszczony jest w miejscu bardzo dobrem. Znajduje się na lewo od mostu i już od głównego wejścia spostrzega się wieżę pawilonu polskiego z chorągwią państwową. Pawilon polski jest skromny, lecz bynajmniej nie gubi się w masie wystawy. I owszem — wyróżnia się prostotą i nowoczesnością konstrukcji.

Rozplanowanie stoisk tak pod względem formalnym, jak i dekoracyjnym jest bardzo ciekawe i nowoczesne. Pracy tej dokonali nasi artyści-malarze pp. Zygmunt Grabowski i Henryk Czerny.

— A stoisko przemysłu ludowego?

Stoisko to obejmuje pięćdziesiąt kilka metrów kwadratowych i jak powszechnie mówiono — jest prawdziwą ozdobą naszego pawilonu. Arch. Miller stworzył ciekawą architektonicznie formę wnętrza — wielce podatną dla dekoracyjnego i nieszablonego rozmieszczenia eksponatów.

Mamy tam ceramikę ludową, począwszy od garnków kaszubskich, poleskich, bolimowskich — skończywszy na huculskiej ceramice dekoracyjnej. Są tkaniny lniane wileńskie i nowogródzkie, koce huculskie, kilimy, rzeźby w drzewie, wycinanki, zabawki krakowskie, wyroby ze skóry, koronki śląskie, oryginalne hafty barwne ze wszystkich stron Polski, lalki w strojach etnograficznych i t. d. i t. d. Wyroby te odniosły wielki i powszechny sukces zarówno u Belgów, jak i u innych narodów. Nasz przemysł ludowy zawdzięcza uznanie przede wszystkim żywotności swych walorów artystycznych i dekoracyjnych. Jest pod tym względem po niekąd unikatem. Nie jest bowiem ani stylizacją, ani imitacją martwych wzorów i jakkolwiek opiera się na tradycji — wyrasta z potrzeb życia i z niem jest ściśle związany. Ekspozyty budziły zainteresowanie nie tylko u sfer artystycznych — również szeroki ogół, np. pracownicy, zajęci przy budowie innych pawilonów, tłumnie odwiedzali nasze stoisko i kupowali wyroby wedle swych upodobań i możliwości finansowej.

— Które z wyrobów podobały się najwięcej?

— Przedewszystkiem ceramika huculska i pomorska, tkaniny dekoracyjne z Bazaru wileńskiego, wyroby drzewne i skórzane, kilimy, zabawki krakowskie, hafty i — o dziwo — w Belgii, ojczyźnie najpiękniejszych koronek, zdobyły uznanie i pokup nasze koronki śląskie.

NEW YORK

= Rembrandt skonfiskowany. Na żądanie J. L. Sullera, prezesa Towarzystwa do walki ze zlemi obyczajami, policja aresztowała antykwariusza Timothy Murphy za wystawienie na widok publiczny i na sprzedaż sztychów, które uznano za pornograficzne. Sztychy te, jak się okazało, są dziełami Rembrandta. Zostały one skonfiskowane. Sprawa ta znalazła epilog w sądzie, który okazał się bardziej liberalnym, uwalniając antykwariusza od winy i znosząc konfiskatę sztychów.

PARYŻ

= Wystawy Moneta, Pissarro'a i Bourdelle'a w Paryżu. W Paryżu odbędą się w muzeum de L'Orangerie trzy niezmiernie ciekawe wystawy. Pierwsza poświęcona będzie całkowicie Kamilowi Pissarro, druga znakomitemu rzeźbiarzowi Bourdelle'owi, twórcy pomnika Mickiewicza w Paryżu, trzecia wreszcie genialnemu impresjonistce Monetowi.

= Obrazy z Louvru na wystawie w Düsseldorfie. Muzeum w Louvrze za zgodą Ministerstwa Oświaty wypożyczyło na wystawę malarstwa niemieckiego i francuskiego XIX wieku, urządzoną w Düsseldorfie, 3 obrazy, a mianowicie pejzaż Corota, studjum Ingres'a i studjum Degasa.

= Tagore maluje. Znany w całym świecie pisarz sędziwy Rabindranath Tagore, odznaczony za twórczość literacką nagrodą Nobla, otworzył w paryskiej galerji Pigalle wystawę swych akwarel i rysunków.

= Wykrycie wielkiej afery fałszerstwa dzieł sztuki. Wykryto tu wielką aferę fałszerstwa obrazów wielkich mistrzów szkoły współczesnej jak: Cézanne, Monet, Corot, Sisley a zwłaszcza Millet. W pracowni, w której fabrykowano fałszyfikaty, znaleziono 3.600 fałszyfikatów dzieł tych malarzy.

Autor fałszyfikatów zeznał, iż uprawiał fałszerstwo już od 6-ciu lat. W aferę jest wmieszany wnuk Milleta. Belgja, Niemcy i Anglja nabyły fałszyfikatów za sumy, sięgające niewątpliwie kilkunastu milionów franków. Najdotkliwiej jest poszkodowana, jak się obecnie okazuje, jedna z galerji obrazów w Londynie.

= Jak doniosła polska agencja prasowa, zamieszkała od r. 1888 w Paryżu artysta malarz *Czesław Borys Jankowski* został odznaczony krzyżem Francuskiej Legji Honorowej.

Jankowski urodził się w roku 1862 w Warszawie, studia artystyczne odbywał pod kierunkiem Gersona i Kamińskiego. Z Warszawy przeniósł się na kilka lat do Krakowa, skąd w roku 1888 wyjechał do Paryża, gdzie przebywa już stale specjalizując się jako ilustrator książek i czasopism i zdobywając jako taki poważne imię.

= Rysunki Picasso'a w galerji p. Zak. Jako doskonały przyczynek do artykułu *Camille Mauclair'a* p. t. »Kramarze w świątyni«, który w dosłownem tłumaczeniu przytoczyliśmy w 5 numerze *Sztuk Pięknych* (patrz rubryka *Varia*), przytaczamy za Ill. Kurj. Codz. (27 maja 1930) wiadomość o sensacyjnej sprzedaży rysunków Picasso'a:

»Ma się czasami wrażenie, że obecnie i skandale wybuchają serjami, jakgdyby się zapatrzyły na serwową produkcję samochodów. Jeszcze afera fałszywych »Milletów« nie została należycie wyjaśnioną (czy kiedykolwiek zostanie?), a już Paryż ma nowy skandal malarski (donieśliśmy o nim krótko w depeszach. Red.). Osobą pokrzywdzoną, a przynajmniej podającą się za taką, jest sam wielki Picasso, jeden z twórców kubizmu, malarz bardzo zdolny i bardzo szybko zmieniający swe maniere malarskie. Kubizm picassowski należy już do przeszłości, lecz jego manifestacje są drogo kupowane do różnych muzeów i zbiorów po całym świecie.

Mama Picasso, żyjąca w Barcelonie, posiadała połączony zbiór rysunków synowskich z dawnej przedkubistycznej epoki. Pewien antykwariusz barceloński zgłosił się pewnego poranka i za sumę półtora tysiąca pesetów (około 1600 zł.) zakupił cały zbiór. Na sumę powyższą otrzymał pokwitowanie, zaczem ze spokojnym umysłem przywiózł cały nabytek do Paryża, aby na nim grubo zarobić. Nie poszło to zbyt łatwo, różne muzea i właściciele zbiorów prywatnych odmawiali nabycia skarbu, aż wreszcie pewien malarz niemiecki, trudniący się równocześnie sam handlem obrazami, zakupił cały zbiór za sumę 200.000 franków (70 tysięcy złotych) za pośrednictwem znanej galerji obrazów, należącej do wdowy po utalentowanym artyście polskim Eugenjuszu Żaku.

Dowiedział się o tem wszystkim Picasso i przyszedł do galerji pani Żakowej, nie zdradzając najmniejszego zdziwienia. Owszem, dowiedziawszy się, że znaczna część tych rysunków ma być reprodukowana w nowem dziele o nim, ofiarował się z podpisaniem tych wszystkich rysunków, które dotąd nie były podpisane. Istotnie za kilka dni zjawił się, ale w towarzystwie adwokata i komisarza policji, który położył areszt na wszystkie chrysumkach. Podobny los spotkał i te rysunki, które już były w rękach owego nabywcy niemieckiego. Pani Żakowa, nic nie rozumiejąc, oddała sprawę adwokatowi. Podobno nieprawidłowość całej tej sprawy — zdaniem samego Picassa — polega na tem, że ów antykwariusz hiszpański nie kupił zbioru od mamy Picassa, lecz tylko wypożyczył go, celem reprodukowania w dziele o Picassie, zaś suma owa była wręczona matce artysty jako kaucja.

W ostatecznym rezultacie nazwisko Picassa zlekka przybladło w ostatnich czasach, zabłyśnie na nowo i jego prace pójdą w górę. Prawdopodobnie nie zaszkodzi mu również kampanja, z jaką zamierza wystąpić przeciw niemu wychodzący w Paryżu po polsku i po francusku organ p. t. »L'art contemporain«, który cały najbliższy numer tego wydawnictwa, ukazującego się w najfantastyczniejszych odstępach czasu, poświęci na udowodnienie światu, że cała sztuka Picassa jest od a do z pościągana z tysiąca najrozmaitszych innych współczesnych, żyjących czy zmarłych już, mistrzów malarstwa francuskiego.

Sam Picasso będzie bardzo rad z takiego ocenienia jego twórczości, gdyż jako człowiek sprytny napewno wyznaje tę samą zasadę, co i pewna słynna aktorka

francuska, która ucieszyła się bardzo w początkach swej kariery, kiedy pewien wielki krytyk nie zostawił na niej suchej nitki.

— Niech piszą najgorzej o mnie, ale niech piszą — odezwała się do zdziwionych jej radością przyjaciół.

W naszej epoce zabija tylko milczenie, pochwały i nagany służą na równi, jako reklama.

= Usunięcie obrazu. W obecnej chwili jest odnawiana kaplica sorbońska. Korzystając z tej okoliczności, uniwersytet postanowił usunąć z niej jeden z obrazów, przedstawiających ukaranie wielkich winowajców wojny. Na obrazie widać w głębi Chrystusa i Francję z wyciągniętym mieczem; na pierwszym zaś planie znajduje się przejęty zgrozą były cesarz niemiecki oraz Franciszek Józef.

P. Sansvoisin opowiada w »Figaro«, iż obraz ten, wykonany przez J. J. Weertsę, został przezeń w 1918 r. ofiarowany Sorbonie. Jednakowoż od szeregu lat, cudzoziemcy, zwiedzający kaplicę, występowali z zażaleniami i protestami przeciwko niemu, wobec czego, francuskie ministerstwo spraw zagranicznych zwróciło się do Sorbony z prośbą o zdjęcie obrazu. Został on najpierw zawieszony za organami, potem zasłonięty, a karty pocztowe przedstawiające »karę winowajców« wycofane z obiegu. Sorbona uważa bowiem, iż w chwili, w której się pracuje nad zbliżeniem francusko-niemieckim, nie wypada paradować z obrazem o uczuciach tak gwałtownie antyniemieckich.

= Wystawa Gustawa Stevensa i Artura Szyka w Muzeum imien. Galiéra w Paryżu. W obecności prezesa Rady Miejskiej p. D'Audigno, ambasadora Chłapowskiego, ambasadora belgijskiego i posłów krajów Ameryki łacińskiej odbyło się w Muzeum Miejskim im. Galiéra otwarcie wystawy malarza belgijskiego Gustawa Stevensa i polskiego iluminatora Artura Szyka.

Na wystawę Stevensa złożyły się widoki starego Paryża, na wystawę zaś Szyka 65 miniatur. Wymienić należy między innymi: portret miniaturowy Marszałka Piłsudskiego na koniu, portret generała Skrzyneckiego, szereg rysunków z epopei południowo-amerykańskiego bohatera Bolívara oraz iluminacje tekstu statutu kaliskiego.

R Z Y M

= Podobizny Arystofanesa i Menandra w Muzeum Narodowym w Rzymie. Na polu wzdłuż Via Appia Nuova znaleziono niedawno hermesa przydrożnego o dwóch twarzach, po jednej stronie starca, po drugiej zaś człowieka w sile wieku.

Właściciel pola hr. Martini Marescotti zaofiarował wykopalisko Muzeum Narodowemu w Termach Djoklejana w Rzymie. Dokładne studia, przeprowadzone przez cały szereg uczonych pozwalają stwierdzić, że podobizny, wykute w marmurze pentelikońskim (greckim), przedstawiają portrety wybitnych literatów greckich. Co do jednej z podobizn to niewątpliwie polegając na mniemaniu archeologów stwierdzić można, że jest ona portretem Menandra (greckiego poety z IV w. przed Chrystusem) najznakomitszego reprezentanta t. zw. nowszej komedji greckiej. Stwierdzenie tego pozwala przypuszczać, że z drugiej strony hermesa przydrożnego umieszczono podobiznę Arystofanesa, jako przedstawiciela dawnej komedji greckiej (V wiek przed Chrystusem). Dotychczas podobizna Arystofanesa była całkowicie nieznana.

= Wolny wstęp do muzeów we Włoszech. Zniesienie przez rząd włoski wszelkich opłat za zwiedzanie muzeów, galerij sztuki i wykopalisk archeologicznych wpłynęło niesłychanie na zwiększenie się frekwencji zwiedzających. Według danych statystycznych Ministerstwa Oświaty Narodowej liczba osób, które zwiedziły muzea i galerje we wrześniu r. z. wynosiła

380.668, gdy w tym samym miesiącu w roku zeszłym — 216.855. Zamek Sant Angelo (dawne więzienie) zwiedziło we wrześniu 30.000 osób, w sierpniu zaś, kiedy opłaty były pobierane, zaledwie 8.000.

= Konkurs na odrzwia bazyliki św. Pawła. Ministerjum wychowania narodowego ogłosiło konkurs na odrzwia artystyczne do bazyliki św. Pawła w Rzymie. Komisja orzekająca, po zbadaniu projektów konkursowych, przyznała pierwszą nagrodę projektowi prof. Antoniego Maraini, sekretarza międzynarodowej wystawy w Wenecji. Ministerjum poleciło prof. Marainiemu wykonanie projektu.

= Krucyfiks Marji Antoniny ofiarowany Papieżowi. Wśród darów jubileuszowych otrzymanych przez Piusa XI, zwraca uwagę krucyfiks zaofiarowany przez sekretarza biskupa Nicei ks. May w imieniu tegoż biskupa, mr. Ricard. Krucyfiks ten należał do nieszczęśliwej królowej francuskiej Marji Antoniny, żony Ludwika XVI i był jedną z niewielu rzeczy, jakie królowa miała do ostatniej chwili w swej celi więziennej. Od stulecia znajdował się w rodzinie Ricard. Jest to niewielki krucyfiks, wysokości około 50 cm. z drzewa czarnego na podstawie o trzech schodkach. Przeznaczony został do Biblioteki watykańskiej, gdzie znajduje się już krucyfiks, należący niegdyś do Ludwika XVI.

= Otwarcie wystawy sztuki japońskiej w Rzymie. Otwarta tu została pod patronatem rządu Włoch wystawa sztuki japońskiej. Wystawa zajmuje szereg dużych sal i daje dokładne pojęcie o rozwoju sztuki japońskiej.

STOCKHOLM

= Wystawa Polska. Minister Pełnomocny R. P. Rozwadowski dokonał uroczystego otwarcia wystawy przemysłu artystycznego i sztuki stosowanej polskiej. W otwarciu wzięło udział wiele osób zaproszonych ze sfer handlowych polskich i szwedzkich. Wśród eksponatów zwracają uwagę przedewszystkiem kilimy, tkaniny gobelinowe, brokatowe i jedwabne oraz ceramika.

Należy zaznaczyć, że tego rodzaju produkty wytwórczości polskiej są do pewnego czasu stale sprzedawane w Sztokholmie i cieszą się dużym popytem.

WENECJA

= Hrabia Volpi prezesem zarządu wystawy Międzynarodowej w Wenecji. Hrabia Volpi di Misurata, były minister finansów, został powołany na stanowisko prezesa zarządu Wystawy Międzynarodowej dzieł sztuki w Wenecji. Członkami zarządu zostali mianowani artysta malarz Józef Ciardi, rzeźbiarz Antoni Maraini (sekretarz), architekt prof. Marcellini oraz podesta Wenecji hrabia Hektor Zorzi.

KSIĄZKI I CZASOPISMA

= W Niemczech o malarstwie polskim. W miesięczniku »Osteuropa« znajdujemy artykuł p. Alfreda Kuhna p. t.: »Die polnische Malerei der Gegenwart«. Nawiązując do okresu stanisławowskiego, zaznacza autor wszystkie zmiany w procesie rozwojowym malarstwa XIX wieku, podkreśla romantyczny historyzm, nutę narodową i paralelizm malarstwa z literaturą. Dłużej zatrzymuje się przy Grotgerze i Matejce, a dalej Brandzie, Wyspiańskim, Mehofferze i Malczewskim. Z pomiędzy współczesnych ugrupowań artystycznych wymienia krakowską »Sztukę«, warszawski »Rytm« i »Ryt«. Zaznacza wpływ Paryża i Rzymu na większość artystów dzisiejszych. Wkońcu stwierdza, że sztuka polska należy do Zachodu, gdyż niema w niej charakteru wschodniego.

= *Jana Bukowskiego prace graficzne*. Zebrał i opracował Przemysław Smolik. Nakładem Tow. Bibliofilów w Łodzi. Łódź MCMXXX.

Pod tym tytułem ukazało się (wielkości małego 4^o) wydawnictwo, wydrukowane w Łodzi, poświęcone pracy artystycznej Jana Bukowskiego, jednego z pionierów odradzającej się polskiej sztuki drukarskiej na przełomie XIX w. na XX.

Tekst napisał Przemysław Smolik, Krakowianin, obecnie ławnik m. Łodzi dla spraw kultury i sztuki, autor szeregu artykułów i broszur z zakresu sztuki plastycznej, Książka, wydana bardzo starannie, ozdobiona jest wielką ilością reprodukcji z prac graficznych J. Bukowskiego, zebranych bardzo umiejętnie przez p. Smolika z szeregu wydawnictw, przeważnie krakowskich i pozwala nam ocenić ogrom pracy zasłużonego zdobnika polskiej książki, bogactwo jego fantazji i wysoką kulturę.

= W zeszycie 14 tygodnika niemieckiego *Rundfunk* zamieścił znany berliński teoretyk plastyki, dr. Alfred Kuhn, szkic p. t. »Kilim polski«, zawierający obraz rozwoju tej gałęzi polskiej twórczości. Do artykułu dołączono kilka reprodukcji polskich kilimów, dawnych i nowoczesnych (te ostatnie w kompozycji pp. K. Stryjeńskiego, Emilii Plutyńskiej i J. Grodeckiej).

= W trzecim tomie wielkiej »Enciclopedia Italiana« czytamy, że znany artysta ilustrator, E. M. Andrioli, pochodzący z ojca Włocha i matki Polki (który na chwałę polskiej kultury oddał swój talent) — ilustrował dzieła Szekspira, Mickiewicza i »pisarza litewskiego Kondrataviciusa« (ma to być Syrokomla-Kondratowicz). Autorem tej notatki jest pan Paulius Galaune z Kowna, reprezentujący w Encyklopedji historję sztuki litewskiej.

= Polonica w Berlinie. Korespondent warszawski *Vossische Zeitung* Immanuel Birnbaum ogłosił w tem piśmie dłuższy artykuł o Krakowie, p. t. »Miało polskich królów«, dając obraz dziejów kulturalnych Krakowa.

= *Slavische Rundschau* zamieściło w kwietniu studjum dr. Mieczysława Tretera, studjum o współczesnym malarstwie polskim, ilustrowane kilku reprodukcjami.

= *Osteuropa*, miesięcznik wydawany w Berlinie, zamieścił dłuższy artykuł znanego niemieckiego teoretyka sztuki, dr. Alfreda Kuhna o polskiej sztuce stosowanej p. t. »Das Kunstgewerbe in Polen«.

V A R I A

= Dlaczego niema Polski na wystawie weneckiej? — zapytuje *Ill. Kurjer Codzienny* w Nr. 134 i pisze:

»Co dwa lata Wenecja urządza wystawę sztuk pięknych. Odbywa się ona i w roku bieżącym i cieszy się olbrzymim powodzeniem. Wielka ilość pawilonów gromadzi dorobek kulturalny wielu państw. Wśród nich nawet bolszewicy wystawili swoje eksponaty. Każdego jednak Polaka uderzyć musi brak Polski.

»Oczywiście. Niech społeczeństwo polskie krzyczy na nieudolność propagandy, niech pisma wypisują całe szpalty — skutek jest ten sam, to znaczy żaden. Ciągłe jeszcze niema nas tam, gdzie powinniśmy być, a jeśli już nawet jesteśmy, to najczęściej po to, aby się skompromitować.

»Doprawdy, trudno znaleźć dość gorzkie słowa, któreby wreszcie należycie określily indolencję naszej propagandy...«

= Fundusz Kultury Narodowej. Wobec bala-mutnych wiadomości na temat stosunku Funduszu K. N. do sztuki, oraz wysokości tego funduszu — cytujemy z debat sejmowych ustęp, dotyczący tej kwestji:

Dyrektor funduszu kultury narodowej p. Michalski wyjaśnił na wstępie, że jakkolwiek fundusz istnieje poza ministerjum oświaty, to jednak minister oświaty jest członkiem komitetu i rozstrzyga o zasiłkach na cele naukowe i artystyczne. Fundusz ma charakter inwestycyjno-nadzwyczajny. Istnieją podobne fundusze w Niemczech, Belgji, we Włoszech, na Łotwie. Działalność naszego funduszu kultury dotyczyła nauki i sztuki. Na instytucje i towarzystwa naukowe przyznano 1,535,868 zł., na wydawnictwa naukowe 301.861 zł. W wydawnictwach naukowych mieszczą się też niektóre czasopisma, których wydawanie normalnie nie mogłoby się opłacać. Na badania naukowe wydano 428,368 zł. Idzie tu o takie badania, które nie mieszczą się w ramach nauki uniwersyteckiej, tak udało się pozyskać dla Warszawy współpracownictwo profesora Czachrańskiego w zakresie metaloznawstwa, któremu trzeba było stworzyć pracownię na razie kosztem 50.000 złotych. Wydano następnie z funduszu kultury 612.414 zł. na 171 stypendjów naukowych, w tem 68 zagranicznych.

W dziale sztuki na instytucje i towarzystwa artystyczne wydano 558,300 zł. Subsydowano między innymi Muzeum narodowe w Warszawie, teatr Reduta, »Scenę Nową«, Regionalny teatr w Płocku, »Placówkę żywego słowa«. Na wydawnictwa z dziedziny sztuki wydano 156.000 zł., na pomoc artystom w ich pracy 31.000 zł., na zakup dzieł sztuki 481.500 zł., wkońcu na stypendja dla artystów 179.510 zł. Ogółem było 75 stypendjów. Wydatki funduszu kultury wyniosły 4,285,321 złotych.

= Sukcesy Wojciecha Kossaka w Ameryce. Pod tym tytułem donosi *Dziennik Kujawski* (23 maja 1930 r.):

»Wojciech Kossak powrócił do Nowego Yorku z San Francisco, gdzie odniósł wielkie triumfy artystyczne. Wszystkie polskie organizacje w San Francisco urządziły na cześć wielkiego polskiego artysty bankiet zbiorowy, a w przeddzień jego wyjazdu pani Spreckels, wdowa »po królu cukrowym«, wydała na cześć Kossaka obiad. Pani Spreckels, która bardzo się interesuje sztuką, m. in. także polską, zbudowała niedawno w San Francisco, kosztem kilku milionów dolarów, muzeum sztuki francuskiej pod nazwą »Muzeum Legji Honorowej«. Powodzenie Kossaka w Kalifornji było tak znaczne, że skłoniło artystę do powrotu tam w zimie bieżącego roku. W Los Angeles i San Francisco czeka nań już szereg zamówień. Chwilowo Kossak wykończy w Nowym Yorku kilka portretów, a 30 maja odjeżdża do Europy na parowcu »France«.

NEKROLOGJA

= Janina Gersnerówna, artystka malarka, zmarła w Warszawie 11 kwietnia b. r. Urodzona w r. 1896, śp. Gersnerówna odbyła studja malarskie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w pracowni profesora Pruszkowskiego. W krótkiej swej, zaledwie kilkuletniej samodzielnej malarskiej działalności, zwróciła uwagę swojemi pracami, zwłaszcza akwarelowemi, w których poza zrozumieniem rzemiosła malarskiego wykazała dużą subtelność kolorystyczną.





STANISŁAW CZAJKOWSKI

KRAJOBRAZ Z NAD WISŁY (o.l.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

CHATY (ol.)

STANISŁAW CZAJKOWSKI

Malujcie panowie polską wieś,
bo może za kilka lat jej nie będzie.
Stanisławski.

To powiedzenie Stanisławskiego do swych uczniów jakże, niestety, powoli się sprawdza. Polska wieś, to jest zbiorowisko typowych chałup, krytych strzechą, ze ścianami malowanymi na niebiesko, z zabudowaniami rozsiadłymi po gospodarsku przy ziemi, z otoczeniem specjalnym, na tle drzew, wśród których dominują wierzby i topole, w sadzie zaś niepielegnowane, karłowate jabłonie i śliwy, z Maćkową gruszą w samotnym pustkowiu polnem i kapliczkami przydrożnymi — ta wieś istotnie powoli zanika i niedługo już może zmieni swój charakter. Coraz częściej widzi się domy murowane, kryte czerwoną dachówką, zamiast płotów plecionych — drut kolczasty owity na słupkach, zamiast bram wjazdowych, po staropolsku zamykanych na zawory — duże drzwi z zamkami, zamiast przybudówek — jedna wyciągnięta pod sznurek budowla. Wszystko zaczyna być szablonowo jednakowe, sztywne, nudne, bardzo solidne i — nieładne. Być może, że taki sposób zabudowań jest bezpieczniejszy, higieniczny, bardziej »kulturalny«, że warunki tak się zmieniły, iż inaczej być nie może, niema brudu, wilgoci, karkołomnych często przejść itd., ale, mimo wszystko, stwierdzić musimy, że zwolna wieś przemienia się w przedmieście i zatracą swój dawniejszy, może brudny dla mieszczucha, ale jakże malowniczy dla oka, które umie patrzeć, charakter. Jeszcze daleko od miejskich osiedli spotkać można wieś nie zabudowaną »modnie« i wtedy dopiero rzuca się



STANISŁAW CZAJKOWSKI

SOSNY (ol.)

w oczy całe jej odrębne piękno i charakterystyczny wyraz. Jest barwna, tą jedyną skalą barw, jakie wyczarowuje czas na słomianych poszyciach dachów, na butwiejących ścianach, na opłótkach pełnych różnolitej zieleni, na nasuniętych na bakier kominach i dymnikach. Zwłaszcza wsie, gdzie reemigranci amerykańscy pokupili ziemię, wyglądają często jak pokracznie budowane miasteczka i dla nas, przyzwyczajonych do dawniejszego widoku, robią aż przykre wrażenie. Są poprostu za »porządne« w znaczeniu ścisłego rygoru i jednolitego »umundurowania« i – nie zaprzeczając faktu, że wnoszą pierwiastek zdrowotny (choć tam w dawnych chatkach żyli ludziska do stu lat!) – bezbarwne. Ta sucha czerwień dachówek wrywa się z otoczenia i aż kłuje oczy.

Zmienia się i charakter otoczenia tych budowli: inne są ogrody i sady, znowu może racjonalniejsze, ale znowu jednakowe, nawet coraz rzadziej widać przysłowiowe małwy, bo są już za... »ordynarne« w ogródkach grzecznie wytyczonych i obsadzonych miejskimi kwiatami. Z miedz wyrzuca się niepotrzebne grusze, które tyle lat nadumały się nad polami, na rozstajnych drogach usuwa się czarujące swą naiwnością i prostym artyzmem kapliczki i krzyże i stawia się kamienne brzydactwa partolone przez kamieniarzy, na wzór (wykoszlawiony jeszcze) zagraniczny. Świątkarze wiejscy już dawno musieli zmienić swój zawód, nie chcąc umrzeć z głodu. Cieśla – budowniczy, jakże często świetny majster, niema pola do popisu.

Spółecznik słusznie może nam zrobić zarzut, że niedoceniaamy doniosłości zmian, jakie zaszły w kulturze wsi. Doceniaamy, owszem, doceniaamy, tylko trudno nam się



STANISŁAW CZAJKOWSKI

MOTYW ZE WSI (ol.)

cieszyć, że te zmiany dokonywują się kosztem zupełnej zatury oryginalnego pierwiastka wsi polskiej!

»Wsi spokojna, wsi wesoła!«

Trudno powtórzyć z poetą. Nie jest ona już spokojna, a tembardziej wesoła. Niepokój ją trawi, by jak najprędzej się zamerykanizować, a wesołość dawno uleciała, kiedy się chce żyć tak prawie, jak w mieście. Dla malarskiego oka jest tem mniej wesoła, bo staje się przerażająco nudna! wszystko w niej jest jednakowe i jednobarwne.

To też wspomniane wyżej powiedzenie Stanisławskiego, entuzjasty pejzażu polskiego, nabiera dzisiaj podwójnego znaczenia. Za życia Stanisławskiego nie było jeszcze tak źle, dziś jest coraz smutniej. Z obrazów uczniów mistrza krakowskiego można też ten śliczny, dawny pejzaż polski poznać doskonale — oni go utrwalili i przekazali potomnym. Wogóle dawniej malowano wieś polską częściej: dziś już tylko niedobitki odczuwają piękno wsi naszej, takiej, która jeszcze ostała się w dawnej szacie.

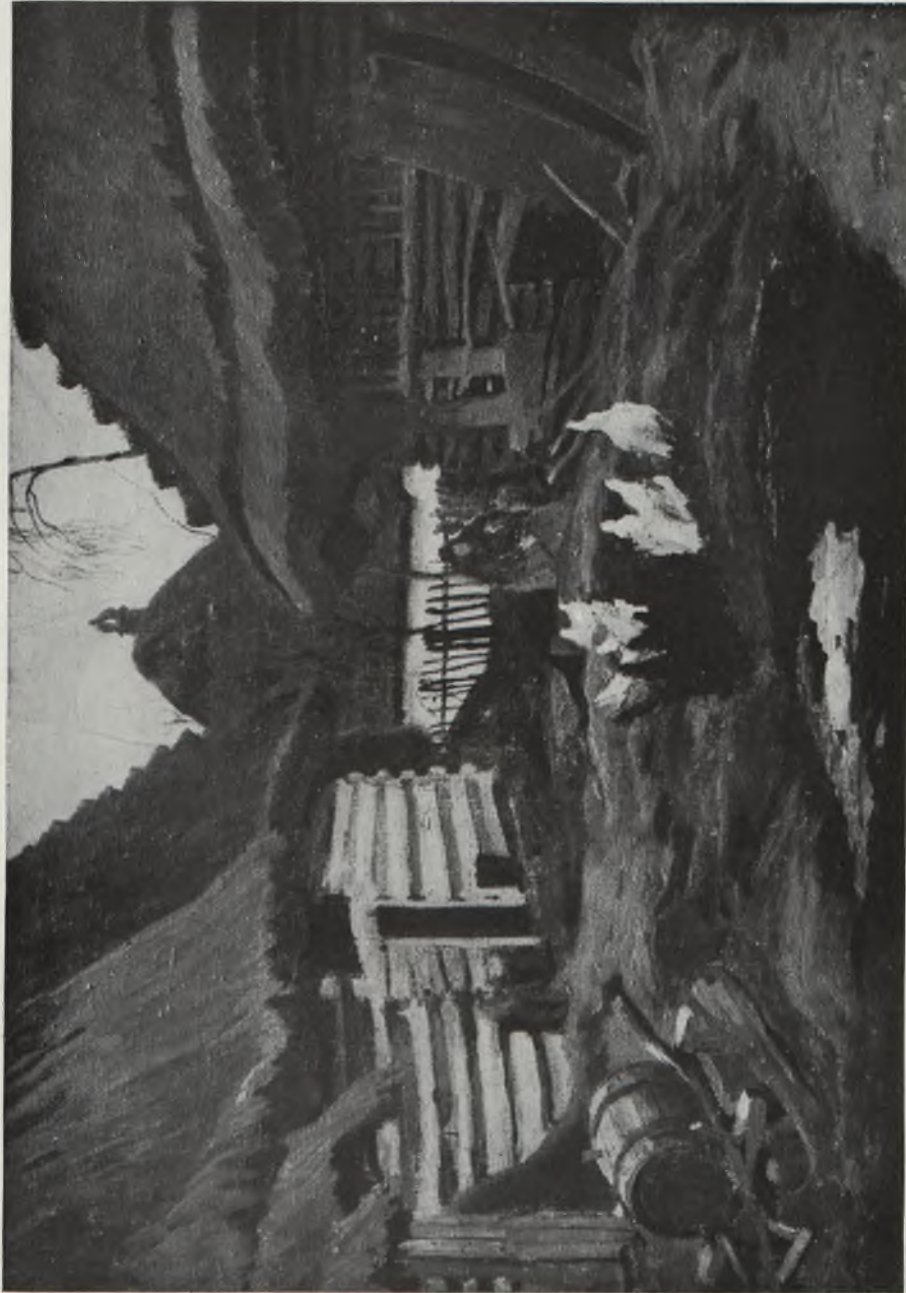
Do takich właśnie »niedobitków« należy Stanisław Czajkowski, artysta, którego słusznie można nazwać piewą dawnej wsi polskiej we współczesnym malarstwie.

Niepotrzebnie tylko wlecz się za Czajkowskim wypowiedziane kiedyś przez kogoś zdanie, że jest uczniem Stanisławskiego. Artysta, w liście do podpisanego, który prosił go o pewne informacje, pisze: »Pragnąłbym bardzo, by Pan zaznaczył, że przyjechawszy z pod jarzma moskiewskiego z Warszawy do Krakowa, spotkałem



STANISŁAW CZAJKOWSKI

PRZY LAMPĄ (oil)



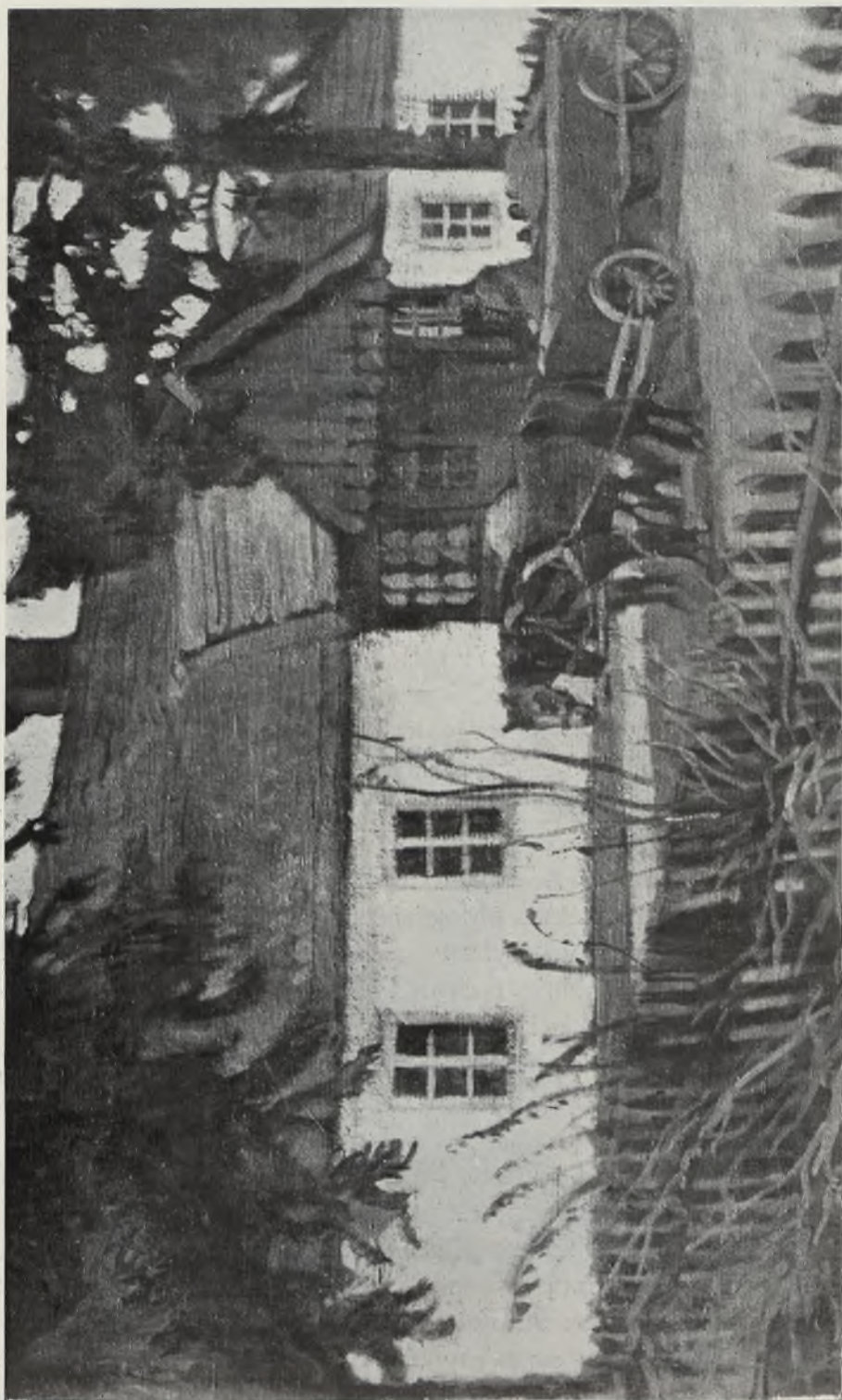
STANISŁAW CZAJKOWSKI

WIEJSKA ZAGRODA (ol.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

TOPNIEJĄCE ŚNIEGI (ol.)



PRZED PLEBANIA (ol.)

STANISŁAW CZAJKOWSKI



STANISŁAW CZAJKOWSKI

STARE LIPY (ol.)

mego starszego brata, Józefa i Jacka Malczewskiego, których uważam za pierwszych ludzi, jacy wywarli wielki wpływ na moje pokierowanie się w sztuce. Nie zapomnę nigdy owego cudownego dnia, kiedy jako młody chłopiec, po ohydnych moskiewskich belfrach=łapownikach przyszedłem do Jacka Malczewskiego, by zechciał przyjąć mnie na swego ucznia. Przyzwyczajony do strasznego traktowania przez belfrów gimnazjalnych, drżałem na samą już myśl, że Malczewski przyjmie mnie z góry i odmownie. Malczewski! Przecież już sam dźwięk tego nazwiska miał dla mnie coś fascynującego. Jakież było moje rozkoszne i niezapomniane zdumienie, kiedy na pierwsze moje słowa Jacek kochany uściskał mnie serdecznie, mówiąc te słowa: »Ależ kochany powstańcze (był wówczas w okresie malowania scen z powstania) przychodź jutro i maluj, żeby aż papier furczał«. Odtąd przez cały trzyletni kurs u Jacka cieszyłem się jego sympatią i zaufaniem i nigdy nie zapomnę tych drogich chwil, kiedy go odprowadzałem z Akademii na Zwierzyniec, słuchając jego zapatrywań na sztukę i życie. Jakże często w życiu do tej pory przypominam sobie jego słowa, pełne treści mądrej i głębokiej. Uważam go za jedynego mego nauczyciela w sztuce, a może i w życiu. Uczniem Stanisławskiego nigdy nie byłem«.

Może dlatego przylgnęła ta marka ucznia Stanisławskiego do niego, ponieważ kiedyś malował pejzaż w tym samym czasie z uczniami Stanisławskiego. Nie ubliżałoby to zresztą artyście, który, mimo wszystko, jest niejako duchowo związany z postawą – jeśli tak można powiedzieć – psychiczną w odniesieniu do pojmowania pejzażu i to specjalnie wsi polskiej z całą jej malowniczością i urokiem, pejzażu, którym Stanisławski tak się zachwycił i który stał się tak typowym motywem dla jego uczniów. Tylko Czajkowski od początku niemal swej kariery artystycznej dążył do syntezy anegdotycznej i pragnął nie rozpraszać się w szczegółach, choćby kapitalnie uchwyconych, był bezwzględnie szczerym i nigdy nie silił się na eksperymenty, lecz malował



STANISŁAW CZAJKOWSKI

PRZED WIEJSKIM KOŚCIÓŁKIEM (ol.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

PO NIESZPORACH (ol.)

tak, jak widział swemi własnymi oczyma. Bardzo dobrze o nim powiedział kiedyś jego znakomity kolega, Karol Frycz, że »cenić w Czajkowskim należy odrębne ujęcie pejzażu, które zarysowało się w nim od wczesnej młodości i zaznaczało zamiłowaniem do spokojnych, zrazu szarawych, później coraz głębszych i bogatszych w granicach pozornych szarości zestawień barwnych«.

Do tego dodać jeszcze należy, że Czajkowski właśnie w tych szarościach stworzył sobie swój specyficzny sposób wypowiedania się tembardziej stosowny w jego sztuce, że pociągała zawsze artystę pewna melancholja i smutek ugorów, wyciągniętych pól i zagonów chłopskich, bajór i stawów. Najlepiej zaś lubił malować tę przedziwną i dość rzadko obserwowaną szarość, która tak jest charakterystyczną dla naszego krajobrazu, gdzie słońce nie jest ciągłym zjawiskiem, a która mimo to drga całą gamą barw, zci-szonych jeno i nie rzucających się w oczy. Jest w tem majstrem Czajkowski i potrafi wydobyć maksimum malarzkiej prawdy i nastroju. I stara się skomponować obraz w ten sposób, by był nie wykrawkiem natury, lecz samą w sobie zamkniętą naturą z jej wszystkimi właściwościami, często choćby na pierwszy rzut oka nie spotykanymi w codziennej obserwacji. Niema w tem nic przypadkowego, wziętego »z pierwszej ręki«,

bo tak się w trakcie malowania nasunęło — każdy obraz jest przemyślany, każde uczucie przetransponowane na własny wyraz, każdy motyw skomponowany zdecydowanie, bez oglądania się na to, czy będzie się komu podobał, czy nie. Wystarczy, że odpowiada takiemu, a nie innemu nastawieniu psychicznemu artysty, któremu bezapelacyjnie się poddaje i konsekwentnie potem idzie po tej linii, dążąc do najpełniejszego wypowiedzenia swej treści malarskiej.

Nie obchodzi go przytem żadna moda, żadne kierunki, nie odstępuje ani na moment od postawionych sobie założeń, a że jest malarzem z urodzenia i ma talent, więc też zmusza do zajęcia się jego sztuką, która — cokolwiekbyśmy chcieli zarzucić — nie jest na miarę tuzinkową. Ten konserwatyzm malarski »zakonserwował« nam też wieś polską z wiernością wielką i subtelną, co jest zasługą niemałą, jeśli się zważy, że tę wieś maluje się u nas coraz rzadziej i — coraz powierzchowniej! A nie należy pochopnie zapominać, że rację miał Taine twierdząc, iż pejzaż danego kraju jest wyrazem nastroju i duszy mieszkańców, świadczy również o ich zamiłowaniach estetycznych i upodobaniach. Wiemy wszyscy, że lud nasz miał wrodzone i duże poczucie piękna i jego potrzebę. Niestety ostatnia wojna zniszczyła wiele wsi naszych



STANISŁAW CZAJKOWSKI WIOSNA W

JESIENNE CIENIE (ol.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

W MIESIACU MARJI (ol.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

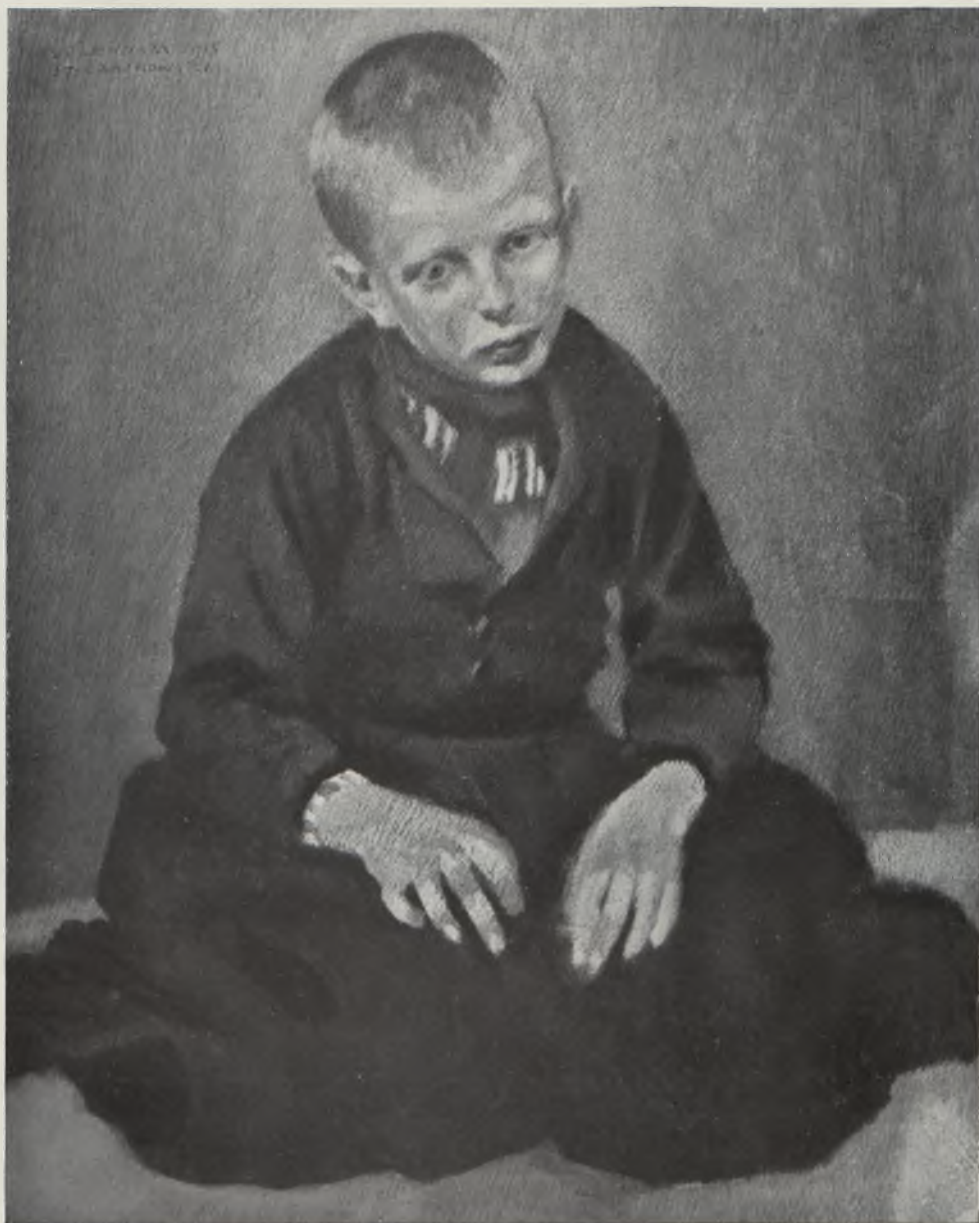
WNĘTRZE KOŚCIOŁKA WIEJSKIEGO (ol.)

i do gruntu zmieniała upodobania naszego ludu. Miejska tandeta coraz skuteczniej niszczy piękno wsi.

Musimy tedy za wielką zasługę poczytać artystom, że w swych dziełach utrwalają to piękno polskiej wsi, zanim zniknie zupełnie — lub prawie zupełnie — jej czar, to oryginalne piękno.

Jakże wdzięczni jesteśmy przecież Matejce, że w rysunkach swych utrwalił szereg przepysznych, pod względem architektury, domów w Wiśniczu, które dziś już nie istnieją!

Mutatis mutandis robi to Czajkowski z pejzażem wiejskim i małomiasteczkowym. Jego drogi wiejskie, domy, stajnie, podwórka, sady, kościółki drewniane, kapliczki, krzyże, cmentarzyki, pola drzemiące pod nawisem nisko niebem, małe dworki szlacheckie — to poemat malowany wsi polskiej. A jak doskonale oddaje nastrój miłościn, gdzie czuje się równie dobrze, jak na wsi. Tu przede wszystkim jego sposób malarskiego ujmowania tych rzeczy tematowo i w tej jemu właściwej fakturze stłumionych barw idealne znajduje zastosowanie. Wydobywa tem artysta zamierzony efekt melancholji starych, niszczących budowli i smutku zaniedbanych uliczek, zakurzonych latem, zabłoconych jesienią i na wiosnę, zawianych śniegiem w zimie. A wszystko to jest takie proste, prawdziwe, opowiedziane bez patosu i silenia się na krzykliwość i źle pojętą oryginalność, harmonijne w skupionem wrażeniu i głębokiem przeżyciu. Czuje się wyraźnie, że uczuciowy stosunek artysty do malowanego przedmiotu jest bezwzględnie szczery, tą szczerością, która źródło swe ma w doskonałej apercpcji, świetnem opanowaniu techniki, świadomości tworzywa i głębokiego spojrzenia na otaczające przedmioty. To ożywianie martwych rzeczy i niejako uduchowanie ich wziął Czajkowski niewątpliwie po mistrzu swym Malczewskim, jak również tę pewną melancholję i głęboki sentyment słowiański, widoczny na każdym kroku. Tem też podbijał na licznych wystawach zagranicznych zwiedzających i krytyków. Pamiętam jego wystawę w Hadze, gdzie wpadły mi w rękę głosy prasy o nim: dziwnym zbiegiem okoliczności zachowałem niektóre. »Het Vaterland« pisze, że jest to jeden z najbardziej oryginalnych pejzażystów, w nastroju przypominający niektórych malarzy pejzażu holenderskiego, a tak rasowo polski, że od razu wie się, z kim się ma do czynienia. »Nieuwe Courant« podkreśla świetność ujęcia tematu i rzetelną nastrojowość, płynącą z głębi duszy artysty. Znany krytyk H. de Boer w przedmowie do katalogu pisze: »Wolny od wszelkiej konwencjonalności, lecz obrzydziwszy sobie z duszy wszystko, co zbliża się do hałaśliwego wysuwania »postępowości«, wołał Czajkowski kroczyć własnymi drogami. Ani kubista, ani futurysta, ani nawet wyraźnie luminizmu wyznawca, jest on przecież malarzem całkiem nowoczesnym, w którego twórczości spostrzegamy pewne wspólne jej z tonalizmem, raczej i impresjonizmem, aniżeli z luminizmem cechy podstawowe. A chociaż nie jest nigdzie staroświecki, lecz i nigdzie ekscentrycznie wybijały, potrafił Czajkowski w sztukę swą wcielić pewne dodatnie strony tych kierunków w sposób bardzo szczęśliwy. Jego sposób malowania jest osobliwą odmianą stylu, który z końcem wieku XIX i z początkiem XX przyswoili sobie modernisci. Lecz przedmiot tej sztuki, jej odrębność krajowa polska z oryginalnem swem budow-



STANISŁAW CZAJKOWSKI

CHŁOPAK Z HOLANDJI (ol.)



STANISŁAW CZAJKOWSKI

MOTYW Z HOLANDJI (ol.)

nictwem, linją, a niemniej i kolorytem, oddziałują po części na styl ten tak silnie, że nazwać go można typowo narodowym. Sztuka to zatem nowoczesna, a zarazem i polska». A dalej: »Niemal niekiedy japońska prostota i ugrupowanie przedmiotów z jednej strony, a barwność luminizmu z drugiej — oto dwa bieguny, pośród których rozwija się sztuka Czajkowskiego. Jednakże oba te zjawiska: swojskość wiejska, pojęta w swych przejawach psychicznych naturalnych, oraz odświeżone życie religijno-narodowe a malowniczo-ceremonjalne, bezustannie się przenikają wzajemnie. I jestem tego zdania, że artysta tak wybitny jak Czajkowski, najswobodniej wypowiedzieć się umie tam, gdzie żar luminizmu przenika cichą melancholię tak bogatej w odmiany barwne jesieni«.

Prawie zupełnie zgodzić się możemy na to określenie twórczości Czajkowskiego, tem ciekawsze, że wypowiedział je obcy krytyk, znany zresztą z wysokich wymagań w stosunku do artystów plastyków. Ten wielki dowód uznania dla polskiego artysty w środowisku, gdzie urządzone są pierwszorzędne wystawy znanych artystów światowej sławy, sam mówi za siebie.



STANISŁAW CZAJKOWSKI

MOTYW ZE WSI PODKRAKOWSKIEJ (ol.)

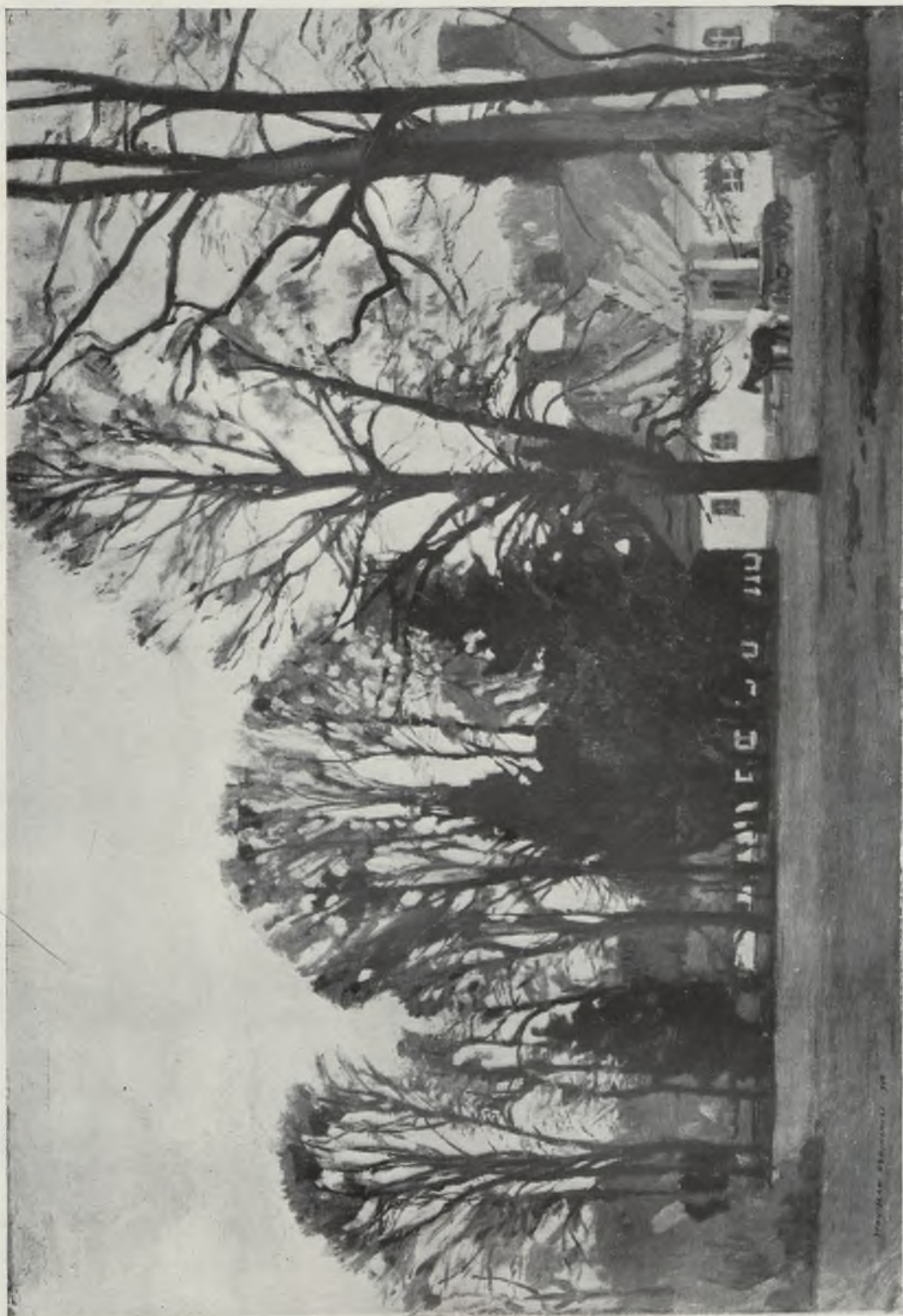
Niedawno miałem sposobność oglądania w warszawskiej »Zachęcie« wystawy zbiorowej dzieł Stanisława Czajkowskiego. Dopiero w tem zestawieniu kilkudziesięciu płócien, bardzo różnorodnych, poznać było można należycie cechy talentu artysty. Głęboka uczuciowość i sentyment (bez sentymentalizmu) Czajkowskiego, jego wrażliwość na ogólny nastrój pejzażu i syntetyczne ujmowanie go, akcentowanie tkwiących w tym pejzażu oryginalnych właściwości i wydobywanie ich skromną skalą barw, jakby umyślnie nie rozjaśnianych pełnem światłem słonecznem, bo taka tylko skala odpowiada artyście i jego nastrojowi psychicznemu, wreszcie zupełnie pewne opanowanie techniczne, bez błagi i sztuczek, pokrywających częstokroć braki zasadnicze, oto co nadaje tym dziełom trwałe wartości.

Czajkowski jest w pełni sił twórczych i na pewno jeszcze niejedno dzieło wyjdzie z pod jego pędzla i to dzieło naprawdę wartościowe, bo artysta ma wielką ambicję i ciągle nad sobą pracuje. Ma dużo energii i wytrwałości. Dowodem tego urządzenie wystaw: prac holenderskich i polskich w Amsterdamie, Hadze i Rotterdamie, które to wystawy miały duży sukces i uznanie.



KOŚCIÓŁEK W GÓRACH (ca.)

STANISŁAW CZAJKOWSKI



STANISŁAW CZAJKOWSKI

PRZED DWOREM (61)

Urodził się Czajkowski w r. 1878 w Warszawie. Po skończeniu szkół średnich tamże, zapisuje się do Akademii Krakowskiej na kurs Jacka Malczewskiego. W roku 1900 jedzie do Paryża i szereg lat pracuje pod kierunkiem prof. Jean Paul Laurens'a. Już pierwsze prace zwracają na niego uwagę, a kiedy wraca do kraju i osiada na wsi podkarpackiej i zaczyna wystawiać w kraju, odrazu wchodzi w krąg najwybitniejszych podówczas artystów. Jest członkiem »Sztuki«, obrazy jego obsyłane są na wystawy we wszystkich niemal głównych miastach Europy, dzieła jego wiszą w licznych muzeach krajowych i zagranicznych.

ARTUR SCHROEDER.



STANISŁAW CZAJKOWSKI

(Wł. Muzeum Wielkopolskiego, Poznań)

OBEJSCIE KOSCIELNE (ol.)



JAN STANISŁAWSKI

(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

WIEŻA KOŚCIOŁA MARJACKIEGO (ol.)



WINCENTY VAN GOGH

(1853—1890)

TYM WSZYSTKIM młodym którzy o głodzie i chłodzie borykają się z losem i dzielą chleb z paletą, tym co bezinteresownie w pocie i męce dążą na Parnas, którzy za trud swój ukochany zbierają jako żniwo urągliwą krytykę, którzy przechodzą przemilczani, niespostrzeżeni i niezrozumiani, którzy walczą nie tylko z niewiarą tłumu i kolegów, ale z własnym zwątpieniem, z własną rozpaczą, którzy znużeni walką chcą się usunąć z niej na zawsze i zrobić miejsce karjerowiczom i szczęśliwym wybrancom losu, chcą spocząć zapomniani pod zieloną darnią, temu tłumowi cierpiącej braci malarskiej od smutnej Polski do słonecznej Japonji patronuj nieszczęsny a wielki synu Apolliński — Wincenty van Goghu!

O tobie przychodzi mi dziś mówić i nie dość się czuję silnym i godnym, by dotknąć — nie twego talentu, lecz twoich ran, którymi kupiłeś sobie nieśmiertelny wieniec laurowy!

Jestli to zresztą tylko twoje własne życie?

Czyż my wszyscy w poszczególnych twoich epizodach nie odnajdujemy samych siebie? Obląkani od wczesnej młodości urokiem Sztuki, głusi i obojętni na głos rozsądku, z wiarą póki młodości starczy, pniemy się na strome stocza Parnasu, oblanego łzami i przekleństwem naszych matek i ojców — wieczne Syzyfy w znoju i ciągłym zwątpieniu podsyconem nadzieją toczące skazańczą bryłę ku szczytowi potu, by jedni wcześniej, drudzy później dać ostatnie tchnienie u stóp tej wszechwładnej Pani Sztuki — co obdarzając szaleństwem wiecznego pragnienia nie daje sił wyczerpaniu, wiary — zwątpieniu, tylko zatrutą miłość — iluzji. Życie van Gogha, to życie nasze. Wszyscy jesteśmy warjatami w życiu codziennem, a normalnym; w tworzeniu i pracy i wszyscy dążymy do samobójstwa, spalając własny entuzjazm.

Nędza, choroba i sztuka, trzy motory kierujące życiem jego. Kiedy słuchamy opowiadań współczesnych i oglądamy jego autoportrety, staje przed nami ta dziwna postać, która jest raczej szersza jak dłuższa, o wyglądzie epileptyka i aresztanta zarazem, głowa zdeformowana, czaszka pokryta jasnym skąpym włosiem nisko strzyżonym, czoło bardzo wysunięte, oczy niebiesko-zielonkawe głęboko utkwione w orbicie, boleśnie spoglądające, nos dość szeroki, policzki wystające, ozdobione lekko ryżym zarostem. Całość niezgrabna, ale ujmująca prostotą i pełną wyrazu głębiogę. Zaniedbanie w stroju i trzymanie się jakby znużonego, świadczyło, że człowiek ten nie żyje dla siebie, o sobie mało myśli i obojętnym mu sąd drugich o nim.

Historja jego życia zaczyna się tak, jak winna się zaczynać biografja każdego artysty: Był sobie w połowie XIX wieku wielebny pastor z Lundert, Teodor van Gogh, który miał trzy córki i dwu przyzwoitych synów i jednego malarza. Otóż jak w każdej przyzwoitej rodzinie musi być jeden wyrodek i utrapienie rodziców, tak i tu pierworodny (ur. 30 marca 1853) nie udał się zupełnie. Uczy się bardzo miernie, rodziny nie lubi albo przynajmniej jest mu obojętną, z kolegami nie żyje — za to przepada za samotnością, uwielbia przyrodę, zbiera kwiaty, rośliny i owady i wszystko to znosi do domu. Nie zaznał ciepła ni rodziców ni rodzzeństwa i to wyryło silny stygmat na całym jego życiu. Troskliwa i praktyczna natura ojca postanowiła dość wczesnie zapewnić byt synowi. Gdzież go oddać, by zrobił majątek, jak nie do handlu, który to zawód jest bardzo wysoko ceniony w Holandji. Trzech braci pastora wzbogaciło się w ten sposób, to też za poradą i protekcją jednego z nich umieszczono 10-letniego Wincentego w domu Goupil'a w Haadze. Była to firma paryska wydawnictw akwaforowo-litograficznych, mająca filje w Londynie, Bruxelli i w Nowym Jorku.

Zasypywała świat cały reprodukcjami pompierów, jak Cabanel'a, Gerome'a, Juljusza Lefevre'a i tym podobnych. Zaznajomienie się z różnymi malarzami współczesnymi z rycin rozszerzało zapas wiadomości Wincentego i pogłębiało w nim umiłowanie sztuki. Brak podstaw



VAN GOGH

PORTRET WŁASNY („à l'oreille coupée“, ol.)

głębszego wykształcenia oraz wiek młody nie mogły orientować młodzieńca w wyborze. To też na całe życie pozostanie u niego dziwny i śmieszny zespół nazwisk artystów i autorów ulubionych, miernot i mistrzów. Natura zamknięta jego przecież szukała odpływu uczuć i podzielenia się myślami. Wybrał swego brata młodszego Teodora, do którego stale pisywał. Korespondencja ta zaczyna się z Haagi 1872 r. i trwa do końca jego życia. Dzięki jej znamy dobrze wewnętrzny rozwój artysty. Stosunek Teodora do brata jest jednym z najpiękniejszych przykładów miłości braterskiej.

Dzięki pomocy materialnej brata oraz ustawicznej opieki moralnej, artysta mógł rozwijać się i przeciągnąć swe cenne acz smutne życie do 36 lat.

W maju 1873 r. przenosi się nagle do Londynu — do drugiej filji Goupil'a. Zamieszkał u wdowy po pastorze protestanckim Loyer, która ma młodą córeczkę Urszulę. Miłość jest to nasienie, które wszędzie wschodzi — na żyznym i na skalistym gruncie. Ten mazgajowaty mło-



VAN GOGH

VAN GOGH NA DRODZE KOŁO TARASCON (ol.)

dzian zapalił się do pięknej Urszulki — niestety spotkał go przykry zawód. Oświadcza mu, że go nie kocha i że ma już narzeczonego. Przeklął Londyn i uciekł czempędzej do rodziców — niezmiernie zmartwionych tym niespodziewanym powrotem. Znow dzięki protekcji stryja dom Goupil'a przyjmuje go do siebie, tym razem do Paryża. Przebywa tu od maja 1875 r. do marca 1876 r. Zdawałoby się, że Paryż, stolica rozrywek i sztuki, porwie młodzieńca i da lek zapomnienia na bolesny zawód. Bynajmniej! Prowadzi życie zaciszne w domu, gdy za oknem szalał wesołością i rozpustą rozbawiony Paryż. Zgarbiony nad dziełami filozoficznymi i religijnymi, młody Faust stara się wydrzeć tajemnice stronicom i odpowiedzieć na żrące duszę: »Czemu?« Nie dostał jej, więc zniechęcony nagle wyjeżdża do domu ojców w Etten. Ze smutkiem przyjmują rodzice syna marnotrawnego i pozostawiają mu swobodę działania. Pod wpływem dzieł Michelet'a i Renan'a i innych dzieł religijnych postanawia żyć według biblji. Ciągnie go przecież wspomnienie niedawnej miłości w Londynie. To też przyjmuje tamże miejsce profesora języka francuskiego u pastora w pensjonacie dla dzieci. Przypuszczać należy, że paro-



VAN GOGH

DZIEWCZYNA (ol.)

miesięczny pobyt w Paryżu nie dał mu głębokich podstaw tego języka (jak zresztą stwierdza Paul Colin). Miał nadto za zadanie ściągać z rodziców dzieci pensję miesięczną. Była to poważnie klientela nędzarzy. To też przebiegając ulice Londynu zazwyczaj najbiedniejsze, zetknął się z najpotworniejszą nędzą — poznał krzyczący kontrast społeczny uprzywilejowanych i wydziedziczonych. Jego czułe i dobre serce nie może spoglądać i przechodzić obojętnie wobec takiej niesprawiedliwości — daje się porwać słowom Chrystusa: »rzuć wszystko a pójdz za mną«, postanawia zostać apostołem niosącym pociechę nędzaczom. W połowie lipca 1876 r. pozostaje pomocnikiem-kaznodzieją. Niestety »Duch święty«, co zstąpił w postaci ognistych języków, ominął jego głowę. Zaczyna się, jąka i miesza, wystawiając siebie i słuchaczy na przykrą próbę. Nie tak łatwo stosować metodę leczniczą Demostenesa! Zniechęcony, czterokrotnie syn marnotrawny wraca na Boże Narodzenie r. 1876 do rodziców. Uproszony stryj Wincenty — lubo w najwyższym stopniu zniechęcony do bratanka — jeszcze raz udziela mu pro-



VAN GOGH

SYPIALNIA ARTYSTY W ARLES (ol.)

tekcji i umieszcza go w księgarni w Dordtrechcie. Zetknawszy się z greką i łaciną zapala się do nich, ale wnet ostyga entuzjazm jego wobec ogromu systematycznej pracy, jakiej wymaga nauka języków. Osamotnienie oraz chęć szukania siebie samego znów go zaciągają do studjów teologicznych. No tym razem jest pewny, że się nie myli — czuje ducha bożego w sobie — pozostanie pastorem.

Nieszczęśliwi rodzice godzą się na to i wysyłają go na studja do Amsterdamu. Ma się tu przygotować do wstępnego egzaminu na uniwersytecie. Ale co łatwo młodzieńcowi, który się systematycznie uczył w szkole średniej — to nie 25-letniemu dryblasowi, któremu dawno wywietrzała nauka z głowy. Profesorowie przemówili mu do rozsądku, iż w lipcu 1878 r. porzuca Amsterdam i wraca do ojców. Utrapienie i rozpacz ich! Stary chłop i bez zawodu! Póki żyją, gotowi na wszelkie poświęcenie — ale jak ich nie stanie — co będzie z tym niedołęgą życiowym? Wicus się uparł zostać apostołem. Czytanie biblji w rodzinach protestanckich jest bardzo często źródłem powołania życiowego. Ustępuje synowi i zawozi go do Bruxelli do znajomych pastorów, którzy godzą się przyjąć młodzieńca. Po 3-miesięcznej instrukcji mają go wysłać do zakazanej zapadłej dziury Borinage między nędznych górników, gdzie żaden pastor nie chciał żyć. Nareszcie jest u źródła prawdy! Poświęca się gorliwie studjom teologicznym. Tu po raz pierwszy ukazały się oznaki zaburzeń umysłowych, zwłaszcza w pisanych kazaniach wiele bredni niezrozumiałych.



VAN GOGH

NOCNA KAWIARNIA W ARLES (ol.)

Chęć poznania Boga posunął tak daleko, że, lubo protestant, chodzi czasem do kościoła katolickiego, a nawet do synagogi. Borinage jest to okolica miasta Mons (w Belgji), która składa się z małych wiosek — kopalń węgla. Osiada najpierw w Paturages, wśród warunków okropnych. Uczy dzieci, odwiedza chorych, głosi ewangelję, a w nocy, by powiększyć dochody, rysuje karty geograficzne. W styczniu 1879 r. posyła go komitet do miasteczka Wasmes. Tu egzaltacja jego dochodzi do szczytu. Ciągłe w uszach mu brzmią słowa Chrystusa: »Rzuć wszystko a pójdz za mną«. Jest jeszcze zbyt bogatym, opływa we wszystko — gdy wokół nędza trzęsie swój pusty żołądek od głodu, gdy goły grzbiet marznie od zimna. Bierzcie te pieniądze, których mi za dużo, pościel, która mię zbyt grzeje i wydelikaca, okryjcie waszą golizną moją garderobą — starczy mi jedna koszula, jedno ubranie, jedne trzewiki!

Piekarza mieszkanie to pałac, wystarczy mi skromna buda sklecona z desek. Nic, że wiatr w niej hula — to muzyka, co pieści ucho i wyobraźnię; że deszcz zacieka — to hartuje ciało. Ah! móc otworzyć swoją duszę przed tymi prostaczkami, o których Chrystus rzekł, że ich jest Królestwo niebieskie! Palą go grzechy przeszłości, palą go żądze obecne. Patrzajcie, jam straszny grzesznik, ja niegodny być nawet waszym sługą. Słuchajcie, ja taki a taki jestem — to co robię jest zaledwie cieniem pokuty ogromnej na jaką zasłużyłem. Przed wami przepaść, otwórzcie oczy! Ciężka to była mowa, któż ją mógł zrozumieć? Święty Franciszek to, czy Djogenes? Entuzjasta czy warjat? Minęły niepowrotnie czasy bosonogich apostołów. Zjawisko



VAN GOGH

OLIWKI (ol.)

takie dziś nazywa się obłędem. Prostaczkowie brali wszystko od biednego świętego, ale uważali, że brak mu piątej klepki w głowie. Do tego samego przekonania przyszedł i komitet — naśladowanie Chrystusa w praktyce uznał za skandal i zwolnił go z posady.

Z rozpaczą i smutkiem wrócił z mistycznej tyberjady między smutną rzeczywistość, odarty z iluzji własnego powołania i prawości ludzkiej. Ale na dnie gleby jego duszy kiełkuje i wschodzi inne ziarno, które dotychczas nie mogło się rozwinąć, gdy inne pędy bujnie puszczały i zabierały wszystkie soki. Tem ziarnem była sztuka. Trzeba było tragedji dla całej jego ideologii społecznej, by się odezwało silniej w nim zamiłowanie piękna. W naturze tak bogatej w materje duchowe, mała iskra powodowała nowy pożar. Zetknięcie się z pastorem Pietersem (w okolicy Bruxelli), który był także malarzem, jego zachęta i ocena jego pierwszych prób rysunkowych, oraz zakupienie dwu rysunków — decyduje o nowym powołaniu. Postanawia zostać malarzem. Z polecenia tego przyjaciela spędza 6 tygodni u pastora w Cuesmes, gdzie może bez troski oddać się sztuce. Gościna się skończyła, kąta własnego niema — trzeba odłożyć wszelki wstyd na bok i wrócić znów w rodzinne progi (sierpień 1879). Jakże mu ciężko żyć w tej atmosferze, którą stwarzała jego osoba »podejrzana, niemożliwa, nie budząca zaufania«. Jeść gorzki chleb wdzięczności, słyszeć dnia każdego morały i brać wszystko za przytyk do siebie — to stokroć lepiej wrócić do swojej pustelni mistycznej i nieodżałowanej tyberjady — Borinage, wśród nędzy, gdzie będzie się czuł niezależnym i bogatym choćby wła-

snem złudzeniem. Tam mu nikt nie przeszkodzi w długie wieczory lub dni słotne czytać pełnego życia i szlachetnego Dickensa, albo bogatej wiedzy i pięknego stylu Micheleta — tam może bez troski kopiować grawiury i chwycić z natury pełne charakteru typy górników godne ręki Breugela starszego. Na utrzymanie posyła mu ojciec 10 franków, zaś brat Teo 50 fr. Tu zaznajamia się w ilustracjach z Juljuszem Bretonem, który go przejmuje entuzjazmem.

Dziwić nas to dziś może, jak taki pompier-malarz scen ekliwych wiejskich mógł porwać młodego artystę. Należy niezapominać, że Van Gogh żyje odcięty od świata, że nie styka się ze sztuką wprost, lecz w reprodukcjach, że dostają się mu reprodukcje różnych miernot, że sztuka reprodukowana nie stała tak wysoko jak dziś, oraz iż wchodzi tu pierwiastek uczuciowy. Lud całe życie dostarczał natchnienia Wincentemu. To też kiedy jednego dnia zobaczył na mapie, że Courrieres w Pas de Calais, siedziba Juljusza Bretona, nie jest tak zbyt odległe od Borinage, by piechotą nie mógł się tam dostać — wybiera się w drogę mając 10 fr. majątku w kieszeni. Czegóż sobie nie obiecywał z tego spotkania! Duch wielkich ludzi jak duch święty zapładnia maluczkich i czyni ich twórczymi! Głupstwo, że podarły się trzewiki, że nogi krwawią — nie na Golgotę, lecz na Parnas drze się. Stanął przed pracownią artysty, wyciągnął rękę by zapukać i — owładnęło nim nagle zwątpienie. Dwadzieścia cztery godzin krążył wokół wymarzonej świątyni i nie miał odwagi wejść do niej. Nieśmiałość? Niedocenywanie własne? Skromność? Tak! To piękny rys wielkiego ducha, któremu dziś przeciwstawia się wśród artystów bezczelną śmiałość, zarozumiałość i przecenienie własne! Zawracał do domu o głodzie i chłodzie. W obawie przed żandarmami, by go nie wzięli za włóczęgę, spędza nocę w polu. Nieudała wycieczka po złote runo nietylko nie zniechęciła młodego artysty, ale nawet wzmocniła w nim wiarę w nowe powołanie. Rysuje zażarcie według litografij zwłaszcza Milleta, wierząc że na tych wzorach nauczy się rysować. Takie wzmaganie się wśród samotności (lubo jest w domu rodzicielskim) trwa do października. Nakoniec skryształizowało się w nim postanowienie nauki systematycznej rysunków. Wybiera się do Bruxelli, gdzie ma zamiar zapisać się do Akademji, ale porzuca tę myśl pamiętając, jak rychło się nuży wśród obcej atmosfery.

Przez brata Teo zaznajamia się z holenderskim malarzem Van Rappard, człowiekiem za-
możnym, który w dyskretny sposób pomaga Wincentemu. To trwa do odjazdu tego mece-
nasa, to jest do 12 kwietnia 1881 r. Znow osiada na łodzie — znow zniechęcenie i smutny
powrót do domu rodziców w Etten. By nie zawadzać rodzicom i rodzeństwu, przenosi się do
spichlerza, który przemienił na pracownię. Pracuje dzień cały od rana do późnej nocy, jeśli
się oderwie to dla jakiejś książki, a filozofuje coraz mniej. Rodzice są z niego zadowoleni.
Niestety harmonja ta miała się wnet zepsuć. Oto przyjeżdża w gościnę kuzynka, wdowa
z dzieckiem, która odrazu wpadła w oko i serce artysty. Odżywiony i wypoczęty, zapomniał
rychło o swem niedawnem ascetycznym życiu w Borinage — poczuł wiosenną miazgę płynącą
pod skórą w szybszem tempie. Niestety, to los był jego kochać się bez wzajemności!

Kiedy objawy uczucia jego stawały się coraz bardziej natarcywe, niedobra kuzynka
poprosiła o opiekę rodziców i poskromienie młodego rozpalonego Fauna.

Nastąpiła gwałtowna scena z ojcem, której następstwem było zerwanie z rodzicami i prze-
niesienie do Haagi. Bóg niespokojnych duchów i włóczęgów nie prędko wyzuwa z swej łaski
swoich wyznawców. On sprawił, że w mieście tem osiadł spowinowacony rodziny Van Go-
ghów malarz Mauve, cieszący się dość uznaniem, bo robił bardzo grzeczne obrazki odpowia-
dające gustowi ogółu — słowem był to klasyczny pompier. Przy pomocy tego krewniaka wy-
szukuje sobie skromną pracownię i pod jego kierunkiem maluje. Niestety mistrz nie był tak
wielki, by imponował uczniowi, a charakter ucznia gwałtowny, niezależny, nie znosił tyranji
profesora. Po trzecim razie, gdy mu Mauve podarł rysunek, tak się zeźlił i pokłócił i nawymy-
ślał zwłaszcza od najboleśniejzego wyzwiska »pompier«, że wszelkie stosunki między nimi
zostały zerwane. Miałem sposobność w Amsterdamie oglądać i zestawić obrazy obu i nie dzi-



VAN GOGH

DOM NA WSI (ol.)

wię się, że bezkrwisty, mdły i banalny majster nie mógł odpowiadać ognistemu temperamentowi ucznia.

Zostaje teraz sam! Samotność mędrców mistrzyni jakże staje się nieznośną dla młodzieńca pokłóconego ze wszystkimi. Chce zapomnieć o swej niedoli, szuka bratniej duszy przed którą mógłby się wywnętrzyć — zbyć ciężaru, co sercu dolega. Włóczy się po mieście, po rozmaitych zaułkach i plugawych barach, aż w końcu znalazł w jednej speluncie tego anioła stróża, strąconego towarzysza Lucyfera w postaci brzydkiej, ospowatej, starszej kobiety, matki czworga dzieci, pijaczki i ostatniego próżniaka! Sprytna, ofiarowała mu się pozować za darmo! Ale słusznie mówi Marcel Prevost, że najdroższa kobieta jest ta, która się za darmo oddaje. Tak, to była pijawka, która się wssała w biednego artystę, iż nie mógł się od niej oderwać. Z niej zrobił piękny rysunek znany powszechnie z podpisem »Sorrow«. Przytłumiona dotychczasową ascezą i dość późno obudzona namiętność rozpętana przy tej heterze i litość nad nią i jej



VAN GOGH

ZUAW MILLIET (ol.)

czworgiem dzieci uwięziły go przy tym demonie, który pochłaniał nie tylko wszystek grosz jaki posiadał, ale niszczył twórcze pierwiastki w marażmie ducha. Niebawem do ich wódką i brudem śmierdzącej izdebki zawitała taka nędza, jakiej nawet w Borinage nie zaznał. Dwadzieścia miesięcy takiego życia wśród zrywań się ku niebu i pławienia się w bagnie i rozpacz.

Zarówno rodzice jak i całe miasteczko wyrobiło mu imię ostatniego rozpustnika i uwodziciela kobiet. Jeden tylko pocziwy Teo nie gorszył się postępowaniem brata i postanowił go wyrwać z pod uroku Kalibana. Udało mu się. Po długiej walce zdołał go nakłonić do opuszczenia Haagi i osiedlenia w Drenthe, gdzie kiedyś ojciec jego żył. Tu w osamotnieniu przetrawia tragedję dotychczasowego swego życia, wyczerpany fizycznie, zdeprawowany moralnie i pozbawiony środków. Pozostała mu bezczelna śmiałość, kpiąca z wszelkiej opinji. Wraca do rodziców do Nuenen (październik 1883) poto, by po 6-miesięcznym pobycie porzucić ich.



VAN GOGH

SŁONECZNIKI (ol.)

Świątobliwy pastor nieomieszkał napiętnować dotychczasowego jego prowadzenia i chciał odpowiednimi radami podnieść ducha upadłego.

Natrafiał na skalny upór. Dawny ewangelista apostoł przedzierzgnął się w ostatniego cynika, który zgrozą i zgorszeniem przejmował rodzinę i mieszkańców miasteczka. Pożegnawszy ojców, z którymi jeszcze zupełnie nie zerwał, przenosi się do zakrystjana kościoła katolickiego. Co za kpiny! Syn pastora protestanckiego. Atoli nieszczęście czasem włości się wszędzie za człowiekiem, jak wierny pies. Opinja uwodziciela kobiet i wiatroglowy nie przeraziła pewnej kobiety i to nawet bogatej. Zakochała się w bohaterze romansowym. Niestety rodzina jej sprzeciwiła się tak stanowczo, że ta, widząc niemożliwość związku z ukochanym, targnęła się na własne życie. Ciężko chorą odesłano do szpitala w Utrechcie. Naturalnie wszystkiemu złemu winien ten bezbożnik, cynik i deprawator kobiet. Stosunki z rodzicami tak się naprężyły, że



VAN GOGH

CYPRYSY (ol.)

do siebie nie mówią — nawet patrzeć na siebie nie mogą. Jedyłą ostoją tych tragicznych dni jest brat Teo, do którego on pisze sążniste listy, posyła mu studia i kompozycje — z tych czasów pochodzi obraz »jedzących ziemniaki«. Ten stan naprężenia przerywa nowa tragedia, śmierć ojca 26 marca 1885 r. Teo przyjeżdża na pogrzeb i widzi się z bratem. Wincenty chce po pogrzebie jechać z bratem do Paryża, lecz tenże radzi mu pozostać i poczekać, aż on przygotuje mieszkanie.

Godzi się na to nasz artysta, zwłaszcza, że wiosna przykuwa go do miejsca. Jesień zazwyczaj budziła w nim niepokój i wypędzała go w świat. Maluje zaciekle do późnego lata, a następnie przenosi się do Antwerpii, gdzie zapisuje się do Akademii sztuk pięknych. Przetrzymał zimę, lecz z wiosną (marzec 1886 r.) zrywa się w nim tęsknota lecenia w szeroki świat i jedzie do Paryża. Ledwo przybył, daje bratu znać, że go czeka w Louvre w sali »carrée«.



VAN GOGH

BULWAR W ST. REMY DE PROVENCE (61.)

Tu zamyka się pierwszy okres jego twórczości. Pierwsze kroki, jakie stawia, są niedo-
łączne. Rozpoczyna od kopiowania grawiur zwłaszcza z Millet'a. Obchodzi go wtedy więcej treść,
jak forma i barwa. W połowie 1882 r. poznaje wybitnego holenderskiego malarza Breitnera,
który odkrywa młodemu artyście właściwy cel obrazu: farbę. Zamiłowanie wrodzone do ludu
potęguje się pod wpływem czytania dzieł Zoli, który apoteozuje życie robotnika i wieśniaka.
Nie mniejszy wpływ wywiera Daumier. Należy przytoczyć także Józefa Izraelsa, epika bie-
doty żydowskiej. Jak widzimy, nie świetnie zapowiada się karjera artystyczna Van Gogha.
Jest to niedołączne jeszcze zmaganie się walorów a nie barwy. Paleta jego, która później układa
się w świetlaną tęczę, ogranicza się teraz do smutnych, przytłumionych barw: białej, czarnej,
żółci neapolitańskiej, ugru jasnego i czerwonego, kobaltu, błękitu pruskiego i cynobru. Zajmuje
go szczególnie charakter osób, który umie pochwyć z akcentem karykatury. Zdaje się jakby
nań spłynął duch tradycji małych holenderskich mistrzów Stenów, Ostadów, Teniersów i Brau-

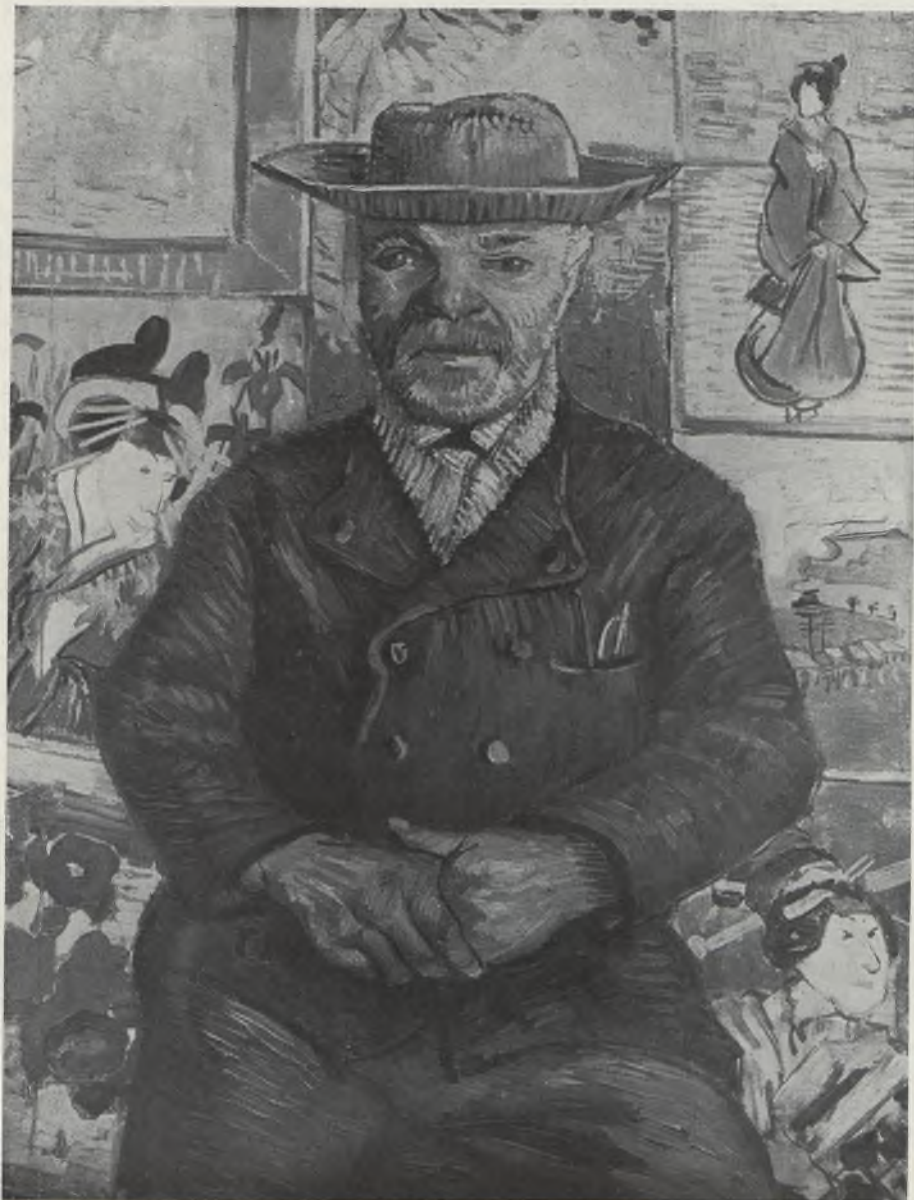
werów. Niema w jego postaciach nędzarzy, ani szlachetnej dystynkcji Millet'a, ani liryki ckiej Mauve'a, ani zadumy Izraelsa.

Skąpą jego paletę barw rozciera na płótno jakaś cierpka, brutalna siła, przystosowana do najgorszych warunków. Otoczony nędzą, przejęty jej dołą, maluje tylko ją. Świat górników-robociarzy, rolników i rybaków, świat szary i smutny, więcej mówiący kształtem niż barwą (porównać obrazy Meunier'a), charakterem wpadającym w karykaturę odpowiadał doskonale tej skąpej syntetycznej palecie barw. Najwięcej znane z tej epoki są małe obrazki »Jedzący ziemniaki«, »Kobieta z patelnią«, »Studjum trzewików«, »Naprawiająca sieci«, »Głowa wieśniaka z fajką«, bardzo liczny poczet martwych natur i t. d. Miałem sposobność w Amsterdamie, jak również na wystawie zbiorowej artysty u Bernheima w r. 1924 oglądać dość liczną kolekcję tej epoki i zestawić z epokami późniejszymi. Wyglądały one na monochromowe czarne ilustracje o mięsistem nakładaniu materji barwnej. Gdyby na nich zakończył swą karierę artystyczną, nigdyby nie zwrócił na siebie uwagi. Zestawiając te prace z późniejszymi zauważymy jednakowo rys wspólny, t. j. temperament nakładania farb i umiejętność charakteryzowania modelu.

W marcu 1886 r. instaluje się u brata Teo na Montmartrze. Zaczęło się nowe życie natury wiecznie głodnej wrażeń, szybko je wchłaniającej i jeszcze szybciej je przetrawiającej. Pozostawał na dnie grunt wiecznego niezadowolenia. Świetnie charakteryzuje go brat w jednym z listów, które są świadectwami heroizmu brata Teo, znoszącego z anielską dobrocią różne przykrości ze strony Wincentego: »Są dwie istoty w nim, jedna cudownie uposażona, delikatna i łagodna, druga samolubna i nieczuła. To pewne, iż jest nieprzyjacielem samego siebie, ponieważ nietylko zatruwa życie innym, ale i sobie«.

Idąc za poradą brata zapisuje się do pracowni jednego z największych pompierów: Cormon'a. Atoli natura dzika i kapryśna nie nadawała się do rutyny szkolnej, odrabiającej systematycznie stałą ilość godzin. Zniechęca się szybko, opuszcza pracownię pociągając za sobą inną subtelną naturę (z którą się zaprzyjaźnił), Toulouse Lautrec'a. Przez brata poznaje różnych impresjonistów, których właśnie teorie zwyciężają. Spotyka się z obrazami Monticellego, zaprzyjaźnia się z Gauguin'em, Guillaumin'em, Emil-Bernardem, Seurat'em, Signac'em, a także ze sztuką japońską — barwnymi drzeworytami, które tak przypadły do duszy artysty, iż niektóre przełożył na język olejny. Jakby mu bielmo spadło z oka i poraz pierwszy oglądał świat skąpany w słońcu. Oczyszcza paletę z ciemnych barw, a kładzie na nią tęczowe. Unika światłocienia, przedmioty ustawia w pełnym świetle. Od Delacroix'a bierze energiczne pociągnięcia pędzla tak odpowiadające jego temperamentowi — służą mu do podtrzymania plastyki. Od Japończyków dekoracyjne zestawienia barwne i kontur, podkreślający sylwetę. Czas jakiś pozostaje pod wpływem dywizjonizmu Seurat'a i Pissaro'a, ale ta minjaturowo-mozajkowa praca, przeważnie mózgową, nie odpowiadała żywiołowemu charakterowi Wincentego, u którego duch trząsł się wulkanem. Maluje jak upity szalem od rana do nocy w domu, na ulicy lub w okolicach Paryża (Asmieres, Bougivol, Suresnes, Chaton). Powstają liczne widoki, w których przebijają różne techniki i wpływy, liczne martwe natury, jak i portrety o charakterze silnie dekoracyjnym. Doskonałym typem tej epoki jest szalenie barwny portret handlarza obrazów Tanguy — dziś w muzeum Rodin'a. Karykaturalna o kocim wyglądzie postać na tle drzeworytów japońskich. Wszystko tam gra fortissimo, lecz harmonijnie, jakaś opera egzotycznych instrumentów.

Atoli ta nawałnica wrażeń i uczuć stargała rychło słabe nerwy człowieka, który choć przybył z cichych okolic, żył silniej i burzliwiej niż inni urodzeni w stolicy świata. Zaczęły się rychło niesnaski i kłótnie z bratem tak, że pobyt pod jednym dachem stawał się niemożliwym dla obu. To też kiedy z porady Lautrec'a postanowił Wincenty wyjechać na południe, z chęcią się zgodził na to biedny Teo, wieczna ofiara zmiennych humorów brata, niewolnik piesiego przywiązania. W lutym 1888 r. wyjeżdża do Arles. Tu na tej ziemi klasycznej, zalanej



VAN GOGH

„LE PÈRE TANGUY“ (ol.)

strugami rozżarzonego słońca, pełnej gwałtownych kontrastów: światła i cieni, szarżyzny i barw silnie zdecydowanych, rozwija się błyskawicznie talent jego — niestety i choroba umysłowa. Zdała od paryskich przetargów artystycznych, gdzie wartości kapryśnie ulegają zmianom mody, interesom handlarzy i snobizmowi ludzi przekulturzonych, w bezpośrednim zetknięciu się z potężną naturą, odpowiadającą gwałtownemu charakterowi artysty, znajduje jego sztuka własną formę. Rodzi ją jego instynkt malarski, który zawsze jest głównym motorem jego twórczości. Niema w nim nic wyrozumowanego. Otoczony pomnikami starożytnej kultury rzymskiej, nie daje się im porwać. Ciągnie go strona malarska przyrody, a nie historyczne dzieła. Nawet kiedy zabiera się do malowania »Aliscampu«, alei grobowców rzymskich i gallickich, nie wy-

nikało z hołdu dla tych dzieł, ale z kontrastu malowniczego, jaki przedstawia długa aleja cyprysów i pinii, u stóp których drzemią białe sarkofagi.

Zapewne że podziwiał potężną arenę rzymską świetnie zachowaną lubo zeszpeconą wiezami z czasów średniowiecza. Może nieraz dumał pod jedyną klasyczną kolumną teatru rzymskiego. Podziwiał resztki potężnych ruin term Konstantyna Wielkiego w pobliżu wartkiego i wspaniałego Rodanu. Modlił się przed portalem kościoła St. Trofim, który jest biblią rzeźbiarską z epoki romańskiej. Atoli to wszystko wytwarzało w nim melodję pełną melancholji, która kolebiła jego wyobraźnię skłoną do smutku. Instynktownie bał się tej pieśni i uciekał w pola, za miasto, w stronę ruin opactwa Montmajor albo mostu Langlois, gdzie wężami ciągną się szare sady oliwek podbite czerwienią spalonej ziemi, gdzie w słońcu wygrzewają się białawe fasady domków (masé) o kształtach wykwintnych, gdzie rozległy horyzont zamyka łagodny błękit wzgórz. Dziwnem zrzędzeniem losu miałem sposobność osobiście poznać prawie wszystkie miejscowości, wchodzące w zakres życia Van Gogha, a szczególnie południową Francję, gdzie bawiłem parę razy przed wojną, a w czasie wojny byłem tamże internowany lat pięć. Z piętyzmem zwiedzałem te stacje kalwaryjskie naszego nieszczęśliwego artysty. Pojmuję cały urok, jaki mogło rzucić nań południe, niosąc mu błogosławieństwo talentu i przekleństwo choroby.

Jak wymorzony głodem, gdy dorwie się misy, pracował żarliwie od rana do nocy, a czasem nawet w nocy. Jasne gwieździste niebo, ciemne cyprysy, do których przytulone domki drzemią oblane poświatą księżycy, porywały artystę i nie dały mu spać. Deseczki kawałek przymocowany do głowy stanowił świecznik, który mu oświetlał paletę i obraz. Nie normalna praca, lecz wyścig nienasyconego pragnienia. Czasem trzy razy dziennie zmieniał płótno o większych nawet rozmiarach, bo Nr. 25 i 30. Drwił sobie z ognistych promieni słońca, które na południu spalają latem wszelką wiotką roślinność, którym nawet ulegają wiecznotrwałe listowia oliwek dębów, czy drzew szpilkowych. Malował bez parasola, a nawet bez kapelusza. Trudniej atoli było walczyć z piekielnym wichrem południa, »Mistralem«. To największy wróg malarzy. A przecież znamienymi elementami talentu Van Gogha jest harmonja tych żywiołów: żar południa i jego wicher. Odtąd pierwiastki te wchodzą w koloryt jego — w fakturę i rysunek. Żaden inny malarz, poza Cézanne'm we Francji, nie oddał lepiej bogactwa duszy przyrody południowej, niż Van Gogh. Pociąga go także pustynna kraina delty Rodanu »Carnargue«, zwłaszcza jej nadbrzeżne miasteczko St. Maries, miejsce sławne z odpustów, do którego w maju ściągają cyganie z całego świata. Tam wykonał tuszem wiele pięknych rysunków, których sposób wypowiedzenia uderza oryginalnością i świadczy o wielkim zmyśle graficznym. Odrywał się od kontemplacji przyrody i zatęsknił za towarzystwem ludzkim. Szukał go tam, gdzie je znajdował dotychczas — wśród sfery robotniczej. Są to kawiarze Ginoux, listonosz Roulin, żuaw Milliet i inni. Każdy z nich służył za model malarzowi i każdy potem obdarzony był portretem. Niestety ludzie ci nie umieli ocenić wartości tych dzieł i zazwyczaj ulegały one zniszczeniu. Sam zresztą artysta nie cenil wysoko swych prac. Wiemy np. że w Paryżu zwinięte fascykuły 5—10 obrazów sprzedawał po 50 fr.!

Ten stan podnieczonej twórczości począł się wyczerpywać z końcem lata. Odczuwa brak towarzystwa artystycznego i dlatego zaprasza do siebie Gauguin'a. Teo wziął na siebie pokrycie kosztów tej wizyty. Zetknęły się dwa ogniste temperamenty. Gauguin starszy, cieszący się już uznaniem, umiał panować nietylko nad sobą, ale i towarzyszem.

Z początku panuje między nimi zgoda. Robią wycieczki w okolice do Montmajor, St. Gilles (cudna fasada kościoła!), Raphele, Beaucaire, Tarascon i Montpellier. Razem malują w polu, razem piją w kawiarni, razem odwiedzają domy publiczne i wszędzie i zawsze prowadzą rozmowy, w których dla świętego spokoju gość ustępuje gospodarzowi. Van Gogh np. lubi Daubigny, Ziem'a, Rousseau, a zwłaszcza Meissonier'a, których Gauguin nie znosi. Nie cierpi Ingres'a, Rafaela, Degasa i Cézanne'a, których Gauguin podziwia. Gustaw Coguiot w swej świetnej książce o Van Goghu stronniczo staje po stronie van Gogha, podkreślając



VAN GOGH

MAMKA (ol.)

silnie zarozumiałość i złą wolę Gauguin'a. Zaprzecza nawet kategorię wpływu jego na twórczość Van Gogha, do czego się nawet sam Wincenty przyznaje w liście do krytyka Alberta Aurier'a.

Nadmierna praca, złe odżywianie, niepowodzenia materialne, dotychczasowe przejścia, a przede wszystkim choroby (syfilis i epilepsja) spowodowały rychłą katastrofę. Gauguin był tylko zapalką, która wzniciła pożar nagromadzonych palnych materiałów.

Wieczorem raz, podczas gorącej sprzeczki w winiarni, rzucił Wincenty pełną szklankę napoju w głowę towarzysza. Na szczęście tenże w samą porę zdołał się uchylić. Bez protestu opuścił Gauguin lokal. Nazajutrz Van Gogh przeprosił go, przypominając sobie słabo, co zaszło. Tymczasem tego samego dnia (23 grudnia 1888 r.) wieczorem pędzi za Gauguin'em z brzytwą w rękę przez plac publiczny, chcąc go poderżnąć. Spokój i silny wzrok Gauguin'a przypró-

wadziły do otrzeźwienia napastnika. To nakłoniło Gauguin'a do odjazdu. Nazajutrz wychodząc ze swego mieszkania widzi tłum, oblegający dom Van Gogha. Wszyscy zwrócili się do przybywającego posądzając go, iż zamordował towarzysza. Pokazało się, że Van Gogh, zaniósłszy jednej z »nimf« na talerzu świeżo odcięte swoje ucho, zwiął, znacząc za sobą krwawy ślad, do swego mieszkania, gdzie zamknął się, głuchy na wszelkie wezwania zaniepokojonego krwawymi śladami tłumem. Wezwano komisarza policji, który kazał wyważyć drzwi i stwierdził, że Van Gogh żyje, tylko w przystępie szału odciął sobie ucho.

Sprawa ta dotychczas nie wyjaśniona. Gauguin podaje, że odciął sobie ucho przy samej skórze, zaś siostra Wincentego twierdzi, że tylko koniec ucha. Nie czekając obudzenia się kolegi, zapewne nie chcąc drażnić go swym widokiem, opuszcza Gauguin Arles, zawezwawszy telegraficznie brata Teo. Chorego odwieziono do szpitala, gdzie pozostaje do 7 stycznia 1889 r. Obfity upływ krwi uratował mu życie, odzyskuje spokój pod wpływem brata i rozumnej opieki Dra Rey, moralnej opieki pastora Salles i przyjaźni poczciwego listonosza Roulin'a. Robi wtedy ich portrety i trzy widoki ze szpitala. Wraca do mieszkania osamotnionego, pełnego smutnych wspomnień. Cierpi — chciałby raz na zawsze skończyć z sobą. Poczyna się w nim rozwijać manja prześladowcza pod wpływem zachowania się złośliwych sąsiadów, którzy sobie robili igraszkę z jego nieszczęścia i wyolbrzymiali zjawisko aż do zagrożenia ich bytu. Zebrali paręset podpisów i zażądali od burmistrza, by zamknął niebezpiecznego warjata. Ku radości zgromadzonego motłochu, w towarzystwie dwu policjantów zawleczono biednego drżącego artystę do szpitala. Sławetni Arlatanie nie nadarmo odziedziczyli arenę rzymską, która do dziś im służy do zaspakajania swych krwiożerczych instynktów — w walce byków. W braku tego, dobry, gwoli uciechy, i skromny warjat. O krótkowzroczna czeredo, okrywająca wieczystą hańbą ten wspaniały gród!

Po takim wypadku stan zdrowia uległ pogorszeniu, zwłaszcza gdy mu oświadczone, że nie wolno mu nadal pozostać w tym mieście. Z porady lekarza Rey, sam każe się zamknąć w szpitalu dla umysłowo chorych w St. Remy, gdzie stanął 8 maja 1889 r. Z początku pozostaje pod ścisłą obserwacją, więc nie wolno mu nie tylko wychodzić poza mury, ale nawet malować. Choroba jego jest kapryśną, a leczenie żadne. Dr. Peyron uważa za najlepszy system pozostawienie pacjenta działaniu przyrody, a w najgorszych razach tusz zimnej wody. Chory ma nieraz długie okresy spokoju, w ciągu których maluje »martwe natury«, autoportrety, widoki z okna lub z dziedzińca, oraz wolne interpretacje z rycin: Rembrandta: »Zmartwychwstanie«, Delacroix »Miłosierny samarytanin«, Daumiera »Pijących«, Dorego »Więźniów«, Milleta »Siewcę«, »Żniwiarzy« i »Powrót z pola«. Obrazy te, lubo są kopiami, są pracami twórczymi; bo począwszy od swobodnego rysunku, odpowiadającego temperamentowi artysty, aż do kolorytu, wszystko sam stwarza. Zwłaszcza koloryt interpretuje treść tak indywidualnie, tak pięknie, że bez ujmy można te prace zestawić z oryginałami. Niestety, przeżywa także chwile straszne hallucynacji zwrokowych i słuchowych, przybicia zupełnego, czarnej melancholji i zniechęcenia do życia — i nieświadomości swych czynów, iż czasem bezwiednie zjada farby. Pod koniec rocznego pobytu, dwa miesiące pozostaje w stanie zupełnej nieświadomości. Dopiero z wiosną odzyskuje przytomność i pragnie opuścić zakład — co następuje wbrew woli Dra Peyron'a. Dnia 17 maja 1890 r. staje u brata w Paryżu, gdzie bawi 3 dni, poczem z porady brata jedzie do małego miasteczka pod Paryżem Anvers sur Oise, gdzie ma malować pod dozorem wytrawnego lekarza Dra Gachet'a, wielkiego przyjaciela malarzy.

Okresy w Arles i St. Remy należą do najwięcej obfitych i najciekawszych w życiu artysty. O ile życie jego wchodzi w dziedzinę anormalności posuniętej do warjacji — o tyle twórczość jego wykazuje najwyższą równowagę, najwyższe uświadomienie środków technicznych i najwyższe napięcie ducha. Dr. Jean Vinchon w książce swej ciekawej »Sztuka i szal« tłumaczy to zjawisko w następujący sposób:

»Działalność umysłowa wzmożona i ciągnąca na usługach jakiejś namiętności, która zmusza



VAN GOGH

KOBIETA Z ARLES (ol.)

ciągle do tworzenia, zużywa dusze o charakterze niskim, rozbudza dążności chorobliwe stare, aż do utrzymania ich w ukryciu, przesadza zdolność wzruszenia, jak np. u Romantyków, powoduje czasami psychozę wyczerpania, jak np. u Van Gogha». (Str. 26).

»Uczuciu artystycznemu musi służyć potęga wzruszenia wyobraźni i darów technicznych, lecz musi być ono podtrzymane w tym samym czasie, aby było twórcze, przez równowagę między tymi czynnikami«. (Str. 32).

»Człowiek płomienny, uczuciowy i o wyobraźni nie może prowadzić życia cichego i regularnego, jak kupczyk ze sklepu«. (Str. 32).

»Możemy obecnie stwierdzić, że uczucie, główny motor geniusza, jest zjawiskiem normalnym a nie patologicznym, jak utrzymywał Lombroso«. (Str. 30).

»Serja chronologiczna twórczości Van Gogha poucza nas, że obłąd nie przyniósł zmian

wybitnych w jego manierze i jakości malarstwa. Jesteśmy świadkami jego ewolucji, która się przeciwstawia monotonji czasowej w dziełach warjatów. Maluje między innymi obrazami męski oddział szpitala z tysamym talentem, albo jeśli się chce powiedzieć z tymi samymi błędami co niegdyś. Listy Van Gogha i wspomnienia lekarzy opisują nam godziny podczas których mógł malować i które są jedynymi godzinami szczęścia w jego biednym życiu. Walczy o nie z warcją w heroicznym pojedynku, w czasie którym opiera się silnie o uczucie, aby nakazać poszanowanie swemu straszemu przeciwnikowi; to uczucie, to miłość płomienna do sztuki. Epizody tej historii, łatwe do skontrolowania dzięki dokumentom Coguiot'a, są scenami tragedji korneljańskiej, w której sztuka i obłęd grają główne role... Opowiedzieliśmy je szczegółowo, ponieważ myśleliśmy, że nie jest ona wyjątkową i że dzieło jakiegoś malarza, który stał się warjatem, nie musi być koniecznie patologiczne. Pewne dyspozycje mogą długo stawiać opór wśród zaburzonej inteligencji i są tylko przedłużeniem życia normalnego w chorobie». (Str. 17 i 18).

Obrazy Van Gogha z okresu prowansalskiego są w pierwszej linii dziełami malarskimi. Każde uderzenie pędzla wydaje dźwięk muzyczny, któremu odpowiada drugie i trzecie i dalsze uderzenie, a razem tworzą potężną żywołową symfonię. Słońce i ruch są to dwa pierwiastki, które stwarzają życie obrazu. Pociągnięcie pędzla krótkie i energiczne, to puls uczucia, który kierował ręką. Nieraz staje się on gwałtowny i niepokoi widza (cyprysy, snopki, słońce). Nic dziwnego, że nawet Cézanne patrzył na te prace jako na czyn warjata. Forma jego niektórych problemów malarskich bardzo zakłóconych układa się w umiejętną syntezę (np. gęstwina drzew, pól, sadów — czy winnic). Rozwiązanie ich proste, mocno dekoracyjne. Zaznajomienie się w Paryżu z drzeworytami japońskimi, z impresjonistami i dywizjonistami wywarło wpływ na pojęcie tego malarstwa niewalorowego, lecz dekoracyjnego. Maluje grubo farbą, czasami wyciska ją wprost z tuby, łagodząc jej surowość uzupełniającą barwą, położoną obok lub na wierzchu poprzedniej. Jak prawdziwy instynktowy malarz uwielbia farbę dla jej nasycenia — z którego nie chce uronić najmniejszej dozy. Niestety używa ku temu niektórych barw nietrwałych, albo których łączenie staje się nietrwałe, jak: zieleni Weroneza, błękit pruski, trzy odcienia żółci chromowej i cynobru. Przedmioty podlegają nie modelacji światłocienia, lecz modulacji barwy, podpartej nerwowym przerywanym konturem. Kontur stały monotonny, spotykany u stylizatorów daje drut, osłabia życie, przerywany wytwarza wibrację.

Ostatni akt tragedji Van Gogha trwa bardzo krótko, bo od 20 maja do 29 lipca 1890 r. Chcąc zagłuszyć owe straszne »memento mori«, które dzwoniło mu zawsze i wszędzie, trawiony głodem tworzenia, miotany nieufnością we własne siły, niezachęcony choćby najmniejszym powodzeniem materialnym, rzuca się do pracy, by w niej zapomnieć o wszystkim. W przeciągu z miesiący namalował 50 obrazów i kilkanaście rysunków! Ta nadmierna, gorączkowa praca podcięła jego system nerwowy. Uderza znów w niego fala smutku i rozpaczy tem silniejsza, że przestaje wierzyć w swoje uleczenie, a myśl rozwiązania swej tragedji samobójstwem świta mu jako jedyne uwolnienie od cierpień. Nęciły go niegdyś dalekie wycieczki, obecnie maluje w najbliższym sąsiedztwie. Chwilowo zapali się w towarzystwie Dra Gachet'a, którego robi piękny portret, jak również rodziny i innych mieszkańców, zachwyci go ogród Daubignego, to znów go nęcą kwiaty, zwłaszcza ukochane słoneczniki. Rozrusza się odwiedzinami brata, żony jego i ich dziecka — pojedzie na chwilę do Paryża, by odwiedzić krytyka Auriera, zjeść śniadanie z Toulouse-Lautrec'em, ale to są ostatecznie przebłyki woli, chcące się wyrwać z objęć strasznej siły, większej niż życie — śmierci. Oglądałem jego przedostatni obraz: kruki lecące na tle ciemnego błękitu nieba nad łanem pszenicy — summarycznej w formie i kolorze, ciekawy raczej jako dokument życiorysu. Odzwierciedla ten okropny nastrój, w jakim tonęła już nieszczęśliwa dusza samobójcy. Głęboki smutek musi ogarnąć patrzącego, wiedząc, że pracę tę wykonuje skazaniec, który niebawem przestanie istnieć — jedna z najciekawszych postaci malarstwa nowożytnego i jedna z najnieszczęśliwszych istot!

Dnia 27 lipca wybiera się malować efekt wieczorny: dwie grusze na tle żółtego nieba,



VAN GOGH

PORTRET WŁASNY („aux fleurs” ol.)

w głębi fioletowy zamek obramowany zielenią. Patrząc na to zaczęte dzieło, zrozumiał bezowocność szamotania się, stanęła mu przed oczyma przeszłość pełna nędzy, walki i cierpień — nieuznanie jego talentu i przyszłość, wlokąca swój marny byt po wytyczonej ścieżce dotychczasowej. Komu potrzebne jest jego życie, jego cierpienie, jego sztuka? Świat będzie się toczył, jak dotychczas — zniknięcie jego nie sprawi krzywdy nikomu. Teo? Ale on ma żonę i dziecko. Zresztą wszystkie uczucia zamarły w nim — prócz jednej chęci — niecierpieć, nieistnieć! Kula w pierś — jedyne wyzwolenie i wieczny spokój! Krzepkim krokiem, brocząc krwią, niosąc w ręku cały swój rysztunek malarski wrócił do swego pokoju prosząc gospodarzy, by go zostawili w spokoju. W oczekiwaniu końca zapalił sobie ulubioną fajeczkę. Powiadomiony Dr. Gachet robił wszystko, by uratować życie nieszczęśliwca — lecz nic nie pomagało. Być może, że zabieg natychmiastowy chirurgiczny pomógłby, ale ciężko było tego dokonać na prowincji. Dzień następny spędził jeszcze przytomny, pocieszał jak mógł zrozpaczonego brata.

Wyzionął ducha dnia 29 lipca o wpół do drugiej rano. Wyzwolił się od demona, który za-
truwał jego cel istnienia — sztukę.

Teo przeżył go tylko o parę miesięcy. Pochowany został obok brata na cmentarzu
w Anvers sur Oise.

Oto przeraźliwie smutna droga krzyżowa artysty, która wiodła go do wierzchołka sztuki
i góry stracenia, u stóp której dziś handlarze obrazów i różni spekulanci dobijają targu o pozo-
stawione mienie. Stawiają go na piedestale między genjuszami obliczając, iż tem więcej na nim
zarobią, im więcej zasadzą wawrzynu na jego grobie.

* * *

Van Gogh, podobnie jak Cézanne, zyskał uznanie u szerokich mas dopiero po śmierci.
Obrazy jego zdobią dziś muzea światowe i sławne kolekcje i płaci się za nie dziesiątkami
tysięcy złotych.

Podobnie jak Cézanne, wywarł głęboki wpływ na pokolenie poimpresjonistyczne. Zaroilo
się na wystawach od martwych natur, widoków i typów à la Van Gogh, od przesadnego
konturowania, nakładania farb i od koszlawienia formy i perspektywy. Jeno gdy u obu arty-
stów usterki wynikają z nieudolności i nieobserwacji, co samych głęboko martwiło — u naśla-
downców ich jest nieszczerze i śmieszne, bo urasta to do zalet, cnót i kanonów. Wielka sztuka
obu, cicha, skromna, niepretensjonalna, stała się konfesjonalem dla młodych adeptów, czy to
tak zwanych »fauves«, czy »Ecole de Paris«, gdzie nieudolność, błaga, bezczelność i snobizm
biorą łatwo rozgrzeszenie za swoje czyny. Torturować rysunek, zdeprawować formę, paćkać
farbę, wyprawiać błazeństwa w imię nowych dróg, chlubić się, że maluje się z kartek poczt-
owych, fotografii i ilustracji — podnosić do godności sztuki znudzoną wypocinę bogatych sno-
bów — nieudolną, dziecięcą bazgraninę celników, kanalarzy, handlarzy ziemniaków smażonych,
kucharek, akuszerok — wszystko to bezczelnie się dziś reklamuje jako spadek artystyczny po obu
mistrzach.

MARCIN SAMLIKI.

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

CIECHOCINEK

= Sztuki piękne na kujawsko-dobrzyń-
skiej wystawie regionalnej. A. B. C. (Nr.
167 — Włocławek) tak nas informuje:

»W dn. 16 b. m. odbyło się posiedzenie członków
Sekcji Sztuk Pięknych, oraz jury prac przeznaczonych
na wystawę do Ciechocinka.

Zgromadzono szereg obrazów, rzeźb, grafiki, cera-
miki, kilimów etc. Wśród autorów prac znajdujemy
nazwiska artystów: ś. p. Bouchard — artysta starej
szkoły monachijskiej, W. Brech — szkoły również mo-
nachijskiej, N. Hekkerówna — szkoły krakowskiej, S. Ja-
kubowski — rzeźbiarz-ceramik szkoły poznańskiej, T.
Kurpiński — grafik-malarz szkoły poznańskiej, A. La-
szenko — wszechświatowej sławy orientalista — szkoły
petersburskiej, ś. p. S. Noakowski — sławny odtwórca
wnętrz, J. Prawowska — szkoły Lenca i Stabrowskiego,
P. Smutny — szkoły czeskiej, K. Wąsowicz — uczeń
Malczewskiego, P. Woźnicki — malarz szkoły poznań-
skiej.

Poza tem zgłoszono prace P. Kwapiszewskiej, J. La-
skowskiego — gospodarza, rzeźbiarza-amatora z Lu-
brańczyka.

Dywany i kilimy wystawiają: T. Żakowska ze Sto-
warzyszenia Kobiet Wspólnej Pracy, P. Drązkiewicz-

czówna, Bojańczykówna i kilimy z Lipnowskiego.
Szkoda wielka, że prace ś. p. H. Sokołowskiego nie
będą w Ciechocinku wystawione, a to z tego powodu,
że — jak zawiadamia rodzina ś. p. mistrza — zbliża
się termin otwarcia Jego pośmiertnej zbiorowej wy-
stawy.

Dział Sztuk Pięknych reprezentowany będzie bardzo
okazale, tak, że z powodzeniem mógłby w całym swym
składzie znaleźć się na najpoważniejszych wystawach
Warszawy i Krakowa.

Umyślnie nie zmieniliśmy ani słowa w tej sympatycznej informacji. I bardzo prosimy o łaskawe prze-
wiezienie »w całym swym składzie« do Warszawy
i Krakowa. Uciecha będzie szalona!

K R A K Ó W

= Rysunki Artura Grottgera w Biblijo-
tece Jagiellońskiej. Jak donosi *Hasło Łódzkie*
(22 czerwca 1930), wzbogacił się zbiór rycin Biblioteki
Jagiellońskiej o szereg cennych rysunków Artura Grot-
tgera z czasu jego pobytu na studjach w Wiedniu.

Siedm tych rysunków pochodzi ze sztambucha *Ża-
nety z Korytowskich hr. Baworowskiej*, która dostała
ją wprost od artysty i te nie były dotąd publikowane.
Osmy, przedstawiający »Powrót Gretchen z kościoła«,

opisał i zreprodukował J. Bołoz-Antoniewicz w swej monografii Grotgera na str. 107. Rysunki ze sztabucha hr. Baworowskiej przedstawiają: Portret własny młodego, dwudziestoletniego naówczas Grotgera, studjum głowy jego przyjaciela Rafała Maszkowskiego, dwie głowy kobiece, tancerkę, szwajcara w paradnym ubraniu i dwa obrazki rodzajowe: »Pożegnanie na wsi i w mieście« oraz »Stróż domu na wsi i w mieście«.

Rysunki wymienione obrazują doskonale tę wczesną epokę (1857—1858) twórczości artysty, kiedy ulega on z jednej strony wpływowi romantyków i nazarenistów, co przejawia się tematycznie i formalnie w »Gretchen«, z drugiej zaś pełnym humorem i pogody rodzajowym malarzom wiedeńskim kończącemu się »Biedermajera«.

Rysunki te były własnością Stanisława Henryka hr. Badeniego, który dając wygodne warunki umożliwił ich nabycie przez Bibliotekę Jagiellońską. Dalsze 4 rysunki, w czem kapitalny portret hr. Władysława Baworowskiego, przeszły w posiadanie rodziny Baworowskich we Lwowie.

= Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego. Dyrekcja Muzeum Narodowego podaje do wiadomości, że w sali wejściowej galerji w Sukiennicach zawieszono obok innych dawniej wystawionych dzieł Jacka Malczewskiego, cały szereg obrazów tego artysty, uzyskanych świeżo przez dyrekcję na przeciąg kilku miesięcy. Są to wyłącznie portrety rodzinne z różnych okresów. Zwraca zwłaszcza uwagę portret żony artysty (z r. 1887), olbrzymi portret Fortunata Gralewskiego, oraz pastelowe portrety żony i dzieci.

= Wystawa »Atelier tekstylne«. Dnia 15 czerwca została otwartą w Miejskim Muzeum Przemysłowem wystawa prac artystów, zgrupowanych pod nazwą »Atelier tekstylne«. Młody ten związek absolwentów Państw. Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego (dział tekstylny) w Krakowie wystąpił pierwszy raz z pokazem prac swoich; tj. z projektami kilimów, haftów, druków na materję, batików wraz z nowo zapoczątkowanym działem projektowania toalet.

= Akademia Sztuk Pięknych. Rok szkolny został zamknięty dnia 28-go czerwca. Wystawa prac szkolnych była otwartą dla publiczności przez trzy dni, od 29 czerwca począwszy.

= Zakupno obrazów art. mal. Rakowskiego przez Prezydium m. Krakowa. II. Kurjer Codz. (Nr. 174) komunikuje: »Jak się dowiadujemy, miasto Kraków zakupiło od malarza Mieczysława Rakowskiego, zamieszkałego od szeregu lat w Belgji a przebywającego obecnie w Krakowie, wspaniały cykl obrazów, który zdobić będzie salony recepcyjne prezydenta miasta. Są to przepiękne pejzaże belgijskie, przedstawiające niektóre malownicze zakątki Flandrii i Walonji, a malowane bardzo ciekawą, dotąd u nas nie spotykaną techniką. P. Rakowski przyjechał do Krakowa po kilku latach rozłąki, aby na płótnie oddać piękno kraju ojczystego, a w szczególności starego Krakowa«.

Zapewne wspaniały cykl obrazów (przepiękne pejzaże krakowskie), malowane przez p. Rakowskiego bardzo ciekawą, także w Belgji niespotykaną dotąd techniką, zawiśnie z czasem w Brukseli i zdobić będzie salony recepcyjne prezydenta miasta. Pewnie, będzie to rewanz. A jest rzeczą słuszną, ażeby w salnach recepcyjnych prezydenta m. Krakowa wisały właśnie nie widoki Flandrii i Walonji, malowane dotąd u nas niespotykaną techniką — no nie?

= Jubileusz Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych a Głosu Narodu. Artystyczny sprawozdawca *Głosu Narodu*, najrozsądniej się podpisujący, był i jest niechętnie usposobiony dla wszelkich poczynań obecnej Dyrekcji Tow. Przyj. Sztuk Pięknych.

Poprostu ma sympatję dla dawnej Dyrekcji, usunięte przez Walne Zgrom. T-wa. Na to niema rady. Ma także antypatję dla *Sztuk Pięknych*, prawdopodobnie za to, że zainicjowały »sanację« w T-wie. Z tego prawdopodobnie powodu czytujemy od trzech lat, to jest od czasu usunięcia dawnej Dyrekcji, sądy o T-wie, nacechowane nietylko — powiedzmy ogólnie — surowością, ale, co gorsza, brakiem bezstronności. Czytając te sądy, wzruszaliśmy ramionami. Niepodobna jednak przejść do porządku dziennego nad stanowiskiem *Głosu Narodu* wobec 75-lecia T-wa.

Pan sprawozdawca artystyczny *Głosu Narodu*, podpisujący się obecnie *emel*, zamieścił recenzję z jubileuszowej wystawy T-wa w swem piśmie dnia 17-go lipca, to jest w 7 prawie tygodni po jej otwarciu, które nastąpiło 31 maja.

Uroczystość otwarcia wystawy będącej z natury rzeczy głównym momentem uroczystości 75-lecia T-wa, nie była uroczystością domową. Było to uczczenie wielkiej pracy kulturalno-obywatelskiej, o znaczeniu ogólnem, której dokonało T-wo w tym okresie. Wartość tej pracy uznały Najwyższe nasze czynniki państwowe, biorąc czynny udział w uroczystości, zaznaczyły wszystkie artystyczne stowarzyszenia całej Polski, w uroczystości wzięły udział tłumy publiczności, wyrażając tem swe uznanie dla pracy T-wa. Takie samo stanowisko zajęła prasa.

Jedynie tylko *Głos Narodu* nie uważał za stosowne spieszyć się, zapominając, że krakowskie pismo ma obowiązek popierać wszelką wartościową pracę nad rozwojem kultury Krakowa.

Jeszcze jednak bardziej godna uwagi jest sumienność pana recenzenta *emel Głosu Narodu*. Pisze on w swojej recenzji: »Dużo wdzięku ma fragment ołtarza Szczepkowskiego«. Otóż ów fragment ołtarza zgłoszony na wystawę przez artystę i dlatego w katalogu zamieszczony, na wystawę nie nadzedł i dlatego nie był wystawiony. Jakim sposobem pan recenzent *emel* widział go na wystawie i niem się zainteresował, nie chcemy dochodzić. Ale zaznaczając tę niesumienność pana sprawozdawcy *Głosu Narodu* możemy z pogardą panu *emel* powiedzieć: precz od recenzji!!

KROSNÓ

= Pomnik dla wynalazcy nafty. W Krośnie, kolebce przemysłu naftowego Małopolski, poświęcono kamień węgielny pod pomnik Ignacego Łukasiewicza, aptekarza lwowskiego, wynalazcy lampy naftowej i twórcy przemysłu naftowego. Na koszt budowy pomnika urządzono obchód 75-lecia odkrycia nafty, wydano monografię Łukasiewicza, oraz zwrócono się do sfer przemysłowych o datki na budowę pomnika.

LWÓW

= Towarzystwo artystów polskich »Sztuka« otworzyło d. 8 czerwca b. r. swoją 89-tą z rzędu wystawę w pałacu sztuki na placu Targów Wschodnich. Wystawa ta, urządzona nakładem wielkiej pracy i kosztów przez tutejsze T-wo przyjaciół sztuk pięknych, była wydarzeniem artystycznym niecodziennej miary i odbiła się żywym echem w szerokiej kołach lwowskiego społeczeństwa, wzbudzając wśród poważnej krytyki słowa najwyższego uznania.

Wystawa »Sztuki« poza walorami artystycznymi imponowała także rozmiarami: 341 eksponatów zapelnili w całości olbrzymi gmach sztuki. Udział w wystawie biorą: Teodor Axentowicz, Stanisław Czajkowski, Xawery Dunikowski, Stefan Filipkiewicz, Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki, Apoloniusz Kędzierski, Konstanty Laszczka, Józef Mehoffer, Fryderyk Pautsch, Ignacy Piękowski, Kazimierz Sichulski, Wojciech Weiss, tudzież jako zaproszona Aneri.

Zamieszczamy poniżej sprawozdanie z tej wystawy

pióra prof. dr. Władysława Kozickiego, zamieszczone w *Słowie Polskiem* (26 i 27 czerwca 1930).

»Tegoroczny artystyczny sezon lwowski nietylko miał poziom znacznie od poprzednich wyższy — przypomina niedawną wystawę »Rytmu« — ale nadto zakończył się niezwykle świetnym finałem triumfalnym: wystawą najstarszego, najbardziej zasłużonego i do dziś w najteższe u nas talenty wyposażonego zrzeszenia artystów polskich, jakim jest głośna nie w samej Polsce tylko, ale i daleko poza jej granicami krakowska »Sztuka«.

Dawny pałac sztuki na Placu Targów Wschodnich przemienił się na przeciąg dwu miesięcy w dostojną świątynię najwyższej współczesnej polskiej twórczości plastycznej. Kto chce widzieć, co mamy dziś w Polsce największego w malarstwie i rzeźbie, tam to zobaczy. Kto chce odetchnąć atmosferą czystej, prawdziwej sztuki, zakrojonej nie na modłę jakiegoś partykularza powiatowego czy krajowego, ale na miarę europejską, tam ją znajdzie. Bez tego »Towarzystwa Artystów Polskich« nie można sobie wyobrazić nowoczesnej sztuki polskiej, ani najwspanialszego jej, drugiego po dobie matejkowskiej rozkwitu. Najjaśniejsze gwiazdy na widnokręgu naszej sztuki figurują wśród jego założycieli i członków. Kronika Towarzystwa brzmi jak pełen chwały zbiór 89-ciu raportów o zwycięskich bitwach, odniesionych na polach nietylko Krakowa, Warszawy, Lwowa, Wilna, Poznania, Łodzi, Sosnowca, Bydgoszczy i Torunia, ale także Wiednia, Pragi, St. Louis, Düsseldorfu, Lipska, Drezna, Monachjum, Londynu, Budapesztu, Wenecji, Zagrzebia, Antwerpii i Berlina.

Co zaś najbardziej zdumiewa i najgłębszym napelnia szacunkiem, to niesłabnąca żywotność, to wieczna młodość »Sztuki«. W grobach już spoczęli tacy najwięksi i wielcy, jak Józef Chelmoński, Stanisław Wyspiański, Jan Stanisławski, Jacek Malczewski, Włodzimierz Tetmajer, Julian Fałat, Stanisław Dębicki, Stanisław Lentz, Stanisław Noakowski, Franciszek Flaum, Witold Wojtkiewicz i Włodzimierz Konieczny, starcami czci najwyższej godnymi są dziś Leon Wyczółkowski, Teodor Axentowicz, Olga Boznańska, Apolonjusz Kędziński, na progu starości stanęli Józef Mehoffer, Konstanty Laszczka i Ferdynand Ruszczyk, ale przyszli młodszy, drugie pokolenie, uczniowie niegdyś tamtych, a dziś w swej większości ich koledzy, jako profesorowie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z Pautsem, Jarockim, Sichulskim, Dunikowskim, Weissem, Kamockim i Filipkiewiczem na czele i dzięki nim »Sztuka« wciąż przoduje w naszym ruchu artystycznym, utrzymuje się w dalszym ciągu na najwyższym szczeblu hierarchicznej drabiny plastyków polskich.

Członkowie »Sztuki« to »Młoda Polska« malarska i rzeźbiarska. Czemu dla nowszej literatury polskiej Wyspiański, Kasprowicz, Żeromski, Tetmajer, Staff, Berent, Sieroszewski i inni, tem dla polskiej plastyki artystycznej zmarli i żyjący członkowie »Sztuki«. Równocześnie występowali na widowisku i zdobywali warunki sławy, równocześnie złotymi głoskami zapisywali swe nazwiska na kartach historii narodowej kultury duchowej. Kto zatem dziś w obliczu świetnej, 89-tej ogólnej, a szóstej lwowskiej wystawy »Sztuki« kręci pseudo-krytycznym czy pseudo-artystycznym noskiem i przebąkuje coś o tem, że »Sztuka« to impresjonizm, a impresjonizm to przeżytek, a kto hołduje przeżytkom, ten jest mamutem, popełnia najpierw szereg rażących błędów faktycznych, a potem tamtem potentatom ani trochę nie szkodzi, lecz za to stwierdza swoją własną małość, ignorancję i arogancję. Nikt oczywiście nie żąda, aby t. zw. »młodzi« naśladowali twórczość »Sztuki« i aby krytycy twórczość »Sztuki« uznawali za kanon i dogmat. Każde pokolenie i każda indywidualność ma swoje drogi i prawa. Trzeba jednak żądać od jednych i drugich, aby uczcili zasługę i wiel-

kość. Obiektywnie stwierdzić się musi, że tak imponującej wystawy sztuki, jak obecna, Lwów od czasu jubileuszowej wystawy Jacka Malczewskiego w r. 1926 nie widział. Właśnie wobec tej wystawy z szczególną siłą odczuwa się niewątpliwą prawdę, że nie ma sztuki starej i nowej, tylko jest sztuka wielka i mała, prawdziwa i fałszowana, dobra i licha. Można trzymać się zdala od t. zw. nowoczesności, która jakże często jest pustym frazesem, maskującym wewnętrzną pustkę, a mimo to być wysokiej miary artystą. I można naodwrot imitować najświeższe nowinki paryskie czy inne, a być artystycznym zerem.

Jest więc obecna wystawa »Sztuki« prawdziwym świętem artystycznym Lwowa, tem miłszym i serdeczniejszym, że trzy dzisiejsze główne filary malarskie tego Towarzystwa, Pautsch, Sichulski i Jarocki — to rdzenni Lwowiacy, którzy tu swoją znakomitą karierę rozpoczęli, tu swoje pierwsze wielkie sukcesy święcili i stąd na podbój sławy w świat szeroki ruszyli.

O większości członków »Sztuki«, biorących udział w obecnej wystawie, nietylko pisałem niezliczone razy przy bieżących okazjach, ale nadto wielu z nich poświęciłem obszerniejsze opracowania monograficzne, doprowadzając ich twórczość do lat ostatnich. Takie krótkie monografie dałem o Jarockim (trzy razy: w *Kłosach*, *Zdroju* i w *Monografiach Artystycznych* Gebethnera i Wolffa), o Pautschu (dwa razy: w mej książce *W gaju Akademosa* i w *Sztukach Pięknych*), o Mehofferze (*Sztuki Piękne*), o Sichulskim (u Gebethnera i Wolffa), o Filipkiewiczach (*Sztuki Piękne*). O Dunikowskim pisałem obszernie z racji monografii Tretera o tym artyście. Właściwie mógłbym więc interesujących się tym tematem czytelników odesłać do owych moich większych studjów. Jeśli mimo to napiszę w obecnej wystawie, krótko już tylko i najbardziej syntetycznie, to uczynię to jedynie dla spełnienia obowiązku doraźnej informacji: dla oddania raz jeszcze holdu wielkiej sztuce tych artystów.

Jak już w poprzednim artykule zaznaczyłem, jedną ze znamienitych cech obecnej wystawy »Sztuki« jest ilościowa, a w wielu wypadkach także jakościowa przewaga dzieł młodszych członków Towarzystwa. U starszych natomiast zaznacza się już pewna rezerwa. Ponieważ się im to jednak »z wieku i z urzędu« należy, więc od nich zaczynam.

Józefa Mehoffera »Joannes vincens«, obraz dekoracyjny do kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu, znany już jest z jednej z najdawniejszych wystaw lwowskich. Nowością są natomiast dwa dalsze projekty witraży do katedry we Fryburgu z tematem św. Mikołaja z Flue, patrona jedności Szwajcarii. Są to fragmenty tego gigantycznego dzieła, które stało się prawdziwym dziełem życia znakomitego artysty, a zarazem jego europejskim czynnem, oddawna w artystycznej literaturze zagranicznej z czią i podziwem zapisanej. Te dwa nowe projekty witrażowe Mehoffera mówią podobnie jak poprzednie o jego rzadkiem, w sposób doskonały rozwiązaniem poczuciu dekoracyjności, świetnie dostosowanem do swoistej techniki witrażowej, a zarazem o lotności wyobraźni i bogactwie kolorytu, który oczywiście dopiero w gotowych już przeźroczach witrażowych może zabłysnąć całym przepychem swych barw lśniących jak mozaika, ułożona z drogich kamieni. Dekoracyjność ujęcia jest również naczelną cechą pejzażów i portretów Mehoffera, oraz jego kompozycji religijnej »Sw. Teresa«, zaznacza się ona także w sposobie prowadzenia linii w dzielnych, śmiało, szkicowo traktowanych portretach węglem.

U Apolonjusza Kędzińskiego, jednego z Nestorów impresjonizmu polskiego, uderza przedewszystkiem wybitnie ornamentacyjny charakter jego linii. Jego typy ludowe, pejzaże i martwe natury — to są konglomeraty długich, różnokolorowych, kapryśnych smug, które

układają się w całości, pociągające nie tylko swą świeżością i powietrznością, ale także i to głównie, swymi wartościami ornamentalnymi. Od innych jego prac odcina się obraz »Bachleda kosi«, utrzymany cały w jednolitej jasno-zielonej tonacji. Raczej astral czy duch koszącego Bachledy, niż on sam.

Teodor Axentowicz dał tylko dwa szkicowe pastele z zakresu tego kierunku swej sztuki, który stanowił jego ultima maniera i na której opiera się jego sława, jako malarza wdzięków wytwornych i subtelnych kobiet. Poza tem w »Głowie starca«, w szkicu do »Święconego« i w »Pogrzebie« wrócił do stylu swej młodości, kiedy z talentem malował sceny z życia ludu ruskiego, tryskające — jak na owe czasy — wielką siłą prawdy i realistycznej obserwacji.

A teraz młodszy. Przedewszystkiem Fryderyk Pautsch, którego nazwisko jest synonimem burzy, orkanu, huraganu malarzkiej ekspansji. Twórczość jego przypomina wulkan wiecznie czynny, w którego wnętrzu wrzą, kipią i kotłują się ciągle czynne i prężne siły. Czyż nie jest żywiołową erupcją, wzięją, zamkniętą w kształt trwały ten fenomenalny »Pochód Słowian«, ta intuicyjna ewokacja zamierzającej przeszłości jakiejś naszej prarasy, gdzie na tle niesamowicie sinych gór rysują się jak rewelacyjne echa prawnie owe woły z niezapomnianym, męczeńskim przegięciem karków i ów heroiczny, fanatycznie somnambuliczny krokier idący poganiacz i ten apokaliptyczny jeździec poza nim? Jakież potężny barok, barok kształtu, barwy, oscylującej między skrajną ciemnością a skrajną jasnością, barok ruchu i rozegzaltowanej do ostatecznych granic psychiki ludzkiej bucha z »Ukrzyżowania«, z tego tryptyku, którego środek został poświęcony tragizmowi ofiary i żalu, lewa strona nawróceniu i wierze, a prawa cynizmowi najpodlejszych żądź ludzkich. Barbarzyńsko wspinały wybuch kolorystycznego, formalnego i duchowego nadmiaru, do którego za ledwie zdaleka zbliżają się młodzieńcze płótna Hiszpana Anglady. A »Topielec« znów zupełnie inny. Tak samo współcześnie ludowy, ale w każdym calu tragiczny, w kształt ściślej kompozycji zakrzepły, w swej bezwzględnej ekspresyjności do dzieł, zwłaszcza graficznych, wczesnego renesansu niemieckiego zbliżony. W »Święceniu ziół« — znów świat zupełnie inny. Za lew powietrza, światła, jasności, orgja żywych kolorów, prymitywnie — ludowych kształtów i temperamentów, nastrój pogody i wesela — a to wszystko mimo pozornej, impresjonistycznej dowolności ujęte w karby dobrze rozważonej kompozycji. W »Uchodźcach« dla odmiany technika dywizjonistyczna (— rzadkość w polskim impresjonizmie —), przypominająca Van Rysselbergha, ale oczywiście nawskróś pautschowska, nieokleczana, rozszalała.

Pautsch ma w sobie stanowczo coś z wielkich malarzy baroku. Nie tylko w tem, co jest u nich patosem, ale także w ich pociągu do naturalizmu. Bo Pautschowi podoba się czasem być skrajnym naturalistą, cieszącym się precyzją rysunku, czystością lokalnych barw i iluzjonizmem plastyki, posuniętym do ostatecznych granic. Wtedy powstają takie dzieła, jak owe niezwykle stragany z dziczyzną, drobiem lub rybami, jak portrety — wrocławskie, poznańskie i krakowskie, nigdy niebanalne, zawsze pociągające układem, wyrazem, niespodziewanym a estetycznie korzystnym zestawieniem barw. A poza tem mnóstwo mniejszych pejzażów, szkiców pejzażowych, scen rodzajowych na tle natury, rzuconych na płótno — zdawałoby się — lekko, jakby od niechcenia, a zawsze zadziwiających jakimś nieoczekiwanym, nowym ujęciem natury i zastosowaniem odmiennego sposobu malowania.

Rzecz dziwna: Pautsch jest właśnie wśród członków »Sztuki« najbardziej impresjonistą, a równocześnie najsilniej impresjonizm neguje, dochodząc w swej barokowej furji do radykalnie antynaturalistycznych

deformacji i do najbardziej suggestywnej ekspresyjności.

Olbrzym talentu, inspiracji i pracy.

Jeśli Pautsch jest burzą i pędem, to Władysław Jarocki jest uosobieniem niewzruszonego, posągowego spokoju. Nad spontanicznym, żywiołowym natchnieniem przeważa u niego element twórczej rozważliwej. Gwałtowny ruch jest z jego obrazów wygnany, zarówno ruch fizyczny jak psychiczny. Jest tylko trwanie w czasie. Ale trwanie tak mocne, tak — zdawałoby się — niezniszczalne, iż ma się wrażenie, jakby ten czas nigdy nie miał się skończyć. Jarocki jest poetą wieczystej trwałości i niezniszczalności życia na ziemi. Bo człowiek u niego nigdy nie pojawia się w oderwaniu, ale w ścisłym organicznym związku z ziemią, albo w związku z tym wykrawkim rzeczywistości, który jest wyrazem jego funkcji życiowej na ziemi. I to nie tylko mocny, krzepki człowiek z ludu, który jest najulubieńszym tematem jego sztuki i najwyrazistszą cechą jej witalizmu, nie tylko te dwie dziewczyny huculskie, kroczące obok siebie w kraśnych zapaskach, nie tylko dziki włóczęga naddniestrzański, rodzina chłopska zgromadzona w zaleszczyckim sadzie, czy podhalański cieśla albo dziewczyna zakopiańska z rutbekami, lecz także ludzie ze sfer kulturalnych: malarz Brzozowski, który ze swą wagnerowską twarzą jak czarownik wyłania się w pracowni kilimkarskiej ze stosów barwnych włóczek i młoda siostrzenica artysty jako narcziarka i jego przyjaciel na ganku Harendy, otoczony księgami i sam malarz wśród zimowego krajobrazu.

Postacie Jarockiego, ukazane z reguły na tle rozległego, doskonale z niemi scharmonizowanego pejzażu, rysują się z niezwykłą siłą i plastyką, a wsparte mocną, jasną, żywą, wielkimi płaszczyznami operującą kolorystyką, opartą w swej genetycznej filjacji na etnograficznej kolorystyce ludu, sprawiają, że obrazy tego artysty na żadnej wystawie nie obawiają się rywalizacji, lecz z ogromną siłą narzucają się oku.

Naturalizm Jarockiego ma wielki styl, bo nieomylnie wycucie natury łączy z monumentalnością i z dekoracyjnym ujęciem całości. Te cechy przejawiają się również w jego pejzażach zarówno zakopiańskich, jak konstantynopolańskich. Są zawsze doskonale skomponowane, pociągają kolorem, powietrzem, światłem, poezją, nie rozdrabniają się w szczegółach, lecz obliczone są na integralność wrażenia estetycznego.

Kazimierz Sichulski, który zwykle na wystawach w pałacu sztuki główną salę zapelniał swymi pracami, tym razem wyjątkowo wystąpił znacznie skromniej, bo zajął tylko małą boczną salkę. Skromniej, jeśli idzie o ilość, nie o jakość. Bo te jego akwarelowe pejzaże z Komborni i Medyki, których jedyne prawie bohaterami są drzewa — to dzieła wysokiej sztuki i wielkiej poezji. W tonie zasadniczo jasne i pogodne, świecące bladą zielenią i bielą, skonstrastowaną z brunatną czerwnią pni i z ciepłymi plamami płaszczyzn żółtych, ujmują nie tylko bukoliczną romantyką nastroju, ale wprost samą umiejętnością dekoracyjnego wypełnienia przestrzeni. Jego olejny »Potok« z przewagą tonów szaro-fioletowych jest symfonią subtelnych barw, godną wielkiego malarza.

Pautsch, Jarocki i Sichulski tworzą kapitalne pejzaże, wybitnie indywidualne, choć żaden z nich nie jest zawodowym pejzażystą. Jest nim natomiast Stefan Filipkiewicz, który jako taki wysunął się na czoło współczesnych pejzażystów polskich: jest dziś najwybitniejszym uczniem Stanisławskiego. Od mistrza swego przejął poezję nieba, chmur i drzew, sam zaś do niej dołączył poezję gór. Nikt z malarzy naszych nie czuje tak Tatr jak Filipkiewicz i Jarocki. Identyfikacja tematu i nastawienia uczuciowego sprawia, że czasem są w pejzażach tatrzańskich do złudzenia podobni. Ale u Jarockiego przeważa zawsze energia wyrazu, gdy

u Filipkiewicza tonem zasadniczym jest liryczna miękkość wyrażająca się w subtelnej harmonizacji zimnych, soczystych nasyconych barw. Takie pejzaże, jak »Tatry z Olczy« lub nagrodzona przez Akademię Umiejętności »Jesień« — to są obrazy, które zapadają w duszę. Żywsze tony kolorystyczne przychodzą do głosu w martwych naturach. »Naga kobieta przed lustrem« jest dowodem, że i w zakresie malarstwa figuralnego jest Filipkiewicz dużej miary artystą.

Kolor jest również dziedziną, w której najświetniej realizuje się wielki talent malarski Wojciecha Weissa. Zaczynał niegdyś od tonacji ciemnych, zgaszonych. Dziś wyżywa się w barwach jasnych, płomiennych, czystych, soczystych. Jakby się zakochał w dawnych mistrzach weneckich. Portret szlachcica w złoto-żółtym żupanie, cynobrowej delji i ciemniejszych nieco safjanowych butach — to wysokiej klasy symfonia kolorystyczna o niezrównanej finezji i subtelności. Podobnie świetne rozwiązania kolorystyczne daje w swych aktach kobiecych, malowanych przy świetle dziennym i przy świetle lampy, a także w studjach pejzażowych.

Stanisława Kamockiego małe szkice pejzażowe, malowane szerokimi płaszczyznami i zmatowane w tonie słabe tylko dają pojęcie o jego wielkich zdolnościach pejzażowych. Silniej przemawia w martwych naturach (»Jabłko«, »Dyńka«, »Samowar«, »Dzban«), w których daje spokojne i poważne, a zarazem dźwięczne i mocne harmonie tonów barwnych.

Z wystawionych obecnie prac Ignacego Pięnkowskiego tylko »Półfakt« i poniekąd »Wywczasie« przypominają świetności kolorystyczne dawnych obrazów tego cennego artysty, kiedy to malował tak, jakby tkął barwne kilimy z jasnych, czystych, doskonale zestrojonych w tonie pasm przędzy. W innych jego obrazach, zwłaszcza w pejzażach nastąpiło niepotrzebne rozwielenie się szczegółów ze szkodą jednolitości wrażenia optycznego.

Stanisław Czajkowski odcina się zdecydowanie od innych kolegów-pejzażystów ze »Sztuki« bezsłonecznością i zmatowaną, zimną tonacją swych dość monottonnych w temacie i nastroju krajobrazów. Świat widziany przez czarne okulary. Na tle ciemnej, zwiędłej zieleni czarnymi konturami zarysowują się jego chaty i płoty. Ciężki smutek panuje w jego naturze. Zaproszona jako gość pani Aneri wystawiła martwe natury i kwiaty, malowane solidnie, ale niezbyt indywidualnie.

Rzeźba przedstawia się na wystawie »Sztuki« znakomicie: Przedewszystkiem Konstancy Laszczka i Xawery Dunikowski. Dwaj najwybitniejsi reprezentanci naszej współczesnej rzeźby, obok Wittiga, Szczepkowskiego, Kuny. Obaj biegunowo różni. Laszczka — klasyk, o zabarwieniu delikatnym, finezyjnym, zbliżony duchowo do wytwornie miękkiego pokolenia rzeźbiarzy florenckich z drugiej połowy quattrocenta. Powierzchnia zawsze gładko, wykwinnie wypracowana, wyraz zawsze subtelny. Biusty hrabiny Baworowskiej i samego artysty mogłyby śmiało wyjść z rąk Desideria da Settignano, tyle w nich wytworności duchowej. Podobnie portrety Wyczółkowskiego, Jasińskiego, maska W. Noskowskiego. Ta właściwość stylowa w połączeniu z fantastyką formy stwarza całości ujmujące z drobnej ceramiki Laszczki (Chimery, ptaki, zwierzęta).

Przeciwnie Dunikowski: burzliwy, nerwowy, niespokojny, genialnie rozwichrzony, irracjonalny. Niegdyś ekscentryczny symbolista, indywidualny nawskróś impresjonista, potem formista a zawsze romantyk. Jak najdalszy od wszelkiego klasycyzmu. Dziś w rozkosznym prymitywie »Zwiastowania«, w szerokich, ostro ciętych płaszczyznach »Ewangelistów«, w większości głów wawelskich, tak znakomicie z natury drzewnego materiału wywiedzionych, a nawet w głowie kobiecej zlekka zarchaizowanej — wybitnie w kierunku gotyku

nastawiony. Mistrz ekspresji. Głowa Mickiewicza — to arcydzieło jako wyraz ekstazy twórczej, podobnie jak głowa Jana Chrzciciela jako wyraz zatonięcia w fanatyzmie ideowym. Głowy malarza Rubczaka i mefistofelicznego pana z ciemno-wiśniowego drzewa — to znów arcydzieła ekspresyjnej deformacji. Słowem: rzeźbiarz najwyższej miary.

Drobne brzozy Ludwika Puget'a ukazują w nim zdolnego, realistycznego rzeźbiarza zwierząt (lwy) i umiarkowanego ruchu (»Z ziemi francuskiej do polskiej«).

Naogół wystawa »Sztuki« pozwoliła lwowskim miłośnikom malarstwa i rzeźby zachłysnąć się na chwilę wysoko-górkim ozonem prawdziwej, wielkiej twórczości.

= **Kradzież cennej pamiątki.** Z muzeum X. X. Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich zginął łańcuch kanonicki, pozłacany, pochodzący z końca XVIII wieku. Łańcuch kończy się krzyżem, na którym znajduje się emalowany Biały Orzeł. Muzea, antykwarze i zbieracze powinni uważać, czy im łańcucha tego nie zaoferuje do kupna nieznanego złoczyńca.

Ł O W I C Z

= **Muzeum łowickie.** Odbyło się w Łowiczu posiedzenie zarządu miejskiego muzeum łowickiego im. Wł. Tarczyńskiego. Zastępca prezesa zarządu i kierownik muzeum, p. Emil Balcer, zdał sprawę z działalności muzeum za dwa ubiegłe lata. Największą troską zarządu była sprawa rozszerzenia siedziby muzeum, które zajmuje obecnie tylko jedno piętro, nie mogąc wystawić posiadanych w magazynach własnych zbiorów, oraz zbiorów etnograficznych polskiego Tow. krajoznawczego. W ostatnich czasach nastąpiła uchwała przeniesienia szkoły handlowej miejskiej, zajmującej jedno piętro, do innego lokalu, poczem zajmowane przez szkołę pomieszczenie oddane będzie do dyspozycji muzeum. Na wniosek p. Balcera uchwalono w nowej siedzibie jeden pokój przeznaczyć na archiwalia, dotyczące miasta Łowicza i bibliotekę, złożoną z dzieł, wydanych w Łowiczu, drugi pokój ma być poświęcony pamiątkom rodziny Tarczyńskich. Poza tem uchwalono zaprosić do rady nadzorczej muzeum kilka osób z Łowicza i sąsiednich okolic, oraz kooptować do zarządu pp.: rejenta Piniakiewicza z Łowicza, Izę Czajkowską i adw. E. Czajkowskiego z Warszawy. Obu wymienionym prawnikom ma być poruczone opracowanie ustawy i regulaminu muzeum. Wiele pozytywne dla muzeum jest wejście do zarządu p. Izy Czajkowskiej, jako wybitnej pracownicy w dziedzinie muzealnej, do niedawna kustosa muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej w Warszawie.

S T A N I S Ł A W Ó W

= **Muzeum Pokucia.** Staraniem gminy m. Stanisławowa powstało muzeum pokuckie, mające na celu zilustrowanie przyrody, człowieka i życia z przeszłości i teraźniejszości na terenie województwa stanisławowskiego. Z uwagi na wielką doniosłość naukową, kulturalną i społeczną tej placówki regionalnej, oraz korzyści płynące z niej dla całego woj. stanisławowskiego, zawiązano z inicjatywy wojewody stanisławowskiego Nakonecznikoff-Klukowskiego Towarzystwo przyjaciół muzeum pokuckiego. Pierwsze konstituujące zebranie odbyło się 25 b. m., na którym prezesem wybrano emerytowanego radcę kolejowego Ertla.

T A R N O P O L

= **Fotografie zabytków i krajobrazów** Podola. Podolskie Towarzystwo turystyczno-krajoznawcze w Tarnopolu, instytucja działająca pod opieką władz, przystąpiła do rozpowszechniania na terenie Państwa artystycznie wykonanych powiększeń fotograficznych najpiękniejszych zabytków i krajoobra-

zów Podola, w celach zarówno propagandowych, jako też popularno-naukowych.

WARSZAWA

= Wystawę prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych otwarto z końcem czerwca. Były na niej reprezentowane wszystkie poszczególne kursy: T. Pruszkowski, K. Tichy'ego, F. S. Kowarskiego, M. Kotarbińskiego, W. Skoczylasa, T. Breyera, K. Stryjeńskiego, L. Pękalskiego, E. Bartłomiejczyka, B. Lenarta, J. Czajkowskiego.

= Dr. Bronisław Krystall przekazał do dyspozycji rady głównej szkoły sztuk pięknych w Warszawie tyśiąc złotych na nagrodę imienia nieżyjącego syna Karola Krystalla dla najbardziej wyróżniających się dwóch dzieł z dziedziny malarstwa i rzeźby na dorocznej wystawie studentów szkoły sztuk pięknych lub za całości kształt pracy w wymienionych działach. P. Krystall nosi się z zamiarem stałego i trwałego ustalenia tej nagrody, jako renty od wniesionego w przyszłości kapitału.

Również nagrodę w postaci kasety z farbami do dyspozycji rady głównej szkoły przekazał p. Czesław Garliński.

Dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Warszawie na rok akademicki 1930/31 wybrany został prof. Tadeusz Pruszkowski.

= Instytut Propagandy Sztuki. W dniu 18 czerwca odbyło się pod przewodnictwem p. ministra W. R. i O. P. St. Czerwińskiego inauguracyjne zebranie pierwszej rady świeżo założonego Instytutu Propagandy Sztuki (I. P. S.).

W zebraniu tem wzięli udział członkowie rady, powołani w myśl § 8 statutu przez p. ministra W. R. i O. P., oraz ministra spr. wewn., a mianowicie: M. Boruciński, H. Grombecki, W. Borowski, A. Kędzierski, E. Norwerth, K. Stryjeński, J. Szczepkowski, M. Treter, S. Woźnicki.

Po zagajeniu zebrania przez p. ministra Czerwińskiego, zabrał głos dyrektor dep. sztuki, prof. Wł. Skoczylas, który w krótkich słowach przedstawił genezę nowej instytucji.

W r. ub. na szereg konferencji w gabinecie ówczesnego dyrektora dep. sztuki, prof. W. Jastrzębowski, omawiano różne postulaty naszego życia artystycznego, a na ostatniej uchwalono jednogłośnie powołać do życia autonomiczną organizację artystyczną, opartą o pomoc Ministerstwa W. R. i O. P., której zadaniem byłoby organizowanie wystaw, odczytów, wydawnictw i t. d., jako środków szerzenia kultury artystycznej w kraju.

Dla opracowania statutu wybrano specjalną komisję, która uzyskała już zatwierdzenie tegoż w Min. W. R. i O. P., oraz w Min. Spr. Wewn.

Instytut Propagandy Sztuki liczy 24 członków, pierwszych 12 powołuje Minister W. R. i O. P. w porozumieniu z Min. Spraw Wewn., następnymi wybierają pierwsi członkowie rady.

Celem tej nowej placówki jest propaganda sztuk plastycznych zarówno w Warszawie, jak w innych głównych miastach, a zwłaszcza na prowincji.

Wychodząc z założenia, że sztuką nie można rządzić, lecz należy się nią opiekować, Min. W. R. i O. P. zamierza stale powoływać do współpracy artystów, nie tylko dlatego, ażeby z nimi współdziałać, ale także, aby dzielić się z nimi odpowiedzialnością za ten dział spraw i agend.

Jeśli po pewnym czasie okaże się, że I. P. S. wydał cenne i rzetelne owoce, powstaną zapewne analogiczne placówki dla innych gałęzi sztuki. Za ich pośrednictwem dep. sztuki będzie mógł należycie pełnić główne swoje zadanie, t. j. krzewić kulturę artystyczną w całym kraju.

I. P. S. wychodząc z Warszawy, musi szerokimi zagonami — wedle słów dyr. Skoczylasa — na wschód i zachód, na północ i na południe przeorać całą Polskę, siejąc we wszystkich warstwach społeczeństwa miłość do sztuki i głębsze jej zrozumienie. Niejednokrotnie trzeba będzie wykonać ciężką pracę, wnosząc zarzewie sztuki w niższe, ciężko pracujące warstwy społeczne, ale nieraz o wiele cięższą okaże się praca wśród warstw t. zw. wyższych, zbyt długo demoralizowanych złą, bo z gruntu fałszywą i mylnie pojętą artystyczną kulturą. Stolica nasza, Warszawa, wiele pod tym względem przysporzy trudu nowej instytucji.

Praca ta jednak wzbogaci życie duchowe naszego narodu, a równocześnie zdobędzie dla artystów nowych i kochających istotnie sztukę konsumentów, co znacznie znowuż ułatwi rozwiązanie innego problemu: opieki materialnej nad artystami.

Po przemówieniu dyr. Skoczylasa odczytano statut, poczem dokonano wyboru nowych członków rady I. P. S. Z tajnego głosowania wyszli: E. Bartłomiejczyk, Wł. Jarocki, W. Jastrzębowski, H. Kuna, A. Lauterbach, Z. Niemojewski, T. Pruszkowski, L. Słodziński i W. Wołynko.

Omawiano następnie plan działania na najbliższą przyszłość i postanowiono wczesną jesienią urządzić najpierw dużą wystawę polskiej sztuki ludowej.

= Przebudowa Zamku Królewskiego. Odbyło się posiedzenie Komitetu przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, w nowym składzie, pod przewodnictwem ministra robót publicznych inż. Matakiewicza.

Na posiedzeniu tem wysłuchano sprawozdań z prac komisji, omówiono sprawę obecnie wykonywanych wewnątrz Zamku, dokonano oględzin robót i przyjęto szereg wniosków. Rozpatrzono również sprawę zabudowy terenów nad Wisłą, przylegających do Zamku Królewskiego.

Po zapoznaniu się ze stanem prac przy przebudowie wnętrza Zamku, po dłuższej dyskusji, zaaprobowano ogólny ich kierunek, zalecając jednak dalsze opracowanie szczegółów.

Projekt zabudowy terenów nad Wisłą zaakceptowano w całej rozciągłości. Polega on na budowie koszar kompanji zamkowej, garażów i stajen na terenie od dzisiejszej ul. Stejnkera, która będzie zniesiona, aż do osi budynku P. K. O. przy ul. Bugaj. Na osi tej projektowane jest przeprowadzenie nowej ulicy z wylotem na przyszłe bulwary Wisły. Obecne koszary i wszystkie inne budynki gospodarskie, szpeczące widok na elewację Zamku od strony Wisły, będą zniesione, a na ich miejsce założony ogród, łączący pobrzeże Wisły (przyszłe bulwary) z bezpośrednim terenem Zamku.

W myśl projektu zachowany będzie ruch kołowy i pieszy wzdłuż ul. Bugaj pod tarasem zamkowym. Ulica ta bieć będzie w przyszłości tunelem pod tarasem i oddzielona zostanie od terenu zamkowego arkadami, zabezpieczonymi ozdobną kratą.

W kierunku Cytadeli wzniesione będą dwa bloki mieszkalne, przeznaczone dla wojskowych i cywilnych urzędników kancelarii Prezydenta Rzeczypospolitej.

Wreszcie Komitet wypowiedział się, na wniosek kierownictwa robót, za przykryciem dachu zamkowego miedzią, co ma być dokonane w ciągu najbliższych paru lat.

= Koszt odbudowy Zamku Królewskiego. Kierownictwo odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie złożyło w ministerjum robót publicznych ostateczny plan restauracji Zamku. Przy normalnych kredytach na ten cel w budżecie państwowym całkowita odbudowa Zamku nastąpić ma w roku 1935. By ją doprowadzić do końca, należałoby corocznie przeznaczać conajmniej z miliony złotych.

Zachodzi pytanie: Ile kosztowałaby budowa osob-

nego palacu reprezentacyjnego dla Prezydenta Rzpltej, przycem Zamek Król. mógłby zostać niemodernizowanym zabytkiem i mógłby służyć za schronienie za- bitym (Zbiory Państwowe)?

= Kolumna króla Zygmunta. Wykończono już dodatkową podstawę pomnika króla Zygmunta. Podstawa zrobiona jest z czarnego granitu i przedstawia się wyjątkowo efektownie. W chwili obecnej doprowadzany jest do porządku plac chodnikowy, okalający kolumnę. Placyk ten będzie skończony za kilka dni. W przyszłości przewiduje się przeniesienie kolumny na linię osi Krakowskiego Przedmieścia, tak jak ona dawniej stała. Stanie się to jednocześnie z przeplanowaniem placu Zamkowego. Według projektów, znajdujących się w wydziale technicznym, plac Zamkowy ma być od strony Zamku Królewskiego obniżony o kilka metrów i w ten sposób podniesiony będzie Zamek, dziś zagłębiony w dole. Od strony Świętojańskiej, Piwnej, Podwala, Senatorskiej do Zjazdu na poziomie Krakowskiego Przedmieścia projektuje się utworzenie jezdni odgródzonej od placu przed Zamkiem balustradą.

= Nagrody »Zachęty«. Sąd konkursowy wystawy w Zachęcie Sztuk Pięknych w Warszawie, pod nazwą »Rok 1920« rozdzielił nagrody w sposób następujący: 1-ą nagrodę Tow. Zachęty — zł. 1000 — otrzymał A. Bunsch za obraz olejny »Kula karabinowa«, 2-ą nagrodę zł. 500 — prof. J. Raszka za rzeźbę w brązie »Czwórka«, 1-ą nagrodę Warszawy — zł. 1000 — Zygm. Otto za rzeźbę »Projekt pomnika bojownikom o niepodległość Ojczyzny«, 2-ą nagrodę Warszawy — zł. 500 — M. Wisznicki za obraz olejny »Cud krwi«. Nagrodę zł. 500 otrzymał C. Tański za pastel »Pogrzeb obrońcy Kresów«.

= »Rok 1920« w Zachęcie. Zgromadzono kilkadziesiąt malowideł, garść rzeźb — ogółem reprezentowanych jest na wystawie zgórá 40 nazwisk — i otworzono wystawę doprawdy poniżej normalnego poziomu przyzwoitości.

Zupełnemu brakowi jakiegokolwiek organizacji naszego życia artystycznego, zwłaszcza, jeśli idzie o sfery rządowe, należy przypisać, że otwarcie takiej, ponad wszelki wyraz lichej wystawy, mógł zaszczyścić swą obecnością Prezes Rady Ministrów, płk. W. Sławek.

Czyż nie było obowiązkiem odpowiedniego urzędnika w Prezydjum Rady Ministrów zasięgnąć wprzód opinii w Dep. Sztuki Min. W. R. i O. P. — czy wystawa w Zachęcie jest tego rodzaju, że może się na niej pokazać oficjalnie, bez szwanku dla swego prestiżu, Prezes Rady Ministrów?

Sam wykaz nazwisk osób, które obesały tę wystawę, informuje dostatecznie o jej wartości i poziomie. Rezygnujemy z ich wyliczania — *trop d'honneur!*

= Prasa warszawska o »Roku 1920« w Zachęcie:

Anonimowy krytyk *Kurjera Czerwonego* (Nr. 141), pisze m. in.:

»Wspomnienia te nie zbladły w ciągu następnego dziesięciolecia, przeciwnie pogłębiły się, nabrały ideowego wyrazu. Otóż, właśnie tej głębi i tego wyrazu nie daje nam obecna wystawa.

Suma wysiłków artystycznych nie stoi na poziomie tematu.

Te fragmenty bojowe, te batalistyczne malowidła czy kompozycje symboliczne zbyt często rażą przesadną manierą, nienaturalnym patosem, jakąś historyczną pozą, nie mającą nic wspólnego z majestatycznym bohaterstwem i prostotą obrońców Warszawy.

Są to raczej przyczynki ilustracyjne do bojów roku 1920, niż synteza malarska dziejowego momentu.

Tytus Czyżewski, widocznie bardzo skrzepowany tem, że użyczono mu najlchszej salki na pięterku Zachęty dla wystawienia kilkunastu prac, jest

dziwnie lakoniczny i wyraża nieśmiałą opinię w Nrze 161 *Kurjera Polskiego* w ten sposób:

»Obecna wystawa w Zachęcie — nie jest mo że (?) popisem artystycznym, ale więcej zilustrowaniem pewnych zająć historycznych, jakim była wojna 1920 roku«

Wystawa spodobała się J. Kleczyńskiemu, który w Nr. 165 *Kurjera Warszawskiego* tak pisze o niej:

»Szczęśliwą (!) myśl miała Zachęta, ogłaszając wystawę dziesięciolecia roku 1920. Rok ten rośnie we wspomnieniu, w historii, olbrzymie jego znaczenie dla Polski i dla świata staje się epokowym. Perspektywa nawet tak krótka uwydatnia, czem jest tradycyjna rola Polski — i dziś już jaśniejszym wzrokiem ogarniamy własną potęgę, spokojnie, a z większym nakładem zdrowej wyobraźni oceniamy, przed jaką potwornością uchroniliśmy Europę i siebie. Wiemy już, że to własne siły nasze — nie inne — wydobły nas z powrotem na światło współżycia z kulturą i cywilizacją narodów, przodujących rozwojowi ludzkości. Ledwie odzyskawszy wolność, oddaliśmy przyjaciół i wrogom taką przysługę, o której będą pamiętały wieki.

Artyści — ta najwrażliwsza część narodu — tak właśnie zdają się rozumieć ten rok krwi i chwaly. Jeszcze gdziegdzie snują się nici sentymentalizmów, melodramatycznych gestów, płacziwych roztkliwiań. Ale wystawa w Zachęcie dowodzi, że pora przyszła na twarde poczucie rzeczywistości, na prawdziwą grozę, spokojną postawę i samopoczucie triumfu, osiągniętego straszną ofiarą wielokrotnych śmierci, zniszczeń, tysiąca bohaterstw bezimiennych i siły woli wodzów. Tak, to wola u góry i wola w masach zwyciężyła.

A z czysto artystycznego punktu widzenia buchnęło ś wie z o ś c i ą (?) po ścianach Zachęty. Sprawdza się to, co sto razy się sprawdziło w dziejach sztuki: pchnijcie tylko wyobraźnię artyści wielkością zdarzeń, pozwólcie mu się karmić ideą, a wystąpią na jaw nowe w a r t o ś c i (?). Nic to, że będą na razie błędy, czy niedociągnięcia — wyzwoli się duch (?). Następcy rozwiną ideę, nieraz w błędach znajdą drogi nieznanne, pola zasiewane w gorączkowym pośpiechu bezmiernie płodnym ziarnem uczucia i intuicji.

W. Podolski w Nr. 174 *Polski*:

»...Niestety nic w tym rodzaju nie znajdziemy na wystawie. Obrazy robią przeważnie wrażenie wypracowań na zadany, lecz nikogo nie interesujący temat. Uważano widocznie, że malując »wojenkę« możnaby jeszcze raz roztkliwić publiczność i w ten sposób trafić do jej serca, no i... kieszeni.

Niektórzy krytycy pisali, że chociaż wystawa jest słaba, to jednak sam fakt jej urzędzenia należy zapisać Zachęcie jako plus.

Nie mogę się z tem pogodzić.

Jeżeli wielkopomne zdarzenie nad Wisłą nazwalimy cudem w podziwie dla wielkiego i pięknego porywu miliona serc, to wątpię czy pożytkiem jest przedstawić cud w formie, która o jego wielkości nie mówi, a raczej obrzydza go niedołęstwem artystów. A więc to tak wyglądał Cud nad Wisłą? Nie, nie wierzymy temu.

W przedmowie do katalogu St. Popowski cytuje słowa Gustawa le Bon: »Byłem zawsze podejrzliwy odnośnie do utworów literackich. Oszukują one często, a uczą rzadko. Utwór plastyczny nie oszukuje nigdy, a uczy zawsze...«

Utwory wystawione pod godłem »Rok 1920« nawet oszukać nikogo nie potrafią, nie mówiąc już o nauczeniu.

Fr. Siedlecki w Nr. 173 *Dnia Polskiego*:

»Przeglądając obrazy, poświęcone rocznicy walk z przed dziesięciu laty, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że większe były wówczas zwycięstwa na polach bitew, niż dzisiaj w sztuce z nich temat biorącej. Bo też

sztuka idzie własnymi ścieżkami, unika rozgwaru i huku bitew, chowa się w zacisze zamyślenia, by stamtąd wydobyć w światło formy na granicach nieskończoności siedzące tęsknoty ducha ludzkiego, drgające i skrzzące się słoneczną barwą, realizujące się w mrokach światłocienia, kojące dusze śpiewami łask z piękna wszechświata płynąciami. (Co to znaczy?! *Przyp. Red.*). I cóż dla niego znaczą trudy i sława, cóż zbytki energii i nienawiść wroga, — co sztab w złocistych mundurach i parady — pulki ułańskie, baterja armat, czołgi, reflektory, cóż to wszystko znaczą wobec jednej harmonijnej linii ciała kobiecego (?), wobec głębokiej duszy zatajonej w oczach, wobec ciasnej uliczki, obwieszanej suszącą się bielizną (?), wobec tych wszystkich przedmiotów, martwych w naturze, a ożywionych przez ducha artysty. To też artyści w pełni świadomości wybierają sobie za tematy sceny rodzajowe z wojny, lazaret lub różne postoje, przesłizgują się po powierzchni wypadków i nie chcąc czy nie mogąc ująć wojny głębiej ze stanowiska olbrzymiego wypadku dziejowego, zmieniającego strukturę wewnętrzną państw — i psychologię jednostek.

M. Treter w Nr. 164 *Il. Kurjera Codz.*:

»Z dawna przygotowywaną, długo i kwiecieście zapowiadaną wystawę pod tytułem: »Rok 1920 w sztuce«, otwarto świeżo w gmachu Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie.

Nadesłany materiał zawiódł widocznie pierwotne oczekiwania: nie starczyło go na wypełnienie wszystkich sal Zachęty, to też poza tą wystawą, której celem miało być odpowiednie uczczenie dziesiątej rocznicy pamiętnego »cudu nad Wisłą«, otwarto szereg innych jeszcze, a mianowicie wystawę akwafort znanej dobrze w tej dziedzinie artystki Zofji Stankiewiczówny (cykle uroczych widoków Warszawy, Krakowa, Wilna, Pomorza, motywy ze wsi polskiej), wystawę kolekcji prac olejnych, o wybitnie paryskim, modernistycznym charakterze Tytusa Czyżewskiego, oraz t. zw. Wystawę ogólną, o wyższym zresztą artystycznym poziomie, aniżeli to normalnie bywa w Zachęcie.

O wystawie »Rok 1920« trudno, a nawet przykro jest pisać szczerą prawdę. Zwłaszcza, że intencje były dobre i szlachetne, powiedzmy: poczciwe!

Wystawa ta bowiem przyniosła ogromny zawód nawet tym, którzy znając dobrze współczesną naszą produkcję malarską i rzeźbiarską, z góry przewidywali, że nie może to być impreza o wyższych artystycznych walorach, a raczej tylko coś w rodzaju wystawy okolicznościowej, podyktowanej poza-estetycznym sentymentem.

Kto tu ponosi winę? Czy sami tylko malarze, nadsyłając nieraz takie »utwory«, które powinnyby wywołać rumieniec wstydu na twarzach ich autorów?

Czy raczej komitet Zachęty, który nie wahał się właśnie podczas Międzynarodowego Kongresu Pen-Club'ów w Warszawie wystąpić z takim pomysłem i z taką wystawą?

Obcy, którzy niewątpliwie potrafią znaleźć chwilę czasu, aby zająć do Zachęty i zobaczyć współczesną naszą sztukę — nie nabiorą o niej doprawdy korzystnego mniemania. Woleliby z pewnością zobaczyć jakąś wystawę retrospektywną raczej, choćby z szeregu tych, które urządziła w letnich sezonach ta sama Zachęta.

Stało się — i bardzo niedobrze się stało...

Jakkolwiek ta właśnie dziedzina tematowa naszego malarstwa nie stoi zbyt wysoko pod względem artystycznym, wystawa »Rok 1920« mogła daleko lepiej wyglądać. W takich razach nie można jednak poprzestać na drukowaniu komunikatów, pisanych bombastycznym stylem, a tłumaczących, że rok 1920 to nasza wielka dziejowa chwila — ale należało wyszukać,

wypożyczyć i zdobyć dla wystawy takie dzieła, o których się wie, że powstały, że odpowiadają i programowi wystawy i postulatami artystycznej formy.

A jeśli poprzestaje się na tem, co »samo przyjdzie«, to źle się na tem wychodzi i taki sposób uczczenia naszych wielkich rocznic staje się nawet pod względem społecznym ogromnie problematycznym.

M. Weinzieher w Nr. 179 *Naszego Przeglądu*:

»Wystawa p. n. »Rok 1920«, zorganizowana dla uczczenia dziesięciolecia »Cudu nad Wisłą«, wypadła fatalnie. Nawet autor przedmowy do katalogu p. Stefan Popowski nie chciał się zbyt angażować w jej chwalebnym i pisze tylko skromnie »pozwólm sobie, my zacofani, dziś jeszcze na grzech śmiertelny »passeizmu«. W dziesięciolecie rocznicę bitwy pod Warszawą zbierzmy rozproszone po ludziach i pracowniach w formy plastyczne utrwalone obrazy tego, co Polska w tych momentach przeżyła. Jak wypadnie ten przegląd, zobaczymy. Czy przyniesie dzieła wybitne, czy tylko notatki i fragmenty, owocny będzie z a w s z e, będzie bowiem bezpośrednim, żywym materiałem dla przyszłych pokoleń.

Autor przedmowy przyznając się do »śmiertelnego grzechu passeizmu«, krzywdzi jednak sztukę passeistyczną, która i wysoką może posiadać wartość. W bohaterskich czasach roku 1920 nie mieliśmy malarstwa batalistycznego. Nawet w tej dziedzinie nie było sztuki »passeistycznej«, opartej na bogatych i pięknych tradycjach naszego malarstwa historycznego, stworzono natomiast tylko szereg nieudolnych płócien, malowanych bez wszelkiej kultury artystycznej. Czyż warto było po to zbierać »rozproszone po ludziach i pracowniach obrazy«.

K. Winkler w Nr. 169 *Polski Zbrojnej*:

»Ostatnia impreza Zachęty nie może w żadnym razie zadowolnić krytyka. Oprócz kilku dzieł wybitnych artystów — reszta znajduje się na poziomie prowincjonalnych elukubracyj malarskich gorszego typu. Jeśli już konieczne wypadło urządzić tę wystawę dla uświetnienia pamiętnej rocznicy, to można było przecież nadesłać prace skrupulatniej przesiałe przez sito jury. Żłudne pozory świetności i wspaniałości takiej imprezy przy równoczesnym obesłaniu jej przeważnie przez drugo- lub trzeciorzędnych malarzy — chybiamy zazwyczaj celu i lepiejby było, gdyby wyrzeczono się conajmniej połowy eksponatów i zapełniono obrazami conajmniej z sale, przez co zyskałby artystyczny poziom i zwartość ideowa wystawy.

Urządzenie pokazów sztuki dla upamiętnienia ważnych, dziejowych wydarzeń, jubileuszów i t. p. przedstawia w zasadzie wielkie niebezpieczeństwo dla świadomości artystycznej ogółu. Tutaj powinni bezwzględnie przyjść do głosu krytycy i teoretycy sztuki, zanim podwoje wystawy staną otworem dla żądnej artystycznych wrażeń publiczności — zwłaszcza, że wystawy takie, mające zazwyczaj charakter oficjalny, często zwiedzają cudzoziemcy, którzy mogliby o naszym smaku artystycznym i dojrzałości kulturalnej mylnego nabrać wyobrażenia.

K. Winkler w Nr. 143 *Przeglądu Wieczornego*:

»Urządzona dla uświetnienia pamiętnych dni w roku 1920 wystawa w Zachęcie — jest pod względem artystycznym przedsięwzięciem całkowicie chybionym. Powtórzyły się tu znowu odwieczne błędy i nieporozumienia przy organizowaniu tego rodzaju wystaw, gdzie niewiadomo co jest sztuką, a co malowaną opowieścią bez istotnej wartości — co chcieli pokazać urządzający tę imprezę a co mieli na myśli artyści obsyłający wystawę. Ta okoliczność, że obraz czy rzeźba może (choć niekoniecznie) zawierać jakąś treść życiową czyli fabułę — jest tu bez znaczenia — gdyż prawdziwy twórca wykorzystuje tę treść jedynie do swych artystycznych celów, używa jej tylko jako

pretekstu do wyrażenia stopnia swego artystycznego rozwoju, gadulstwo bowiem w sztuce jest dowodem umysłowej parafrańszczyzny, a czas wystawiania panoram minął, zdaje się, bezpowrotnie. Z tego znów bynajmniej nie wynika, że każdy obraz przedstawiający scenę batalistyczną musi być beznadziejnym knotem. Wszak sceny wojenne malowali tacy majstrowie pędzla jak Aleksander Gieryski, Józef Brandt, Juliusz Kossak, Matejko, Grottger, Michałowski i cała plejada niezłych batalistów z epoki romantyzmu. Tylko tamci potrafili tchnąć w swe dzieło ducha własnej indywidualności, tłumacząc epizody wojenne na samoistne wartości malarskie.

W 95% obrazów w Zachęcie natomiast — wartości tych nie widać — nie widać tam również nawet naprawdę interesującej fabuły. Wszędzie ta sama aż do znudzenia alegoria malowana naturalistycznie i budząca u widza swem niedołęstwem i stereotypowością ujęcia wiele znaczący uśmiezek pobłażania.

= Inspektorat artystyczny. Pod tym tytułem zamieszcza inż. arch. Jerzy Sosnkowski w Nrze 181 *Kurjera Warsz.* następujące informacje:

Podjęta przez świeżo do życia powołany inspektorat artystyczny Warszawy praca nad uestetycznieniem wyglądu miasta — idzie w dwu zasadniczych kierunkach:

1) stworzenie pewnych norm, ram, przepisów i sposobów zapobiegających obrzydzeniu na przyszłość stolicy, czy to w dziedzinie systemów zabudowania, urządzeń zewnętrznych, aż do sposobów reklamy włącznie;

2) naprawienie, w możliwie najszerszych granicach, zła istniejącego.

Musimy stwierdzić z przykrością, że zewnętrzna maska Warszawy nie przedstawia się pięknie. Powodów tego stanu daleko szukać nie trzeba. Naszym zaborcom wcale nie zależało na tem, by wydobyć na wierzch, uwydatnić, uwyplikić piękno starego grodu. W niewolnikach rodziłoby to tylko niepotrzebne, niepożądane refleksje na temat »tego, co było«, dawnej potęgi i mocy. Warszawa miała być »gubernjalnem miastem«.

Zohydżono klasycznie przez naszych byłych władców, wznoszono gmachy z błazeńską wschodnią dekoracją, — o jakimś programie zabudowy mowy nie było. Skutek taki, że dzisiaj regulacja rady dać sobie nie może z t. zw. »gaborytem« ulic stołecznych. Wystające wszędzie »szczyty«, skacząca linja dachów, ciągle »Pat i Patachon« w naszych domach (obok dużego gmachu tuli się jakiś szkrab) stwarza nieznośny dla oka widok.

O stosowanych dotychczas sposobach odnawiania, malowania domów, o traktowaniu sklepów, oprav sklepowych i urządzeń reklamowych niema co mówić, *primo*, że już mówiono na ten temat, *secundo*, że dość jest przejść się po Nowym Świecie i Marszałkowskiej i ogarnąć to zainteresowaniem okiem, by utworzyć sobie odpowiedni sąd o nieszczęsnej fizjonomji naszego miasta. Winę tutaj ponoszą w części właściciele magazynów i wytwórcy reklamowi, zbyt bezkrytycznie, wobec braku jakichś organów kontrolujących, podchodzący do tematu.

W pierwszym dziale prac swoich inspektorat do tej pory ułożył nowe przepisy o wyglądzie zewnętrznym domów i, czego szczególnie brak dało się odczuwać, nowe przepisy o urządzeniach reklamowych. Będą one w najbliższym czasie uprawomocnione. Wszelkie zezwolenia i podania na nowe urządzenia, są już dziś załatwione w myśl tych właśnie nowych norm i przepisów. Utworzono poradnię przy inspektoracie dla wytwórców reklam, opracowano pewne typy i szematyczne wzory, by, o ile możliwości, uniknąć pstrokacizny, zalewającej nasze ulice, i ukrócić zbyt wielką swobodę »artystyczną« w tej dziedzinie, swobodę, zmieniającą

miasto w — handlową dzielnicę jakiegoś Tonkinu czy innego Szanghaju.

Drugi dział prac polega przede wszystkim na doprowadzeniu do jakiegoś takiego ładu śródmieścia. Narazie. Akcja z czasem rozszerzy się na całe miasto. W ten sposób podzielono śródmieście na odcinki, które kolejno obchodzą specjalne komisje, złożone z przedstawicieli władz administracyjnych, policyjnych, rady artystycznej, rady budowlanej, stowarzyszeń architektonicznych i urbanistycznych, — przyczem lustracji poddaje się każdy dom z osobna i to, co w nim bezwzględnie poprawić potrzeba.

Niestety, konjunktura gospodarcza nie pozwala na żadne specjalne inwestycje. Ledwo o remontach pomyśleć można i o usunięciu tego i owego — tu i owdzie.

Ale i to dobre. Można mieć nadzieję, że za lat parę jednak da się Warszawę nieco »odskrobać«.

Prace te nabiorą odpowiedniego tempa, gdy inspektorat, w myśl zamierzeń, — rozszerzy się i uzyska więcej pracowników. Powołani zostali t. zw. kontrolerzy, których zadaniem będzie oczyszczanie miasta z urządzeń reklamowych, instalowanych bez pozwolenia, tem samem więc i bez żadnej kontroli artystycznej. A urządzeń takich w Warszawie jest, lekko licząc, 80%... Przeczyści się trochę!

Praca to niełatwa i ciężka, ale pociągająca, — i taka, do której się można całkowicie zapalić.

Gdybyż tylko więcej zrozumienia ze strony obywateli i nieco poparcia ze strony władz...

Chodzi tylko o to, by przelać na inspektorat, w stosunku do zarządzeń prezeń wydawanych, — trochę uprawnień władz administracyjnych. Ułatwiłoby to i uprościło znacznie pracę, — a przede wszystkim pozwoliło na utrzymanie całej, dość trudnej, w odpowiednim, sprężystem tempie.

Zadanie jest piękne, — jego cele obchodzą żywo zarówno wszystkich mieszkańców stolicy. Wszyscy więc winni okazać inspektoratowi dużo zainteresowania, życzliwości i pomocy, a owoce niedługo każą na siebie czekać. Owoce — w postaci odmłodzonej, odnowionej Warszawy, — w której oczyszczonych murach przyjemniej będzie mieszkać i pracować.

WILNO

= Udział Łotwy w wileńskiej Wystawie Przemysłu Ludowego. Nawiązany przed kilku miesiącami za pośrednictwem poselstwa polskiego w Rydze kontakt w sprawie wystawy sztuki ludowej i przemysłu ludowego w Wilnie w dniach od 14—28 września b. r. uwieńczony został pomyślnym rezultatem. W dniach 26 i 27 b. m. dyrektor II-ch Targów Północnych w Wilnie przyjęty został na audjencji przez łotewskiego ministra Oświaty p. Siemensa, oraz b. prezesa ministrów p. Skujeniksa, następnie zaś przez dyrektora Muzeum Etnograficznego w Rydze i dyrektora departamentu w Ministerstwie Finansów p. Kalnozolsa. Konferencje dotyczyły udziału Łotwy w polsko-bałtycko-skandynawskiej wystawie sztuki ludowej i przemysłu ludowego w Wilnie. Dyrekcja Muzeum Etnograficznego zajmie się też dostarczeniem na wystawę licznych okazów łotewskiej sztuki ludowej i przemysłu ludowego.

Również sprawa finansowego poparcia została przez sfery decydujące potraktowana przychylnie. Inicjatywa Wilna, jako najbliższego z miast polskich na północy, spotkała się w Rydze z żywym uznaniem. W dniu 26 czerwca, jak się zdaje poraz pierwszy, rozklejono w Rydze polskie plakaty w języku łotewskim, głoszące o otwarciu we wrześniu b. r. w Wilnie drugich Targów Północnych i polsko-bałtycko-skandynawskiej Wystawy Sztuki Ludowej i Przemysłu Ludowego. W początku lipca zwołane zostały w Rydze dwa posiedzenia w sprawie Targów i Wystawy w Wilnie. Dalsza opieka nad poczynaniami sekcji Wystawy Sztuki Ludowej

Przemysłu Ludowego w Wilnie po wyjeździe dyrektora Targów p. Łuczkowskiemu z Rygi, jak również organizacja wycieczek do Wilna, pozostaje w rękach poselstwa polskiego, zaś sprawy czysto handlowe w rękach konsulatu polskiego w Rydze.

KRONIKA ZAGRANICZNA

ATENY

= Restauracja Parthenonu. W setną rocznicę niepodległości Grecji ukończone zostały prace nad restauracją ośmiu kolumn północnej części Parthenonu. Rusztowania, które od r. 1923 szpeciły północną część Parthenonu, zostały wreszcie usunięte. Pracami kierował wybitny architekt grecki Balanos, który zeszłego roku brał czynny udział w odnowieniu Erechtejonu.

Prace nad restauracją Parthenonu rozpoczęte zostały w r. 1842 przez dwóch Greków, Pittaki'ego i Rangabe'go. Odnowione zostały wówczas dwie kolumny północne w zupełności, podczas gdy dwie kolumny fasady południowej uzupełnione zostały kapitelami. Mury »Sikosu« uzupełnione zostały 158 kwadratami kamieniem, które wewnątrz wyłożono czerwonymi ceglami. W roku 1912 przedłożył Balanos kongresowi archeologicznemu w Rzymie plan rekonstrukcji północnej części Parthenonu, przyjęty przez ówczesnego ministra Oświaty, Teodora Zaimisa. Dopiero w styczniu 1923 r. rozpoczęto plan ten urzeczywistniać. Brakujące lub uszkodzone kapitele zostały uzupełnione w marmurze, tak samo bloki kamienne architrawu, obydwa wedle zasad zastosowanych przy rekonstrukcji »Prostasis«, części zachodniej Parthenonu. Nieistniejące kapitele zostały sporządzone z twardego kamienia pirejskiego i obłożone warstwą barwnego cementu betonowego. Użycie marmuru, jak przy kolumnach jońskich Propylejów i przy kolumnach bramy północnej Erechtejonu, musiało być zaniechane. Architekt Balanos doszedł mianowicie drogą doświadczenia do przekonania, że barwny beton harmonizuje lepiej ze starożytnym marmurem. W międzyczasie odnowiono też bramę Parthenonu, której wykonanie postanowione było jeszcze w r. 1842. W ten sposób dokonuje się dziś odnowienie wszystkich pomników Akropolidy. Prace te sięgają 100 lat wstecz. Musiano przedewszystkiem zburzyć domy zbudowane na Akropolidzie, tak samo i mury obronne, wzniesione przez Turków. W r. 1836 usunięto wał forteczny przed Propylejami i znaleziono pod nimi ruiny marmurowe świątyni nieoskrzydłonej bogini zwycięstwa, zwalonej przez Turków, celem ustąpienia na jej miejsce baterji armatniej. Ruiny te umożliwiły architektom Schaubertowi i Rossosi odbudowę świątyni Nike ateńskiej. W r. 1854 odkopano też fundamenty Pinakoteki. Rok 1872 poświęcony był konserwacji Zooforu. W sześć lat później ukończono rekonstrukcję Erechtejonu. Wznowienie kolumnady wschodniej Propylejów rozpoczęto w r. 1909 i kontynuowano w latach od 1915 do 1917. Częściowa ta rekonstrukcja Propylejów daje wyobrażenie o piękności świątyni, uważanej przez dawnych Hellenów za najpiękniejszą ze wszystkich świątyni Akropolidy.

W ten sposób wylaniają się z wolna z rumowisk w całej swej piękności Ateny Peryklesa.

BERLIN

= W sprawie popiersia królowej Nefretety. Pruski minister kultury wystosował list do generalnego dyrektora muzeów państwowych Waetzold-oda, w którym oświadcza się za niewydaniem narazie popiersia królowej Nefretety rządowi egipskiemu.

= Wystawa sztuki rękopiśmiennej. Muzeum rękodzielnicze w Kaiserlautern w Palatynacie urządziło wystawę sztuki rękopiśmiennej, obejmującej

arcydzieła kopistów z okresu od XIII do XVIII stulecia w Europie i na Wschodzie. Wystawa trwała od 22 czerwca do 13 lipca.

BUKARESZT

= Po zamknięciu wystawy sztuki polskiej. Wystawa sztuki polskiej w Muzeum T. Steliana w Bukareszcie została zamknięta 22 VI. w obecności posła Rzpłtej Szembeka, oraz komisarza wystawy dr. M. Tretera; obecnych było też wiele innych osób ze świata dyplomatycznego i artystycznego. Transport wystawy został już wysłany do kraju, część eksponatów bukareszteńskich znajdzie się na poznańskiej wystawie komunikacji i turystyki.

Pomimo ewenementu politycznego, jakim był powrót króla Karola do Bukaresztu, frekwencja na wystawie była wcale liczna; również i prasa, jakkolwiek zajęta przedewszystkiem nowym układem stosunków politycznych w Rumunji, zamieściła w dalszym ciągu o wystawie szereg notatek i reprodukcji.

Państwowe Muzeum T. Steliana zakupiło wiele polskich publikacji artystycznych; poseł Italji Preziosi zakupił obraz J. Przeradzkiej p. t. »Wjazd króla Kazimierza W. do Kazimierza«, oraz dwa kolorowe drzeworyty E. Bartłomiejczyka; dama dworu królowej Marji, p. Prokopiu, zakupiła drzeworyt kolorowy Wł. Skoczylasa; członek poselstwa holenderskiego Van Lennep zakupił dużą akwarelę Skoczylasa p. t. »Plewienie buraków«, oraz figurkę zakopiańską; poseł R. P. hr. Szembek zakupił pejzaż W. Weissa.

Dwa drzeworyty Skoczylasa (»Głowa starego górala« i »Łowy«), zakupione przez królową Marję, oraz dwie figurki zakopiańskie (»Strzelec« i »Kobieta z ptaszkiem«), które zostały ofiarowane królowej jako protektorce naszej wystawy, zawiózł osobiście dr. M. Treter do Balcic, letniej rezydencji królowej Marji nad Morzem Czarnym; królowa Marja przyjąwszy z rąk komisarza wystawy ryciny i rzeźby, zaprosiła go następnie na śniadanie, w którym wzięła udział także księżniczka Ileana.

BOSTON

= Wystawa obrazów Polki w Ameryce. W tutejszej bibliotece publicznej otwarta została wystawa obrazów młodej malarki polskiej p. Janiny Ferdertkiewiczowej, żony znanego lekarza. Ogółem artystka wystawiła 35 prac, obrazów olejnych i szkiców węglem.

CHICAGO

= Polscy numizmatycy w Chicago. Wśród licznej polonji chicagowskiej znajduje się spore grono rodaków-numizmatyków, którzy nie ograniczają się do gromadzenia zbiorów dawnych monet polskich, lecz urządzają również wystawy, zapoznając społeczeństwo amerykańskie z zabytkami polskiej sztuki mennicznej i medaljerskiej. Ostatnio odbyły się w Chicago aż dwie wystawy polskich monet i medali: w hotelu »Congress« wystawiony został bardzo ciekawy zbiór pana Franciszka Sarneckiego, a w salonach Banku Horne — zbiór p. R. Węclewskiego. Obydwie wystawy obudziły w miejscowym społeczeństwie żywe zainteresowanie i były rzetelną propagandą na rzecz Polski.

DÜSSELDORF

= Międzynarodowa wystawa sztuki. Zarząd miasta zamierza urządzić w przyszłym roku wielką międzynarodową wystawę sztuki, która potrwa od maja do października 1931 r.

ESSEN

= Wystawa teatralna. W muzeum Folkwang otwarta została wystawa teatralna, zorganizowana przez Instytut Teatralny w Kolonji.

FLORENCJA

= Narodowe Muzeum Włoskie Historji i Nauki otwarto w pałacu dei Giudici, złożone z dziesięciu olbrzymich sal, w których umieszczono część obiektów wystawionych na wystawie nauki w zeszłym roku. W miarę uwalniania innych sal tego pałacu, zajętych obecnie przez Bibliotekę Narodową, której stała siedziba jest na ukończeniu, nowe muzeum zostanie odpowiednio powiększone.

HAMBURG

= Kongres estetyki. IV-ty kongres estetyki i wszech nauk o sztuce odbędzie się w Hamburgu pomiędzy 7 i 9 października b. r. Głównym zagadnieniem, któremu zajmować się będzie kongres, będzie zagadnienie przestrzeni i czasu w sztuce.

KOWNO

= O ustalenie godła państwowego Litwy. Wyłoniona tu została komisja w sprawie ustalenia godła państwowego Litwy. Do komisji weszli gen. Nagiewiczus, Galaunis, art. malarz Doborzyński, Bławieuszczunas i Jerzy Sawickis. Komisja odbyła 6 posiedzeń, zebrała wiele materiałów i muzeów, i archiwów, oraz nawiązała kontakt z wybitnymi heraldykami Europy.

LONDYN

= Z obrad międzynarodowego kongresu budownictwa w Londynie. W Londynie odbył się pod protektoratem króla Jerzego V i ministrów korony V-ty międzynarodowy kongres budownictwa i robót publicznych, w którym wzięło udział około 600 przedstawicieli 42 państw. Polska reprezentowana była na kongresie przez 15 osób z pp. prezesem H. Martense i mec. I. Chabielskim na czele, Bank Gospodarstwa Krajowego reprezentował dyr. Garbusiński, magistrat m. Warszawy — inż. Dunin, architekturę — prof. Lalewicz i arch. Michalski.

W obradach kongresu brali udział przedstawiciele rządu W. Brytanji z ministrami Daltonem, Thomasem, Parmoorem, Percym na czele. Uczestnicy kongresu podejmowani byli szeregiem bankietów urzędowych, z których na specjalne wyróżnienie zasługuje przyjęcie z udziałem księcia Yorku.

Kongres obradował nad racjonalizacją budownictwa, finansowaniem budownictwa mieszkaniowego i przedsięwzięciach budowlanych, mieszkaniem robotniczymi, warunkami umów na roboty budowlane, szkolnictwem zawodowym, oraz szeregiem zagadnień mniejszej wagi. W ożywionej dyskusji zabierali głos ze strony delegacji polskiej pp. mec. Chabielski, inż. Piętkowski, prof. Paszkowski.

Po zakończeniu kongresu zorganizowana była wycieczka zbiorowa po Anglii i Szkocji, w czasie której uczestnicy mieli możliwość zapoznania się z większymi robotami budowlanymi, prowadzonymi obecnie w Anglii, jako to: budowa tunelu Mersey w Liverpoolu, stocznia w Glasgow, porty Newcastle, Glasgow, Liverpool i budowy domów i osiedli robotniczych.

Przedstawiciel polskiej delegacji obdarzony został mandatem przemawiania w imieniu Międzynarodowej Federacji Budownictwa i Robót Publicznych na bankiecie w Liverpoolu.

Delegacja polska podczas trwania kongresu weszła w bliższy i serdeczniejszy kontakt, oprócz gospodarzy, z przedstawicielami organizacji budowlanych: Belgji, Francji, Holandji, Węgier i Włoch.

MONACHJUM

= Wystawa arcydzieł kościelnych w Bawarii została otwartą we wspaniałych salach rezydencji monachijskiej.

= Międzynarodowa wystawa filmowa.

W dniu 5 czerwca otwarto w Monachjum »Międzynarodową Wystawę Filmową«, na którą zgłoszono około 4.000 eksponatów. Wystawę podzielono na cztery działy: artystyczny, naukowy, reportaży i reklamy oraz dział konstrukcyjny. Równocześnie urządzono wystawę fotosów filmowych i fotografii.

= Wystawa malarstwa chińskiego i japońskiego. W monachijskim Muzeum etnograficznym urządzono wystawę malarstwa chińskiego i japońskiego od X do XVIII wieku.

PARYŻ

= Wystawa grafiki polskiej współczesnej (grupa paryska) otwarta była od 12 do 24 czerwca w lokalu Biblioteki Polskiej. Wystawę zorganizował »Comité des Relations Artistiques entre la Pologne (!? chyba: groupe de Paris?) et les Etats-Unis, sous la présidence de M. Gustaw Gwozdecki«.

Na wystawie tej byli reprezentowani: Aleksandrowiczówna, Brandel, Chmieliński, Gottlieb, Gwozdecki, Hecht, Makowski, M. Mutter, Ossecki, Pankiewicz, Piramowiczówna, Prochaska, Seifert, Tłomakowski. W otwarciu wystawy uczestniczył ambasador Alfr. Chłapowski.

= Towarzystwo opieki nad kościołami wiejskimi we Francji. W wielu diecezjach francuskich powstają towarzystwa opieki nad kościołami wiejskimi. Przykład dała diecezja Sées, gdzie założono »Towarzystwo ochrony wiejskich budowli kościelnych departamentu Orne«. W jej ślady poszła diecezja Châlons, tworząc »Związek Przyjaciół naszych kościołów«.

Akcję tę wywołał zły stan wielu małych świątyń wiejskich, spowodowany przez stosunki, jakie wytworzyły się po wprowadzeniu ustawy o rozdziale Kościoła od państwa. Prasa francuska wyraża nadzieję, że wkrótce powstanie podobna wielka instytucja społeczna, która działalność swą rozszerzy na całą Francję

PRAGA

= Sztuka łotewska w Pradze. Została tu otwarta wystawa grafiki i malarstwa na porcelanie, urządzona przez towarzystwo artystyczne w Rydze. Między innymi wystawiają Sergiej Antonow, Bernhards Dannenhirs, Nikolajs Puzirevskis, Vindbergs, Suta-Belcova, Rikovskins. W drodze rewanżu odbędzie się na jesieni wystawa sztuki czeskosłowackiej w Rydze.

= Mała ententa kulturalna. Minister szkolnictwa Derer podpisał konwencję z Jugosławią i Rumunją w sprawie stosunków ogólnokulturalnych między temi państwami i Czechosłowacją. Umowa z Jugosławią obejmuje trzy artykuły, z których pierwszy mówi o konieczności pogłębienia stosunków kulturalnych między oboma państwami. Artykuł drugi postanawia, w jakich dziedzinach i jakimi sposobami należy dążyć do najściślejszego zbliżenia. Trzeci artykuł postanawia, że w budżetach obu państw każdorocznie wstawione zostaną odnośne sumy na popieranie tych celów.

RZYM

= Prace w absydzie Santa Maria Maggiore. Papież Pius XI, mając na względzie przywrócenie największym bazylikom rzymskim ich rzeczywistego imponującego wyglądu, zaaprobował projekt odrestaurowania absydy bazyliki Santa Maria Maggiore i przywrócenia jej pierwotnego wyglądu. Prace rozpoczęte pozwolą na odsłonięcie fresków Jakóba de Camerino z czasów Papieża Mikołaja IV. Ojciec święty polecił, aby prace zostały całkowicie ukończone w 1931 roku, w którym przypada rocznica soboru w Efezie, uwiecznionego przez Sykstusa III w mozaikach, znajdujących się w bazylice.

= Wystawa prac malarskich B. Meleniewskiego w Rzymie. »Znany z poprzednich swych wystaw we Włoszech malarz polski Bolidan Meleniewski, wystawił obecnie w galerji Angelelli w Rzymie kilkadziesiąt swych prac malarskich.

Otwarcia wystawy dokonał ambasador nasz przy Kwirynale, hr. Stefan Przeździecki, w obecności przedstawicieli kolonji polskiej, prasy, arystokracji i świata artystycznego stolicy Włoch.

Głównejsze pisma włoskie, jak *Giornale d'Italia*, *Messagero* i t. d. poświęcają wystawie Meleniewskiego obszernie recenzje, wyróżniające talent naszego rodaka, jego głęboką wrażliwość artystyczną i entuzjazm dla Rzymu i dla osobliwego uroku Grodu Wieczystego.

Obraz Meleniewskiego »Kapitol w śniegu« ambasada polska nabyła dla swych salonów recepcyjnych.

Tak brzmi wiadomość, zamieszczona w Nr. 180 *Kurjera Warszawskiego*. Nie wiemy, kim jest p. B. Meleniewski, cieszymy się, że polski ambasador w Rzymie interesuje się sztuką (jeśli tu istotnie chodzi o rzetelną sztukę) — może nie dopuści do tego, ażeby w przyszłości, jak to się zdarzyło kilka lat temu, polska dyplomacja we Włoszech ignorowała otwarcie weneckiej Biennale, na której była polska sala, reprezentująca całą polską sztukę, a nie jednego tylko nieznanego malarza.

Oczekujemy też, że w rewanżu za »Kapitol w śniegu«, jakiś Włoch namaluje »Wawel w słońcu«, oraz, że obraz ten znajdzie się w ambasadzie włoskiej w Warszawie...

= Dar malarza polskiego dla Ojca św. Papież przyjął na specjalnej audjencji artystę malarza Trojanowskiego, który wręczył Ojcu św. kopję obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, malowaną na przeczyszczonym płótnie.

Ojciec św. serdecznie podziękował za dar, przypominając, że w czasie pobytu w Polsce pierwsze swe kroki skierował do sanktuarjum w Częstochowie.

Słowem, dzięki p. Meleniewskiemu i p. Trojanowskiemu, sława polskiej sztuki w Rzymie wciąż rośnie! Biedni Rzymianie.

= Odnalezienie fresku z XV stulecia. Dzięki staraniom znanego kompozytora Maestra Malipieri'ego odnaleziono w Asolo cenny fresk z pierwszej połowy XV stulecia, przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem Jezus. Fresk ten był całkowicie pokryty nieudolnym malowidłem z końca XVII stulecia i jedynie dzięki przypadkowi został odkryty przez Malipieri. Fresk został wspaniale odrestaurowany w bardzo szybkim przeciągu czasu przez młodego malarza, restauratora obrazów, Coleghina z weneckiej Akademji Sztuk Pięknych.

= Konkurs na projekt drzwi do katedry w Orwieto. W związku z uroczystościami jubileuszowymi został ogłoszony konkurs na projekt drzwi do katedry w Orwieto. Specjalna komisja artystyczna osądzi nadesłane projekty. Autor nagrodzonego projektu otrzyma nagrodę w kwocie 60.000 lirów. Projekty winno się nadsyłać do dnia 15 września b. r. Wszelkich wyjaśnień udziela Opera del Duomo di Orvieto.

W I E D E Ń

= Nieznany obraz Rafaela (?) Dzienniki wiedeńskie donoszą, że w tych dniach przywieziono do Wiednia obraz, który rzekomo jest dziełem Rafaela lub jednego z jego uczniów. Obraz ten nabył w czasie wojny proboszcz kościoła ormiańskiego w Konstantynopolu od pewnego artysty rosyjskiego za 10 dolarów. Wartość obrazu oceniają obecnie na 300.000 dolarów. Obraz ma być przekazany do zbadania rzeczoznawcom wiedeńskim.

= W Rapperswyłu jakiś p. A. Znaniecki zorganizował »Wystawę polskich wyrobów artystycznych«. Zamieszczony w Nr. 26 *Tygodnika Ilustrowanego* widok fragmentu tej wystawy polskiego przemysłu artystycznego — przeraża wprost całkowitym brakiem elementarnego smaku, tak co do sposobu urządzenia, jak i co do eksponatów. Kto obecnie dysponuje lokalem w Zamku? Czy M=wo Spr. Zagranicznych (którego doradcą art. jest Jerzy Warchałowski — co on na to?), czy M=wo W. R. i O. P., czy Poselstwo Polskie w Bernie? Ludzie, nie kompromitujcie się!

= Sztuka, Eros, kobieta i macierzyństwo. Omawiając wystawę prac J. Rymkiewiczowej i H. Zielińskiej (w lokalu P. Tow. Artystycznego), Fr. Siedlecki wypowiada m. in. takie *pryncypjalne* uwagi:

»Z chwilą, kiedy kobietom stały się dostępne wszystkie dziedziny życia, zajęte dotychczas przez mężczyzn i kiedy również sztuka stała się dla nich sposobem ustosunkowania się do zjawisk życiowych, kiedy uzyskały zupełną samodzielność i równouprawnienie z mężczyzną — zdawałoby się, że wszystko jest w porządku, że nie należy żadnych różnic czynić między tymi dwoma rodzajami, którymi natura świat obdarzyła. Niestety, tak nie jest, bo mimo wszystko każdy mężczyzna patrząc na dzieła sztuki ręki kobiecej, z mrużeniem oka i lekko się uśmiechnie — nie stanie na stanowisku apollinijskim, lecz muśnie go zawsze rękawem Erosa lub małego Amora i szukać będzie w dziele kobiecym tych jej jedynie dostępnych właściwości, żądać od niej wyrażenia tego, co stanowi treść jej życia, jej natury, jej stosunku i nastawienia do swego »przeciwnika« mężczyzny. Inaczej mówiąc — mężczyzna żąda od kobiety artystki, ażeby z wszystkiego co czyni, co tworzy, płynęła ku niemu pod różną formą, czy to będzie barwa czy kształt, w muzyce zaś melodia lub budowa symfoniczna, by płynęła ku niemu owa najistotniejsza treść istoty kobiecej, »macierzyństwo«, rozlewające wokoło siebie ową niewidzialną aurę miłości. Stare podania i pieśni średnio-wieczne pełne są obrazów tej właśnie miłości. W jednej np. przychodzi zmarły synek do matki z żalem, że mu się jego koszulka w grobie stargała, a oto matka własnymi łzami zszywa mu ją.

Dziś chcąc pochwalić obrazy, malowane przez kobiety, mówi się, że są namalowane jakby przez mężczyznę, że je nie Leda (?) lecz Apis (!) malował, lub że owa malarka ma przewagę męskich pierwiastków nad żeńskimi. Taką była Rosa Bonheur we Francji, której »Orka« posiadała siłę ekspresji, zdolną zmylić najsztubtelniejszego znawcę kobiet.

Nasza Boznańska stopniując w sobie w stosunku do natury uczucie wstydu i obrzydzenia, odalała je od siebie zasłoną mgły, a jeśli tę zasłonę na chwilę podnosiła, ukazywał się przed nią człowiek chory, nędzny, cierpiący, widziała go w swej wyobraźni leżącego w szpitalu lub w grobie. Stąd u niej te zielonawo-brudne tony rozkładającej się materji organicznej.

Nie spotyka się w dzisiejszym kobiecym malarstwie tej najistotniejszej cechy kobiecej, wyrażonej środkami plastycznymi. Czyżby sztuka nasza nie posiadała na to środków — lub może Słowianie takie kwestje sprawdzają na inną platformę, niżby należało?« (*Dzień Polski*, Nr. 160).

= Niemalowane obrazy. Są obecnie i takie: »to u nas coś zupełnie nowego«. Ku wielkiej naszej uciechy poucza o tem czytelników *Świata Ko-*

biecego (Nr. 12) p. Kazimiera Alberti. Warto zacytować:

»Kącik w Warszawie na Górnośląskiej – pełen smaku, piękna i wysokiego artyzmu. Obrazy Stabrowskiego i wytworne pełne zamyślenia głębokiego – szkice Bobińskiej-Paszowskiej. Dziwne szafki, dużo, dużo kwiatów, a przedewszystkiem makaty i makaty. Tak mieszka Wiesława Jasińska, artystka nerwowa, impulsywna i w swojej sztuce do pewnego stopnia do bryczyca.

Nie wiem, czy bardzo się omyłem, gdy napiszę, że jej talent to u nas coś zupełnie nowego. Publiczność, a nawet pewna część krytyki, nie rozumie twórczości Jasińskiej. Stara się ją podciągnąć pod miano »sztuki zdobniczej«, dekoracyjnej. I tu jest nieporozumienie. Bowiem sztuka Jasińskiej jest indywidualna, jest swego rodzaju malarstwem. Tylko nie przyzwyczailiśmy się jeszcze do tej techniki. Dla nas obraz musi być koniecznie malowany, albo rysowany. (*Słuchajcie! Słuchajcie! – Przyp. Red.*)

A tymczasem malarstwo sztalugowe zaczyna się przeżywać. Artysta szuka nowych form, nowych środków, nowej techniki. A z drugiej strony ciągle jeszcze zupełnie fałszywie rozumiemy pojęcie »sztuka dekoracyjna«. Zdaje się nam (!), że to jest robota stolka, kompozycja dywanu, poduszki. Nie możemy zrozumieć rozciągłości tego wszystkiego, co się kryje pod nazwą »sztuka dekoracyjna«. Należałoby stworzyć już raz rzetelny pomost, łączący dekorację z sztuką czystą.

O ten pomost właśnie walczy Wiesława Jasińska.

– Nie chcę egzystować jako Jasińska, – mówi artystka bardzo rozumnie (?) – nie wojuję o nazwisko, sławę, uznanie. Walczę o miejsce dla nowego rodzaju sztuki. Malarz rozciera na palecie farby, miesza je, komponuje i zestawia plamy. Ja rozcieram... worek, sznur, kamienie, szyszki, kości, brokat, gazę, jedwab. (*Jak Pani to robi i po co? – Przyp. Red.*) To jest moja paleta. Bogatsza od farb. To nie są makaty, to nie są »aplikacje« – to są naprawdę obrazy (!). (*Illeże obrażają zdrowy sens i smak. – P. R.*)

Zacząło się dziwne. Szkołę sztuk pięknych skończyłam w Moskwie. Wystawiałam obrazy w Odessie, Kijowie – ale to było nie to. To nie zaspakajało tęsknoty. To było dla mnie jakoby za ubogie. A tymczasem najprostsze formy nie urojone, ale żywe, rzeczywiste, formy otaczające nas ciągle przemawiały nie dając spokoju. Wyobraźnia pracowała. Stary but na śmietniku przybierał kształty osobliwe, skorupy garnka, kamienie na torze kolejowym, deseń dziwny w korze drzewa, rysunek starej pleśni lub grzyba na podłodze – to był świat, który się zaczął domagać ode mnie nie farb, ale zupełnie innych środków. Pierwszą makatę skomponowałam z worka, prostego sznura, szyszek. Obraz dziwny. Oto koło śmietnika bolszewicy obgryzają kości baranie. Odchodzą zmęczeni. Czaszka barania przemawia do mnie czemś potwornym. Jest może symbolem tego co się w tym kraju dzieje. W domu umyłam starannie, wygotowuję szyszki baranie, komponuję makatę a raczej obraz »Smok«. Prosty worek, sznur, kości baranie, kamienie znalezione na torze kolejowym długim jak nędza życia. Malować można wszystkim. (*Ala czy to ładnie?! – P. R.*) I taka sztuka jest dla wszystkich (!). Mam makaty, których materiał kosztował setki a nawet tysiące, ale mam i takie do których kupowałam tylko prosty worek i sznur...

Na wystawie poznańskiej Jasińska dostała medal za swoje kompozycje, byli Amerykanie, którzy za małą makatę chcieli zapłacić 10.000 zł. Ale Jasińska swoich rzeczy nie sprzedaje, bo po pierwsze nie można komponować drugiego egzemplarza, a po drugie przygotowuje parę wystaw za granicę.

Na kwietniowej wystawie marynistycznej w »Zachęcie« warszawskiej były trzy wielkie makaty: »Jęki mew«, »Poranek« i »Zmierzch«. (*Oj! były, były, pamiętamy! – P. R.*)

Do »Jęków mew« artystka robiła szkic pałeczką w piasku, nad morzem polskim. Dwie minuty – to był pierwszy impuls. Ileż gorczy w załamaniu skrzydeł! Oczywiście wszystkie rzeczy Jasińskiej są symboliczne. Potrzebują komentarza. Narazie. Dopóki publiczność sama nie zacznie ich rozumieć i wyczuwać.

Wyobraźnia Jasińskiej – to wyobraźnia poety. Delfiny i łabędzie, fantastyczny świat dna morskiego, żmije i kwiaty, węże i mech, smoki i feniksy – to wszystko potrafi artystka wykorzystać jako symbol. »Miłość fatalna« i »Miłość srebrzysta«, »Spotkanie w odętach«, »Twory na dnie morza«, »Delfiny« – oto tytuły niektórych jej makat. »Są to niewidziane dotychczas poematy tkanin«, – pisał prof. Stabrowski.

Technika jest bardzo żmudna. Jeden kwiat wymaga nieraz dziesięciu odmian sznurków różnej grubości i odcieni, nie mówiąc o kształtach i kolorach kamieni, o doborze barw brokatu czy innych materiałów. Łączą się tu perły z odlamkami kamienia górskiego, antyczny złotogłów z prostym workiem, muszlę z szyszkami, kości z korą drzewa, paciorki ze skórą.

Osobliwe, nowe »malarstwo«.

– Po każdej makacie jestem tak wyczerpana, że zdaje mi się, iż drugiej już nie zrobię. Ale znów przychodzi chwila osobliwa i poprostu bierze mnie za włosy. A ja znów tworzę – bo mam przeświadczenie, że jest to walka o nowy rodzaj sztuki.

Oto jakie nowe, osobliwe rzeczy dzieją się w pięknym kąciku przy Górnośląskiej.

A oto, jakie niemądre rzeczy wolno w Polsce bezkarnie wypisywać na temat sztuki!

Aż wstyd doprawdy...

= Miedzioryt zapomocą kwasu! W Nr 173 *Dnia Polskiego* pisze Fr. Siedlecki o wystawie Ż. Stankiewiczówny:

»W światłocieniu o największym napięciu, jakie daje akwaforta, snuje krajobrazy z Polski Zofja Stankiewiczówna. Akwaforta, miedzioryt, dokonywany na płytach metalowych zapomocą kwasu, daje najszerszą skalę czerności, od najświeższych białych tonów do głęboko czarnych, przez co pozwala artyście na wywoływanie silnych efektów, szczególnie w kompozycjach architektonicznych, na artystyczną grę załamanych cieni i jasnych światłości...

Jak na grafika i Prezesa P. Związku Grafików, informacja niezbyt ściśła, *lapsus calami* zbyt rażący! I dziwić się tu innym.

= Najnowszy krytyk. W Nr. 2054 katowickiej *Polonji* pisze dr. Eug. Meller artykuł, p. t. »Najnowsze dzieło prof. (!) *Przyp. Red.*) Gilewskiego«. Ponieważ podobnego steku niedorzeczności tak łatwo nie znajdziemy nawet w gorszych i mniejszych pismach, niż *Polonja* – ponieważ humor i śmiech dobrze wpływają na zdrowie, z radością prawdziwą cytujemy wywody przedziwnego zgoła krytyka:

»...Przy zetknięciu się z sztuką francuską i włoską nie popadł prof. Gilewski niewolniczo w szablony jednej z ich manier, lecz wyzoliwszy się zwycięsko z wpływów obcych, postawił swą twórczość artystyczną na fakturze rozjaśnionej i czystej gamy kolorów, nadając swemu dziełu piętno zupełnie dojrzałego talentu. Imponującym rozmachem i zadziwiającą zarazem lekkością w traktowaniu kontrastów barwnych i śmiałym operowaniu płaszczyznami kolorowymi o subtelnej wyczuciu piękna, rzuca na płótno skondensowaną swą emocjonalność. Emanuje ona z prac licznych prof. Gilewskiego. A choć nie widziałem –

niestety — portretu Ojca św. Piusa XI, malowanego poraz pierwszy przez naszego rodaka w Watykanie, a ni wizerunku krakowskiego Księcia Metropolity, Adama Sapiehy, nie udalych bardzo obrazów prezesostwa Korfanych, marszałka Wolnego, premiera Aleksandra hr. Skrzyńskiego, Masaryka, prezydenta republiki czechosłowackiej, oraz całej plejady najwybitniejszych osobistości ze świata politycznego, duchownego i t. p. — to jednak z ekspozycji, wystawionego na widok publiczny bije kompozycja portretowa, w mistrzowski istic sposób ujęta. Z tła bowiem złotawo-niebieskiego gobelinu prymasowskiego pałacu w Poznaniu uwypukla się majestat najwyższego Księcia Kościoła w uroczystym stroju, tak plastycznie, jak fresk renesansowy z manieri della Robbia. W dziele tem uderza nade wszystko zbożny wysiłek i nieprzeparta chęć, mocą brawurowego temperamentu kolorystycznego, uchwycenia sobowtórnego nieomal podobieństwa i charakteru uduchowionego oblicza portretowanej osoby. Udało się to mistrzowi Gilewskiemu w sposób staranny. Całość odznacza się przeto kulturowanym na wzorach flamandzkich smakiem w opracowaniu cyzelerskim szczegółów, skutkiem czego portret Kardynała Hlonda nadaje się znakomicie jako cenny zabytek o charakterze oficjalnym. Zwłaszcza, że olbrzymi ten portret, nie przytłumiony żadnymi półtonami szaremi czy brunatnymi — jak to często spotykamy na wizerunkach pędzla Rauchingera czy Pochwalskiego — tylko pławiący się w bogactwie silnych i śmiałych kontrastów barwnych, widoczny jest z każdej prawie wysokości. Pod względem waloru artystycznego, portret najwyższego dostojnika duchowego Polski, Kardynała Hlonda, nie ma absolutnie znaczenia epizodycznego. Dzieło prof. Kotwicz-Gilewskiego ma bezsprzecznie wartość trwałą, jako rezultat wielkiego zacięcia malarza, przed którym piękna przyszłość stoi otworem...

Piękna przyszłość stanie też otworem (i to nie bylejakim) przed autorem tego artykułu, takiego krytyka brak nam było do tej pory. Trzeba tylko, ażeby dr. Eug. Meller zechciał czempredziej ogłosić dłuższe studium o »freskach renesansowych z manieri della Robbia« (którego?).

Panu dr. Eugenjuszowi Mellerowi laurów pozazdrościł (widocznie) jakiś pan (K. j.), który w poznańskim *Nowym Kurjerze* (6 kwietnia 1930) ogłosił »wywiad« z tytułowanym: »Z życia i działalności artystycznej jednego z największych malarzy polskich. Wywiad Nowego Kurjera z prof. Stanisławem Kotwicz-Gilewskim«.

»Nie wszystkim Czytelnikom zapewne wiadomo, że od szeregu miesięcy gości Poznań w swoich murach jednego z najświetniejszych przedstawicieli współczesnej sztuki malarskiej, obok Gepperta jedyne go bodaj portrecistę polskiego o sławie europejskiej, p. Stanisława Kotwicz-Gilewskiego, artystę, którego nazwisko na międzynarodowych wystawach w Berlinie, Wiedniu, Amsterdamie, Rzymie i Londynie ma od lat wielu ustaloną markę i walnie przyczynia się do propagandy kultury polskiej zagranicą.

Korzystając z chwilowego pobytu wielkiego malarza w naszym grodzie, zwróciłem się do artysty z prośbą o udzielenie nam wywiadu, który niewątpliwie zainteresuje szerokie koła poznańskiej publiczności, nakładając ją do bliższego zapoznania się z twórczością genialnego portrecisty«.

Oto co p. Stanisław Kotwicz-Gilewski mówi o sobie współpracownikowi *Nowego Kurjera*:

»Urodziłem się w roku 95-ym w Andrychowie, małym miasteczku górskim pod Zakopanem. Gimnazjum skończyłem we Lwowie, a czując już od dzieciństwa

jakis niepohamowany pociąg do malarstwa, wstąpiłem za zgodą rodziców do sławnej wówczas szkoły s. p. prof. Tadeusza Rebkowskiego. Wtedy to, pod czujnym okiem mistrza, zacząłem malować pierwsze swoje prace: obrazy batalistyczne. Ze Lwowa wyjeżdżam jeszcze na kilka miesięcy do Krakowa, poczem za poradą Jacka Malczewskiego udaję się do Akademii malarskiej w Monachjum, gdzie Holoszy (Węgier) i Ekster (sława niemiecka) zapoznali mnie z t. zw. malarstwem symbolicznym. Wojna światowa zastaje mnie w Rosji, skąd jako »politisch verdächtig« zesłany zostałem przez władze moskiewskie na Syberję do Orenburga. Po wybuchu rewolucji rosyjskiej wracam do kraju i zaciągam się jako ochotnik do 1. pułku Ułanów Krechowieckich. Służąc w korpusie gen. Dowbór-Muśnickiego jako prosty szeregowiec, zostałem przez Bolszewików dwukrotnie ciężko ranny. (Panie (K. j.)! »Zostałem ranny« — to nie po polsku. *Przyp. Red.*) Tylko Opatrzności Boskiej zawdzięczam swoje ocalenie od niechybnej, według orzeczeń lekarskich, śmierci. Z szpitala wojskowego wracam do polskiego już Krakowa i w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych zdaję u Jacka Malczewskiego t. zw. »Meisterschule«. Uzyskawszy stypendjum francuskie, wyjeżdżam jako delegat Akademii do Paryża. Tam to powstają moje olbrzymie kartony, jak »Rewolucja«, »Walka demonów«, »Ukrzyżowanie Prometeusza«, »Faust« i inne monumentalne obrazy, wystawione dziś w krakowskim Muzeum Narodowym. Na zaproszenie ks. Metropolity Adama Sapiehy maluję portret Arcypasterza diecezji krakowskiej, dzięki któremu właśnie uzyskuję wstęp na wielkie międzynarodowe wystawy malarskie w Wiedniu, Amsterdamie i Rzymie. Zwłaszcza Rzym przyjmuje pierwszy mój portret entuzjastycznie. Komitet wystawy, złożony z najpierwszych mistrzów europejskich, odznacza mnie zaszczytną nagrodą »Biennale« i... uzyskuje wreszcie dostęp do Ojca św. Piusa XI. Urzeczywistniają się najśmielsze moje marzenia: maluję portret Papieża. Portret ten, który — jak wiadomo — stał się darem Piusa XI dla Polski, znajduje się w Nuncjaturze w Warszawie.

Planowana podróż, na zaproszenie Kemala-Paszy, do Konstantynopola, nie dochodzi do skutku i w międzyczasie maluję portret patriarchy Wschodu Nektarisa, a dalej olbrzymi portret (wielkości naturalnej) prezydenta Czechosłowacji Masaryka. Chcąc nadać tej ostatniej swojej pracy wartości społeczne, rzekam się honorarium, by kluby i stowarzyszenia polsko-czeskie mogły portret ten wręczyć Masarykowi w 78-letnią rocznicę jego urodzin (w maju 27 r.) na Hradczynie w Pradze«.

Wielki malarz żywo i niezwykle barwnie opowiada nam z kolei swoje perypetje w czasie Powstania Śląskiego.

»Wówczas to — ciągnie dalej znakomity artysta — maluję szereg popularnych i głośniejszych na tamtejszym terenie osób. Otwieram ogromną pracownię w pobliżu huty »Laura«, chcąc w malarstwo polskie wprowadzić życie górnika i hutnika polskiego. Powstają tam moje nowe, oryginalne kartony=olbrzymy.

I oto nadchodzi drugi najważniejszy etap mojej twórczości: Śląsk wyłania ze siebie jednego z największych swoich synów, ks. Kardynała-Prymasa Polski, dr. Augustyna Hlonda. Część społeczeństwa śląskiego zwróciła się do mnie z propozycją namalowania portretu ks. Kardynała-Prymasa, ażeby w dniu jego 25-lecia jubileuszu kapłańskiego (wrzesień 1930 r.) wręczyć mu go, jako dar ziemi śląskiej. Portret, który dziś już znajduje się na wykończeniu, jest jednym z największych, jakie kiedykolwiek wykonywałem i przedstawia w wielkości naturalnej (3 mtr. wysoki) księcia Kościoła w purpurze »Capa Magna«, stojącego na tle prześlicznego gobelinu w tonacji niebiesko-złotej, trzymającego w jednej ręce bullę papieską, a drugą rękę opierającego

na złotym krzyżu, w którym znajdują się relikwie błogosławionego Jana Bosko, założyciela Zgromadzenia księży Salezjanów. Portret jako obraz przedstawia niezwykle ciekawy problem malarski, dotychczas w malarstwie stalugowym rzadko spotykany, gdzie cała trudność namalowanej pracy polega na stonowaniu kolorów czerwonych, by móc uwypuklić wyraz potęgi osoby w renesansowych szatach i zewnętrznym wyraz psychologiczno-indywidualny osoby portretowanej. Praca ta, jak już zaznaczyłem, po 6-miesięcznych usiłowaniach dochodzi do końca i będzie w najbliższych tygodniach wykończona. Renesansowe ramy dla portretu zamówiłem w znanej firmie Woźniaka w Krakowie.

Portret Kardynała zamierzam po wykończeniu wystawić na t. zw. »Wystawach Inauguracyjnych« w Katowicach, Warszawie, Lwowie, Krakowie i Poznaniu, gdzie następnie wręczony zostanie uroczysto ks. Prymasowi.

Na dalszym planie projektuję wystawienie portretu na wielkich wystawach międzynarodowych w Berlinie, Antwerpii, Londynie, Paryżu, Wiedniu, Rzymie i t. d.». Zacytowałem ten zbiór niesłychanych niedorzeczności i kłamstw, aby napiętnować niesumienność i niewiedzę pana, który kryjąc się pod literami (*K. j.*), ośmieszając p. Stanisława Gilewskiego, nadużywa zaufania redakcji *Nowego Kurjera*, która mu dany referat powierzyła i obniża wartość sprawozdań z ruchu artystycznego.

Tego rodzaju sprawozdania, jak p. (*K. j.*) i p. Eug. Mellera, przynoszą szkodę pod każdym względem i jako takie powinny być w fachowym piśmie napiętnowane.

Nie wierzymy bowiem, aby cytowany wyżej artykuł p. (*K. j.*) był wywiadem z p. Gilewskim, bo zawiera on (t. j. wywiad) tyle nieprawdziwych wiadomości i zdradza tak wielką ignorancję, że niemożliwym jest, by był opracowany na podstawie informacji udzielonych przez artystę.

Nie będziemy dysputować z p. (*K. j.*), czy p. St. Kotwicz-Gilewski jest rzeczywiście — jak twierdzi p. (*K. j.*) — »jednym z największych malarzy polskich« i czy wogóle użyte w tym artykule superlatywy są uzasadnione, nie będziemy tego robić, bo obniżanie wartości p. St. Gilewskiego nie jest celem tych naszych uwag. Nie będziemy dysputować o tem przedewszystkiem dlatego, że p. (*K. j.*) w pierwszym zaraz zdaniu swego wywiadu zdradza radykalną ignorancję w temacie, poruszonym przez niego. Twierdzi mianowicie, że p. Gilewski jest »obok Gepperta jedynym bodaj portrecistą polskim o sławie europejskiej«, jest artystą, »którego nazwisko na międzynarodowych wystawach w Berlinie, Wiedniu, Amsterdamie, Rzymie i Londynie ma od lat wielu ustaloną markę i walnie przyczynia się do propagandy kultury polskiej zagranicą«.

Mała pomyłka: Geppert maluje konie, trochę o charakterze Michałowskiego, nie jest t. zw. portrecistą i choćby z tego powodu nie jest »portrecistą o sławie europejskiej«. Nic nam także nie wiadomo (a śledzimy dość uważnie ruch artystyczny zagranicą) o jakichkolwiek sukcesach p. Gilewskiego w Berlinie, Wiedniu, Amsterdamie, Rzymie i Londynie, a już na pewne wie-dzielibyśmy, gdyby p. Gilewski miał — jak twierdzi p. (*K. j.*) — w tych miastach »od wielu lat ustaloną markę i walnie przyczyniał się do propagandy kultury polskiej zagranicą«. Cieszylibyśmy się niezmiernie, gdyby tak było, ale niestety tak nie jest.

Pan (*K. j.*) wkłada dalej w usta p. Gilewskiego wiadomość, że szkoła śp. Rebkowskiego, w której początkowo się kształcił p. Gilewski, była »wówczas sławną« (t. j. jak wynika z artykułu, około roku 1901). Szkoła ś. p. Rybkowskiego — przemilego i powszechnie kochanego lwowskiego malarza, profesora tamtejszej

szkoły przemysłowej — nigdy poza poziom przeciętnej szkółki dla dyletantek-panienek nie wyszła, nie mógł się także p. Gilewski zapoznać z t. zw. »malarstwem symbolistycznym« w pracowni Holossy'ego (czy Holoszego — jak pisze autor wywiadu), bo Holossy był typowym malarzem-realistą i nic nie miał wspólnego z symbolizmem. Malarza Ekstera, »sławę niemiecką«, jak twierdzi p. (*K. j.*) nie znamy wcale. Nie prawdą jest, jakoby p. Gilewski »zdawał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Jacka Malczewskiego t. zw. »Meisterschule«, gdyż prof. Malczewski t. zw. »Meisterschule« wcale w Akademii nie prowadził, miał zwykły kurs malarstwa figuralnego, równorzędny z kursami innych profesorów. Nie prawdą dalej jest — jak się poinformowaliśmy — jakoby p. St. Gilewski wyjechał do Paryża jako »delegat Akademii« (Sztuk Pięknych), gdyż Akademia nigdy żadnej delegatury o takim charakterze nikomu nie udzielała. Nieprawdą jest, jakoby »monumentalne obrazy« p. St. Gilewskiego były wystawione w krakowskim Muzeum Narodowym, natomiast prawdą jest, że wisi tam portret ks. Metropolity Adama ks. Sapiehy, dar artysty dla Muzeum. Nie jest zgodne z prawdą, że p. Gilewski »dzięki portretowi ks. Metropolity« »uzyskuje wstęp na wielkie międzynarodowe wystawy malarskie w Wiedniu, Amsterdamie i Rzymie«, gdyż ani w Wiedniu, ani Amsterdamie wystaw takich nie urządzano. Zaszczytna nagroda »Biennale«, o której wspomina p. (*K. j.*) jako o dowodzie entuzjastycznego przyjęcia portretu ks. Metropolity krakowskiego przez Komitet wystawy w Rzymie, jest... nieporozumieniem, a raczej niezrozumieniem, gdyż słowo »Biennale« nie oznacza jakiejś nagrody, ale tak we włoskim języku nazywa się wystawa, która powtarza się co dwa lata. Jest więc »Biennale« wenecka, a od kilku lat rzymska.

I tak dalej.

Sądźmy, że p. (*K. j.*) wystarczy naprędce wykonany, a daleko nie wyczerpujący, wykaz bredni, które w wywiadzie swoim zamieścił i włożył w usta p. St. Gilewskiego, nie bacząc, że tem oddaje niedźwiedzią jemu przysługę. I cieszylibyśmy się, gdybyśmy pana (*K. j.*) przekonali, iż głos zabierać w jakiejś sprawie może i powinien tylko ten, który na tej sprawie się zna.

KSIAZKI I CZASOPISMA

= *Paleta Wilna* (Nr. 2), dodatek artystyczny do *Słowa*, pod redakcją K. Adamskiej-Rouby.

Nr. 2, wydany *ex re* Jubileuszowej Wystawy Wileńskiego Tow. Art. Plastyków w Pałacu po-Tyszkiewiczowskim w Wilnie, przynosi dłuższy artykuł o tej wystawie, podpisany *Ergo*, artykuł S. Narębskiego o spuściźnie po ś. p. Pawle Wędziągolskim na wystawie plastyków, 12 reprodukcji, oraz szereg notatek z ruchu artystycznego.

NEKROLOGJA

= S. p. Ludwik Nawojewski, art. malarz, rysownik, który zasiliał swemi pracami: *Kolce*, *Muchę*, *Kurjer Świąteczny*, pracując czas pewien razem z Mucharским i Kostrzewskim, zmarł w Warszawie, w wieku lat 66.

= S. p. Stanisław Wójcik (ur. w Krakowie z kwietnia 1864 r.), art. rzeźbiarz, b. profesor (1908) P. Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, a następnie (1923) Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie — zmarł w Krakowie.





KARTON WITRAŻOWY DLA KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W TARNOPOLU (temp.)



K. SICHULSKI



NURDIO TRENTINI

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

SZARY DOM (ol.)

UWAGI NA TEMAT XVII BIENNALE

(XVII MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUK P. W WENECJI)

*Biennale a Polska - W. George i Zew Italji - Nieco statystyki - Sekcja niemiecka
a krytyka włoska - Instytut Sztuki Współczesnej.*

Od r. 1907 począwszy, niejednokrotnie miałem sposobność zdawania szczegółowo sprawy z międzynarodowych wystaw, organizowanych co dwa lata w weneckich *Giardini Pubblici**).

Tym razem nie zamierzam wcale pisać jakiegoś dokładnego sprawozdania z tego, co XVII wenecka Biennale przynosi, a pragnę ograniczyć się tylko do kilku uwag ogólniejszego a zasadniczego dla nas znaczenia, do kilku informacji, które nawet niewtajemniczonego mogą zorientować w charakterze, rodzaju i znaczeniu tej światowej imprezy.

Tem, co przede wszystkim musi zainteresować każdego Polaka — jest stosunek sztuki polskiej do wystaw weneckich.

*) W r. 1907 w *Dzienniku Polskim* (Lwów) 5 feljetonów, od 15 czerwca począwszy, następnie w różnych innych pismach codziennych i w *Tygodniku Ilustrowanym*, a wreszcie w *Sztukach Pięknych*: w roczniku I. (str. 39 zes. I. i str. 31 zes. II., w roczniku III. str. 1-32).

Jak było dawniej, przed wojną?

Artyści polscy, niejako na ochotnika, często brali udział w tych wystawach, ale — co jest rzeczą zrozumiałą — wystawiali swe utwory w rozsypce, nie razem, przeważnie w grupach obcych i pod obcą firmą, Austrii, Rosji it.p. Rzadko tylko przy nazwiskach naszych artystów figurowało w nawiasie określenie: »Polonia«. W każdym razie, od pierwszej Biennale weneckiej w 1895 roku począwszy (H. Siemiradzki — »Russo«), artyści nasi sporadycznie wystawiali swe utwory w Wenecji.

W r. 1910, na IX Biennale w sali 19-tej ogromnego *Palazzo dell' Esposizione*, nazwanej *Sala dell'arte Czeco (sic!) Polacca*, byli reprezentowani z pośród polskich artystów: T. Axentowicz, Olga Boznańska, Józef Czajkowski, J. Fałat, Stefan Filipkiewicz, Wł. Jarocki, St. Kamocki, J. Mehoffer, K. Sichulski, J. Stanisławski, W. Weiss, oraz K. Laszczyńska (razem 23 eksponatów). Komisarzem sekcji polskiej był prof. T. Axentowicz.

Jak widzimy z tytułu sali, połowę jej zajmowali artyści czescy grupujący się w T-wie *Manes*.

W r. 1914 Tow. Artystów Polskich »Sztuka« otrzymało osobną zupełnie, dużą salę w Pawilonie Centralnym (*Sala Polacca*), reprezentując już Polskę, pod własną firmą. Zebrano tam 64 eksponatów; w wystawie tej brali udział: T. Axentowicz, O. Boznańska, J. Fałat, S. Filipkiewicz, G. Gwoździecki, Vl. Hofman, Wł. Jarocki, St. Kamocki, R. Kramsztyk, J. Malczewski, A. Markowicz, J. Mehoffer (prócz 5 obrazów cztery kartony do witraży fryburskich), Fr. Rerutkiewicz, K. Sichulski, J. Talaga, W. Weiss, E. Zak, L. Puszet, Ksaw. Dunikowski, H. Hochman, F. Jabłczyński, Wł. Konieczny, J. Rubczak, L. Wyczółkowski.

Oba te polskie występy w Wenecji, w r. 1910 i w r. 1914 (ponadto w r. 1911 Tow. »Sztuka« zorganizowało doskonale dział sztuki polskiej w Rzymie, podczas wystawy na jubileusz zjednoczenia Włoch, w Pawilonie Austriackim wprawdzie, ale wyraźnie pod własną polską firmą) — świadczą o tem, że artyści nasi pomimo wrogiej Polsce polityki państw zaborczych, pomimo braku poparcia finansowego ze strony rządów tych państw, umieli przewyciężyć wszelkie trudności i potrafili godnie reprezentować naszą sztukę na międzynarodowym forum.

A jak było po wojnie, z chwilą wskrzeszenia i zjednoczenia Polski?

Z razu było nienajgorzej.

W r. 1920, na XII-tej Biennale, udało się tymczasem artystom zdobyć już nie reprezentacyjną salę, ale osobny pawilon (dawniej niemiecki), w którym zebrano 145 eksponatów, z dziedziny malarstwa, rzeźby i grafiki.

W *Padiglione della Polonia* (bo tak się już nazywał wtedy ów pawilon) reprezentowani byli przez swe utwory: T. Axentowicz, W. Borowski, J. Chełmoński, J. Fałat, S. Filipkiewicz, Wł. Jarocki, St. Lentz, St. Kamocki, Ap. Kędzierski, K. Krzyżanowski, J. Mehoffer, F. Pautsch, I. Pieńkowski, St. Podgórski, T. Pruszkowski, Wł. Roguski, St. Rzecki, K. Sichulski, Z. Stryjeńska, H. Szczygliński, W. Weiss, J. Biernacki, Ksaw. Dunikowski, Z. Trzcicka-Kamińska, H. Kuna, A. Madeyski,



WAWRZYNIEC GIGLI

PORTRET RODZINY ARTYSTY (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

St. Ostrowski, E. Wittig, J. Pankiewicz, Wł. Skoczylas, Z. Stankiewiczówna, L. Wyczółkowski.

Prasa włoska i zagraniczna zamieszczała podówczas obszerne i nader pochlebne artykuły, poświęcone polskiemu pawilonowi.

Pawilon ten bowiem był już prawie własnością rządu polskiego. Wystarał się o to komisarz naszej wystawy, prof. Wł. Jarocki. Co więcej, wobec uzyskanej niskiej stosunkowo ceny kupna tego pawilonu, M=two Skarbu nie robiło trudności i przyrzekło wyasygnować na ten cel specjalny fundusz.

Niestety! niestety nie można było tej sprawy załatwić bez pośrednictwa M=wa Sztuki i Kultury, a urzędnicy tego Ministerstwa, znani ze swej inicjatywy i energii,



BARTOLOMEUSZ SACCI

AKT MĘSKI (temp.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

tak gorąco wzięli się do tej sprawy, że ostatecznie całą rzecz wskutek karygodnego niedbalstwa, niedołęstwa i kunktatorstwa, z kretesem zaprzepaścili.

Na domiar złego, w następnych dwu wystawach, t.j. w XIII i w XIV Biennale weneckiej (1922 i 1924 r.) Polska wogóle nie brała udziału.

Tak to nasze czynniki rządowe, sprawujące wtedy opiekę nad sztuką, zdawały sobie sprawę z doniosłości tego postulatu! Liczne głosy prasy, piętnujące wyraźnie tego rodzaju lekkomyślne »przeoczenie« — pozostawały głosem wołającego na pustyni.



GINO MORO

ODPOCZYNEK MODELI (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

Dopiero w r. 1926, na XV Biennale, udało się Towarzystwu »Sztuka« uzyskać znów reprezentacyjną salę (sala nr. 10) w głównym pawilonie i zorganizować odpowiedni, o wiele już naturalnie skromniejszy, dział polski, który liczył 45 eksponatów, wyłącznie z dziedziny malarstwa.

Wystawiali wtedy w Wenecji swe utwory: T. Axentowicz, St. Czajkowski, S. Filipkiewicz, St. Kamocki, Ap. Kędziński, Wł. Jarocki, J. Mehoffer, I. Pieńkowski, F. Pautsch, T. Pruszkowski, K. Sichulski, Wł. Skoczylas, L. Slendziński, W. Weiss.

A w r. 1928 (XVI Biennale) nie było nas w Wenecji *wcale*. W r. 1930 (XVII Biennale) także nie — przynajmniej przez pierwsze trzy miesiące po otwarciu wystawy.

Bo teraz, od drugiej połowy sierpnia począwszy — właściwie już jesteśmy. Dzięki bardzo wprawdzie spóźnionej, ale bardzo zdopingowanej i naglej energii naszych czynników rządowych.

Jakto, więc nasze sfery artystyczne czekały — znając dobrze warunki — aż jakiś urząd o tem pomyśli i z własnej inicjatywy nakaze zorganizować dział polski w Wenecji? I to *post festum*?

Bynajmniej!

W jesieni 1926 powstało Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, które organizuje za granicą większe wystawy artystyczne o oficjalnym charakterze. Tow. to znajduje się pod (statutowo przewidzianą) opieką dwu Ministerstw: M=wa Spraw Zagr. i M=wa W. R. i O. P., pozostaje z nimi w stałym i w ścisłym kontakcie.

Otóż od pierwszej chwili swego istnienia Tow. to domagało się od rządu spełnienia dwu zwłaszcza postulatów, umożliwiających w dostatecznym stopniu rozwinięcie akcji artystyczno=propagandowej, drogą nawiązania i utrzymywania stałego kontaktu ze sztuką zagraniczną: budowy odpowiedniego lokalu wystawowego w Warszawie (bez niego bowiem nie można nawet marzyć w stolicy państwa o uczciwym pomieszczeniu dla wystaw cudzoziemskich, organizowanych na zasadzie wzajemności), oraz budowy własnego pawilonu na terenie *Giardini Pubblici* w Wenecji.

Na podstawie ścisłego porozumienia z komitetem wystaw weneckich, za pośrednictwem ówczesnego Konsula hon. Rzpltej w Wenecji, p. Ferruccio Lupis'a, Tow. uzyskało w r. 1926 bardzo dogodne warunki; nadesłano z Wenecji szczegółowe plany terenu — kilka miejsc było jeszcze wtedy wolnych do wyboru.

Ale głową muru nie przebijesz!... *Sapienti sat.*

Tymczasem, nieoglądając się na te usiłowania Tow. S. S. P. w. O., Tow. »Sztuka« w czerwcu ub. roku zwróciło się samo do zarządu wystawy weneckiej z prośbą o udzielenie mu lokalu podczas XVII Biennale w b. r.

W sierpniu 1929 r. nadeszła niezwykle uprzejma ale odmowna odpowiedź, podpisana przez obecnego gen. sekretarza Ant. Marainiego.

Odmowę umotywowano tem, że w pawilonie centralnym zaledwie z trudem pomieszczą się te wystawy włoskie, które tam oddawna już są przewidziane; z innych zaś pawilonów, wzniesionych do tej pory przez obce państwa, żaden nie będzie wolny, tak, że nie pozostaje nic innego, jak postarać się o pawilon własny.

Właśnie ukończono analogiczne pertraktacje na ten temat ze Stanami Zjednoczonymi A. P., a rokowania z Argentyną, Szwajcarią i Japonją są w toku — wyjaśniał p. Maraini, wyrażając jeszcze imieniem Biennale gorące pragnienie, ażeby Polska rzeczywiście zdobyła własny i stały lokal wystawowy w Wenecji: *È quindi più che mai desiderabile che la nobile nazione polacca abbia pur essa, nell' artistico biennale convegno di Venezia, il suo posto degno e durevole.*

Wobec takiego stanu rzeczy, Tow. Szerzenia Sztuki P. w. O., poinformowane



EMIL VITALI

PORTRET DZIEWCZYNI (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

o rodzaju odpowiedzi otrzymanej przez Tow. »Sztuka«, tembardziej i tem usilniej starało się o to, ażeby jednak na rok bieżący uzyskać jakieś tymczasowe miejsce, z tem, że za dwa lata Polska zdobędzie się nareszcie już na własny swój pawilon.

Starania Tow. S. S. P. w. O. w tym względzie były prowadzone dwiema drogami: pośrednio przez czynniki rządowe polskie, a bezpośrednio w Wenecji, w samym zarządzie Biennale.

Odpowiedź, jaka nadeszła do Tow., była również odmowna.

Ant. Maraini, w liście swym – datowanym 17 stycznia b. r. – wyraża imię-

niem zarządu Biennale głęboki żal, że nie może zadość uczynić prośbie Tow. i dodaje, że analogiczne prośby Szwajcarji, Grecji i Danji musiały również niestety zostać nieuwzględnione, z tych samych powodów, wyłuszczonej już poprzednio. Równocześnie A. Maraini załącza szczegółowe warunki i propozycje, dotyczące uzyskania własnego stałego lokalu.

Warunki niezmiernie dogodne:

1. Grunt pod budowę pawilonu — tuż przy *Giardini Pubblici* na t. zw. *Isola Sant' Elena* — daje gmina m. Wenecji bezpłatnie.

2. Koszt budowy pawilonu, który będzie stanowił wyłączną własność Polski — około 200.000 lir. it. t. j. poniżej 100.000 zł.

3. Wszelkie koszty (rozpakowania, urządzenia sal, służby i opieki nad eksponatami podczas trwania wystawy, katalogu, pośrednictwa w sprzedaży, propagandy w prasie, likwidacji wystawy i ponownego zapakowania) — ponosi Biennale. Organizatorzy wystawy ponieśliby jedynie koszty transportu i asekuracji.

Oczywiście, na rok bieżący (otwarcie Biennale w kwietniu) trudno byłoby zdążyć, nawet w razie uzyskania funduszy, o które obecnie tem jest trudniej, że Sejm uznał za stosowne uniemożliwić — drogą nadzwyczajnych skreśleń — wszelkie większe wydatki związane z akcją kulturalno-propagandową na szerszą skalę.

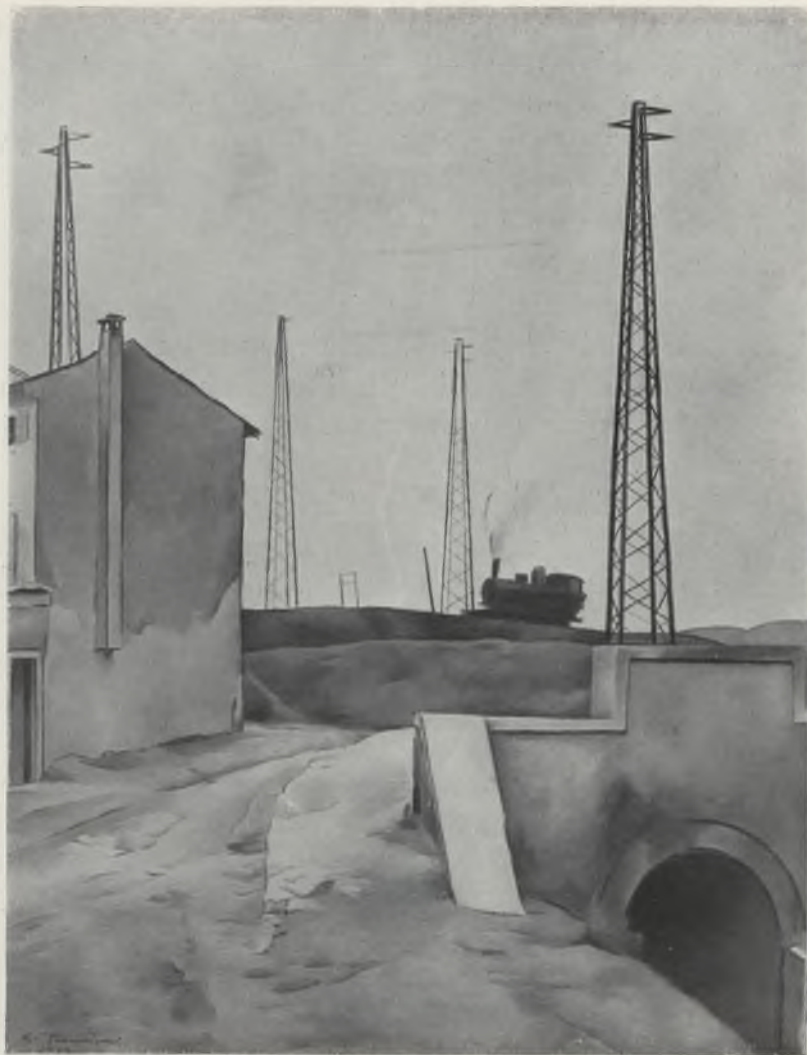
Było tedy w każdym razie rzeczą pewną, że w b. r. Polska w Biennale udziału nie weźmie. Może, może za dwa lata dopiero, ale już we własnym porządnym lokalu, jak prestige naszej sztuki i zwłaszcza prestige naszego państwa tego wymaga.

Aliści — że się tak wyrażę! — aliści w dniu 8 lipca b. r. Dyrekcji Tow. Szerzenia Sztuki P. w. O. zostaje zakomunikowana wiadomość, że dzięki usilnym (cokolwiek może spóźnionym?) staraniom odpowiednich czynników zarząd Biennale zdecydował się użyczyć Polsce miejsca na wystawę w Pawilonie Włoskim (t. j. centralnym), a mianowicie dwu pokojów biurowych — gdyż wszystkie inne sale i salki były oczywiście zajęte już od kwietnia — i że wobec tego należy natychmiast zorganizować tam jakąś wystawę.

Dyrekcja Tow. S. S. P. w. O. odmówiła jednak, nie mogąc podjąć się takiego zadania z następujących względów:

1. Wystawy organizowane na prędcie i to w pełni wakacyjnego sezonu, kiedy żaden prawie z artystów w mieście nie siedzi — są zasadniczo niedopuszczalne. Lepiej nie występować wcale, aniżeli licho czy źle, to znaczy nie tak, jak na to nasz artystyczny dorobek i jego poziom pozwala. Zwłaszcza, jeżeli idzie o wystawę międzynarodową i to jeszcze w Wenecji!

2. Zarząd Biennale, ulegając widocznej presji, chcąc podkreślić swą chęć gośzczenia sztuki polskiej w Wenecji, oraz chcąc dać dowód wyjątkowej uprzejmości dla Polski, opróżnił dwa pokoje biurowe i oddał je do dyspozycji naszej — ale był to raczej akt grzecznościowy formalnej natury. Poprzednio, z wiadomych powodów, rzeczowych i słusznych, Biennale odmówiła dwukrotnie lokalu w Pawilonie Włoskim, proponując Polsce uzyskanie własnego, stałego i godnego lokalu —



GUIDO TRENTINI PEJZAZ ZIMOWY WŁOSKI (ol.)
(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

il suo posto degno e durevole. Należało wprzód na tę propozycję odpowiedzieć i przyjąć ją.

3. Nie trzeba chyba tłumaczyć zbyt szczegółowo, dlaczego Polska, zresztą wdzięczna za ten akt kurtuazji włoskiej, z lokaliku tego nie powinna była korzystać.

W okresie przedwojennym, kiedy nie mieliśmy samoistnego bytu państwowego, sztuka polska gościła w doskonale położonych reprezentacyjnych salach Pawilonu Centralnego, nie może tedy obecnie prezentować się światu gorzej i na mniejszą skalę w pokojach biurowych, na uboczu, gdzie nikt nie dociera i to teraz, po niewczasie, w 3 miesiące po otwarciu, po ukazaniu się już drugiego, uzupełnionego wydania oficjalnego katalogu, teraz, gdy większość prasy fachowej, zarówno włoskiej, jak i obcej, wypowiedziała o Biennale swoje zdanie.

Nie może też być mowy o tem, ażeby Polska była uwzględniona w wielkiej

publikacji o XVII Biennale (500 reprodukcji, wstęp A. Marainiego, tekst napisał Ugo Nebbia, okładka M. Nizzoliego — Edizione A. E. A., Anonima Editrice Arte), która miała się ukazać już 15 czerwca b. r. Skoro Polska w Biennale wzięła udział, pominięcie jej w tej publikacji nabierze osobliwszego znaczenia i smaczku. W kilka miesięcy po zamknięciu wystawy nikt nie będzie już wiedział, że pominięcie to tłumaczy się 3-miesięcznym opóźnieniem na wystawie. W każdym razie nazywać się będzie, że Polska pokazała, co mogła i umiała.

Gdzie jak gdzie, ale zwłaszcza na terenie międzynarodowym, i to jeszcze tak rozgłośnym, jaki bezsprzecznie stanowią weneckie wystawy, trzeba wprzód dobrze każdy swój krok rozważyć, zastanowić się nad rodzajem i charakterem środowiska, obliczyć własne siły i walory, zestawić je z walorami i siłami antagonistów, towarzyszy czy przeciwników.

Zdaje się, że nie jest rzeczą praktyczną ni korzystną reprezentować Polskę, właśnie w Wenecji, na prędcie i przypadkowo zebranych, nader szczupłym materiałem; największe starania i znanstwo niewiele tu pomogą. Tak rzadko braliśmy udział w weneckich wystawach, tak mało świat szerszy wie o istotnym poziomie i charakterze naszej sztuki, że największa możliwie ostrożność jest tutaj rzeczą wprost niezbędną.

Zresztą czysto cyfrowa statystyka udziału państw obcych w Biennale tego-rocznej rzuca najlepsze światło i doskonale poucza. Wiadomo też, że każde z tych państw miało 1—2 lata na opracowanie programu, przygotowanie i zebranie eksponatów!

Najlepszą wystawę mają Niemcy; bierze w niej udział 18 wybitnych malarzy (m. in. Otto Dix, G. Grosz, E. Heckel, K. Hofer, W. Kandinsky, P. Klee, K. Schmidt-Rottluff), 8 rzeźbiarzy i 1 grafik O. Gulbransson.

Przejdźmy teraz pokrótce pawilony innych państw.

Francja: 87 artystów wystawia 305 utworów; w tej liczbie są wystawy zbiorowe takich artystów, jak Van Dongen, R. Piot, rzeźbiarz Charles Despiau i grafik H. de Toulouse-Lautrec.

Anglja: 117 artystów i 210 dzieł; Holandia: 40 artystów i 90 dzieł; Belgja: 60 artystów 121 dzieł; Hiszpanja: 63 artystów i 134 dzieł; Sowiety: 47 artystów i 156 dzieł; Czechosłowacja: 23 artystów 83 dzieł; Węgry: 98 artystów 238 dzieł; Stany Zjednoczone A. P.: 100 artystów i 108 dzieł.

Na to, ażeby z temi państwami, posiadającymi własne pawilony, módz konkurować, nie wystarczy obfity i dobry, planowo obmyślany zespół obrazów czy rycin; trzeba mieć odpowiedni lokal, równie dostojny, jak poziom naszej sztuki, jak prestige naszego państwa, a nie cichy kącik biurowy, w ustroniu głównego pawilonu.

Bo jest to przecież wielka międzynarodowa wystawa, w której bierze udział jedenaście państw!

Także jeśli idzie o rodzaj spóźnionego pokazu polskiego w Wenecji, nasuwa się cały szereg zastrzeżeń. Trzeba znać dobrze charakter wystaw międzynarodowych w Wenecji, ażeby zrozumieć, że nie wystarczy tam nigdy operować samą grafiką, choćby grafiką o tak wysokim poziomie jak nasza. Wśród ogromnej konkurencji ma-



JERZY MINNE

MATKA Z DZIECKIEM (marmur)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

bierze udział w każdej Biennale i posiada własny pawilon — nie może jednak Polska, przez ogół wystawowej weneckiej publiczności niemal wcale nieznaną.

Wystawianie próbek sztuki dekoracyjnej i stosowanej (do której zaliczam również grafikę książkową), jest bezcelowe i właściwie sprzeciwia się obecnemu programowi weneckiej Biennale. Wiadomo, że w tym celu Włochy organizują wystawy specjalne w Monzy pod Medjolanem. Żadne też z 11 państw, biorących udział w wystawie — poza *Mostra dell' Orafo* — nie wykroczyło przeciw tej zasadzie.

Uważam tedy, że sztuczne i uparte sforsowanie »udziału« Polski w Biennale, otwarcie go w drugiej połowie sierpnia i w takim lokalu — mija się zupełnie z celem i świadczy o tem, że niektóre nasze czynniki ani same jeszcze dobrze nie wiedzą, co to jest właściwie wystawa wogóle, a udział w wystawie międzynarodowej w szczególności, ani też nie chcą liczyć się z opinią tych, którzy to dobrze wiedzą.

To jest smutne, ale to jest prawdziwe i to powinno się raz nareszcie skończyć.

Na udział polski — informacje czerpię z prasy włoskiej — składają się ryciny 12 grafików (Bartłomiejczyk, Chrostowski, Cieślowski, Duninówna, Gorczyńska, Konarska, Krasnodębska, Kulisiewicz, Lam, Podoski, Skoczylas, Wąsowicz), ilustracje książkowe (Berezowska — zeszyt gwiazdkowy *Zygodnika Ilustrowanego*, Bartłomiejczyk i Boruciński — *Popioły*, Borowski — *Anbelli*, Husarski — zeszyt gwiazdkowy *Zygodnika Illustr.*, Kamiński — *Wisła*, Kędziński — *Chłopi*, Skoczylas —



SEIBEZZI FIORAVANTE

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

ODWIEDZINY (ol.)

Taniec Zbójnicki, Stryjeńska – *Piastowie* (niedobrze!), *Tańce*, *Melodje Góralskie*, rzeźby w drzewie i brzoźie (Kenar, Masiak, Pietkiewicz, Strynkiewicz) i kilimy *Ładu*.
Przejdźmy teraz do Biennale.

*

Sama włoska krytyka stwierdza, że o ile wielkie weneckie wystawy mają być także na przyszłość ciekawe i pożyteczne – to należy je organizować w odmienny sposób. Dotyczy to zwłaszcza Pawilonu Centralnego włoskiego.

Gromadzenie na wystawie po 1 lub 2 dzieła kilkuset (w bieżącym roku np. pięciuset) włoskich artystów, pościąganych »z różnych wsi« – nie ma stanowczo sensu i nikomu nie przynosi żadnej korzyści, raczej nudzi, męczy i odstręcza.

Słusznie tedy jeden z krytyków włoskich, pisząc o tegorocznej wystawie weneckiej, zauważył nieco złośliwie, że w ostatnich czasach »Biennale« coraz częściej... szuka swojego właściwego charakteru!

Dotyczy to jednak, w gruncie rzeczy, tylko ogromnego Pałacu Centralnego, liczącego 39 sal, w których od pewnego czasu wystawia się prawie wyłącznie dzieła sztuki włoskiej.

Niewątpliwie artystyczna produkcja Włoch nie jest bynajmniej tego rodzaju,



AMLETO CATALDI

AKT KOBIĘCY (bronz)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)



EUGENJUSZ BARONI

ZWYCIĘSTWO

(szczegół do pomnika inwalidów wojennych, marmur)
(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

ażeby co z lata mogła dostarczać odpowiedniego materiału do zapelnienia owych 39 sal głównego pawilonu. Zwłaszcza, gdy idzie nietylko o ilość, ale i o jakość.

Dawniej w pawilonie tym użyczano niektórych sal cudzoziemcom, Polska niejednokrotnie korzystała z tej gościnności, także przed wojną, korzystały z niej również i inne państwa, dopóki nie zdobyły się na odrębne, własne pawilony, przed dwoma laty połowę pawilonu centralnego zajęły retrospektywne wystawy artystów włoskich, na produkcję współczesną zostało więc – tylko 29 sal. Obecnie wszystkie

39 sal poświęcono włoskiej artystycznej twórczości i to za okres ostatnich zaledwie dwu lat.

Antonio Maraini, terażniejszy organizator wystaw weneckich (następca zmarłego w tym roku Vittoria Pica, któremu sztuka polska wiele zawdzięczała poparcia, okazywanego stale w okresie niewoli), pragnąc możliwie silnie związać współczesną sztukę włoską z współczesnym życiem, wystarał się o bardzo liczne konkursowe nagrody, w liczbie ośmnastu. Dwie nagrody po 50.000 lirów wyznaczył P. N. F. (Partja Narodowa Faszystów), oraz Minister Oświaty; gmina wenecka ofiarowała na ten cel 25 tysięcy lirów, inne zaś związki, instytucje finansowe i towarzystwa asekuracyjne etc., łącznie 175.000 lirów, tak, że ogółem nagrody wynoszą pokąźną sumę 300.000 lirów.

Słabym punktem tych nagród jest to, że są one ściśle związane z określonym tematem; taka jednak była intencja organizatora i ofiarodawców. Tak np. wymienione powyżej trzy nagrody mają być przyznane: za obraz, przedstawiający jakąś postać lub moment dziejowy z okresu organizowania się i walk faszystów; za rzeźbę, uwidoczniającą fizyczną i duchową tężyznę włoskiej rasy, za uplastycznienie idei macierzyństwa.

Inne nagrody będą przyznane za cykle graficzne (w drzeworycie) na temat wychowania fizycznego, za medal z podobizną Mussoliniego, za obrazy na temat: poezji, pracy wogóle, przemysłu, handlu, rolnictwa, środków komunikacji (dróg lądowych, rzecznych, komunikacji na morzu i w powietrzu), na temat współpracy obywateli w budowie państwa, odbudowy w prowincjach, które podczas wojny uległy inwazji, a Rotary Club Italiano ofiarował 10.000 lirów za najlepszy portret (mężczyzny lub kobiety), zasłużonej na polu sztuki lub nauki.

A propos! Czy słyszał kto kiedy, ażeby w Polsce jakaś partja polityczna czy instytucja społeczna lub finansowa, zwłaszcza Bank lub Tow. asekuracyjne — fundowały dla artystów nagrody ex re jakiejś większej wystawy? Nie dla uzyskania, drogą rozpisania konkursu, możliwie tanio i wiele projektów czy prac konkursowych, tylko bezinteresownie, dla samej idei?

Otóż prace, mające bezpośredni lub luźniejszy związek z temi tematami, stanowią, rzec można, gros włoskiej sekcji międzynarodowej wystawy, która wskutek tego nazywana jest »Biennale di Concilazione«, gdyż stanowi niejako środek pojednania i porozumienia między sztuką i społeczeństwem.

I we Włoszech bowiem sztuka zatraciła żywy i ściślejszy związek z codziennym życiem szerokich warstw społeczeństwa, zaczęła stawiać i rozwiązywać zupełnie oderwane problemy, interesujące jedynie garstkę wtajemniczonych, obojętne zaś dla ogółu. Tak jest i w Polsce, gdzie niemal każdy, kto może, »szuka nowej formy«, choć nieraz nie ma do powiedzenia żadnej nowej »treści«, a starą formą też posługiwać się nie chce, gdyż się tego nie zdążył nauczyć.

Tego rodzaju wystawa, jak sekcja włoska, nudzi oczywiście i zraża fachowych znawców i krytyków, budzi jednak ogromne zainteresowanie wśród tłumów włoskiej publiczności.



CIAMPOLINI ITALO ROSSI

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

SIEŁA FIZYCZNA (gips)

Zresztą i dla owej artystycznej elity znalazły się w Pałacu Centralnym dwa rodzyńki: jednym z nich jest zbiorowa wystawa dzieł Modiglianiego, drugim zaś (choć napewno niewiadomo, czy to rzeczywiście rodzynek, czy tylko duża mucha, zapieczona w cieście): salka p. t. „*Appels d'Italie*”, gdzie zebrano kilkadziesiąt prac takich artystów paryskich, którzy zdaniem p. Waldemara George'a uznają włoską supremację w sztuce i »italianizują« w malarstwie, tłumacząc klasyczne włoskie kanony na dzisiejszy język. Znaleźli się tu m. in.: Chr. Berard, Ph. Hosiasson, Am. Ozenfant, R. de la Fresnaye, G. Severini, L. Survage, P. Tchielitchew i M. Tozzi.

Co do Modiglianiego – to 12 obrazów tego żyda włoskiego (ur. 1884 r. w Livorno), na którym poznał się Paryż w gruncie rzeczy dopiero w chwili, kiedy ten utalentowany poeta=malarz oczy na zawsze zamykał w *Hôpital de la Charité* (1920), zebrał *Vittorio Pica* jeszcze w r. 1922 i wystawił na weneckiej Biennale. Powstała z tego cała afera o zapachu skandalu, V. Pica miał z tego powodu moc grubych przykrości...

Obecnie, w 10=lecie śmierci Modiglianiego, którego artystycznie niemal wszystko łączyło z Paryżem (Cézanne!), a prawie nic z Italią, poświęcono mu w Wenecji osobną dużą salę we włoskim pawilonie, został nazwany *gloria nazionale*. Ale też ostatnie słowa tego wyrafinowanego subtelnego refleksyjnego typu artysty, brzmiały pono: *Cara Italia!*...

A co właściwie oznacza »Zew Italji« (*Appels d'Italie*)?

Niełatwo na to odpowiedzieć, nawet po przeczytaniu artykułu Ozenfanta na ten temat w jednym z pism włoskich, oraz dłuższego wstępu do katalogu tej sali pióra W. George'a.

„*Appels d'Italie*” signifie pour moi – pisze Ozenfant w Nr. 7 *Poligono* – *appel de toute la grandeur passée et pourtant éternellement vivante, éminemment actuelle parcequ' éternellement humaine. Ce drapeau signifie encore la connaissance, notre trésor. Ce lot de vérités base solide à nos recherches aventureuses et qui sans cette fondation ne seraient que velléités individuelles.*

Słowa te są dość jasne i zrozumiałe – cóż z tego, kiedy, jeśli zestawi się je z tem, co się widzi na wystawie, w salce zatytułowanej *Appels d'Italie*, a zwłaszcza z obrazem samego Ozenfanta p. t. *La Bella Vita*, przestaje się wogóle orientować, o co właściwie idzie.

O co idzie? tłumaczy to daleko obszerniej W. George w swym wstępie. Czytamy tam m. i. (z konieczności ograniczam się do zacytowania w przekładzie tylko kilku wyrwanych zdań, najbardziej charakterystycznych):

»Stwierdzam, że wiek XIX, zarówno w Italji jak we Francji, nie był wiekiem orientacji laticyńskiej i że jego centrum przyciągającej siły stanowiła Północ...

»Italja przedstawia odrębną wizję świata i życia...

»Naród, który skolonizował cały świat, w znaczeniu dosłownem i przenośnem, ma prawo do aspiracyj o wiele wyższych, aniżeli płodzenie sław czysto lokalnych. Jego ambicja nie zasadza się na tem tylko, ażeby widzieć, jak Włosi zajmują miejsce wśród sław europejskich, lecz na tem raczej, ażeby wyrwać Europę z pod kurateli Północy, ażeby ją zromanizować.

»Pod agresywną nazwą »Zew Italji« zebraliśmy utwory malarzy włoskich w Paryżu i artystów francuskich oraz zagranicznych, należących do szkoły paryskiej, którzy reprezentują nowe zupełnie zjawisko: świadomą wolę zbiorową odnalezienia zbląkanego sensu włoskiego ducha...

»Artyści ci nie są, jakby się mogło wydawać, tradycjonalistami; przeciwnie, są to rewolucjoniści. Italja jest ich celem, ich wiecznie żywym źródłem natchnienia...

»Sztuka nowoczesna – dlaczego nie przyznać? – po Gustawie Courbet, po



AMADEUSZ MODIGLIANI

PORTRET MĘCZYZNY (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)



AMADEUSZ MODIGLIANI

GŁOWA DZIEWCZYNI (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

Edwardzie Manet, nie uznaje trwałych wartości włoskiego malarstwa; wżrusza ramieniem pod adresem mistrzów włoskiej sztuki. Jedyni malarze, którzy odwiedzają Italię, to uczniowie *Ecole des Beaux-Arts*! Rzym stał się ucieleśnieniem ducha akademizmu!!»

Mówi jeszcze potem W. George o tem, że ci młodzi artyści z sali »Zew Italji« likwidują spadek po sztuce »barbarzyńskiej, egzotycznej, archaicznej«, że deklarują się jako »humanisci i klasycy« (he! he!), informuje, że »poświęcają afrykańskie idole książętom Rinascimenta«, wspomina o »świecie Północy« to znaczy (!) o świecie barbarzyńskim. Zwraca się następnie do wybranej ojczyzny przedstawicieli nowej sztuki

z wezwaniem, żeby odnalazła w ich dziełach ślad italskiego Geniusza, żeby rado= wała się tą nową afirmacją panowania Italji nad sztuką Europy itd.

Wreszcie reasumuje w ten sposób: »Mało dla nas znaczy, czy mistrze nowej sztuki są lub nie pochodzenia włoskiego (niektórzy z nich są...). My pragniemy przede wszystkim uwidocznić prymat i supremację italizmu, pojmowanego jako pewna kosmogonia, jako pewna forma, jako pewna zasada«.

I tyle!

Skąd się w W. George'u, o którym wiadomo, że nie jest pochodzenia »włoskiego«, tyle wzięło faszystowskiego imperjalizmu i latyńskiego entuzjazmu dla prymatu Romy w całym świecie, i tyle wzgardy dla »Północy«, to znaczy dla barbarzyńskiego świata? – Niewiadomo!

W. George próbował nadto na jednym zebraniu w *Circolo Artistico* w Wenecji dowieść, że cała sztuka XIX w., zarówno francuska jak i włoska, nie jest niczem innym, jak tylko naturalistycznym sensualizmem i że jedyne zbawienie sztuki, to nawrót do ścisłych schematów Giotto i Piera della Francesca. Spotkał się jednak z gorącą odprawą ze strony Marinetti'ego, który z zapałem bronił współczesności, sztuki dzisiejszej (także francuskiej) i sztuki jutra.

Faktem jest, że »wybrana ojczyzna« także nie rozumiała, o co właściwie idzie, sala pod nazwą »Zew Italji« spotkała się z nader nieprzychylną krytyką w prasie włoskiej, gdyż Włosi – wbrew zapewnieniom i przeczuciom W. George'a – nie umieli dojrzeć tych samych wartości w utworach Ozenfant'a, Survage'a, Campigli'ego i Severini'ego, które cechują dzieła słynnych mistrzów, przechowane w największych włoskich muzeach.

Italia, Madre, genitrice delle arti (wyrażenie W. George'a), wypiera się młodych ludzi z pod znaku *Appels d'Italie*, nie chce ich ani »mille przyjąć«, ani adoptować, ani »legitymować« – choć tak o to prosił p. W. George!

* * *

Dział włoski składa się przedewszystkiem z dzieł, nadesłanych przez artystów, którzy byli zaproszeni przez komitet wystawy. Inni byli przepuszczeni przez nader gęste sito jury: z 1767 utworów nadesłanych, jury wybrało zaledwie 305, t. j. 17 procent.

Ogółem sekcja włoska, w dziale malarstwa, rzeźby i grafiki (nie licząc osobnego działu wyrobów jubilerskich) liczy ponad 1300 dzieł, z górą 500 artystów. Jest w czem wybierać...

Wystawa jubilerska (*Mostra internazionale dell'orafa*) zajmuje trzy salki głównego pawilonu i jest bardzo mało ciekawa. Bierze w niej udział: Anglja, Belgja, Danja, Francja, Holandja, Szwajcarja, Niemcy, oraz Włochy.

Dziesięć państw obcych posiada obecnie w Wenecji własne pawilony. Są to: Anglja, Francja, Niemcy, Belgja, Holandja, Rosja Sowiecka, Stany Zjednoczone Ameryki Półn., Hiszpanja, Węgry, Czechosłowacja. A Polska niestety do tej pory takiego pawilonu nie posiada, choć mieć go koniecznie powinna, gdyż najpierw ma



AMADEUSZ MODIGLIANI

PORTRET KOBIĘCY (kamień)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon włoski)

rzeczywiście z czym wystąpić na arenie międzynarodowej, a następnie leży to w jej interesie, ażeby dać się światu bliżej poznać, składając w Wenecji realne dowody własnej artystycznej kultury o wysokim poziomie. Weneckie Biennale są jedyną tego rodzaju międzynarodową imprezą o światowym znaczeniu; od r. 1895 (data pierwszej Biennale) zakres, powaga, rozgłos tych wystaw stale wzrasta.

W r. 1895 wystawiało w Wenecji 285 artystów (129 włosków i 156 cudzoziemców — pierwsi: 188 dzieł, drudzy 328, razem 516); sprzedano 186 dzieł (89 włoskich a 97 obcych).



HERBERT GURSCHNER

KOBIETA NIOSĄCA DZBAN (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon angielski)



FILIP LASZLO

PORTRET KOBIECY (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon angielski)

W r. 1928 wystawiało 1043 artystów (476 włosków i 567 obcych – pierwsi: 1023 dzieł, drudzy 1702, razem 2725); sprzedano 350 dzieł (243 włoskich, 107 obcych).

W r. 1928 uzyskano ze sprzedaży dzieł 1.434,747 lirów, w r. 1926: 2.427,386 lirów, w roku 1924: 2.548,901 lirów; w r. 1924 zwiedziło wystawę 319.853 osób, w r. 1926 osób 201.025, w roku 1928 172.841.

Jest to więc stosunkowo niezły rynek zbytu dla dzieł sztuki, a zarazem doskonały teren dla rzeczowej propagandy artystycznej kultury każdego kraju. Tembardziej tedy nie powinno tu Polski brakować.

Ale nie wracajmy już do tego doprawdy ponad wszelki wyraz przykrego tematu — wierzymy, że rząd polski skorzysta z aktualnej obecnie propozycji włoskiej i że zdobędzie się wreszcie na własny pawilon. A jeśli rząd nasz i tym razem tego zrobić nie zechce czy nie potrafi, to chyba zwrócimy się do prywatnych osób z prośbą o pomoc i zbierzemy jakąś sumę bodaj na zadatek? Należność można spłacać nawet ratami — wyraźnie mnie o tem informowano w zarządzie Biennale...

Państwo 30-miljonowe, którego nie stać od r. 1920 na własny pawilon, aż wreszcie gdzieś ktoś zafunduje mu go — na raty!...

*

W związku z sekcją niemiecką Biennale, wyniknęła bardzo ciekawa afera, której warto poświęcić nieco więcej uwagi, bo charakteryzuje ona dobitnie stosunki artystyczne w Niemczech dzisiejszych.

Niemiecki urząd spraw zagranicznych, w osobach pełn. ministra Freytaga i radcy legacyjnego dr. Sieversa, mianował komisarzem niemieckiego działu dr. Hansa Posse'go, dyrektora Państwowej Galerii Obrazów w Dreźnie, znanego historyka sztuki.

Trzeba stwierdzić, że dr. H. Posse wywiązał się wprost znakomicie ze swojego nad wyraz trudnego zadania.

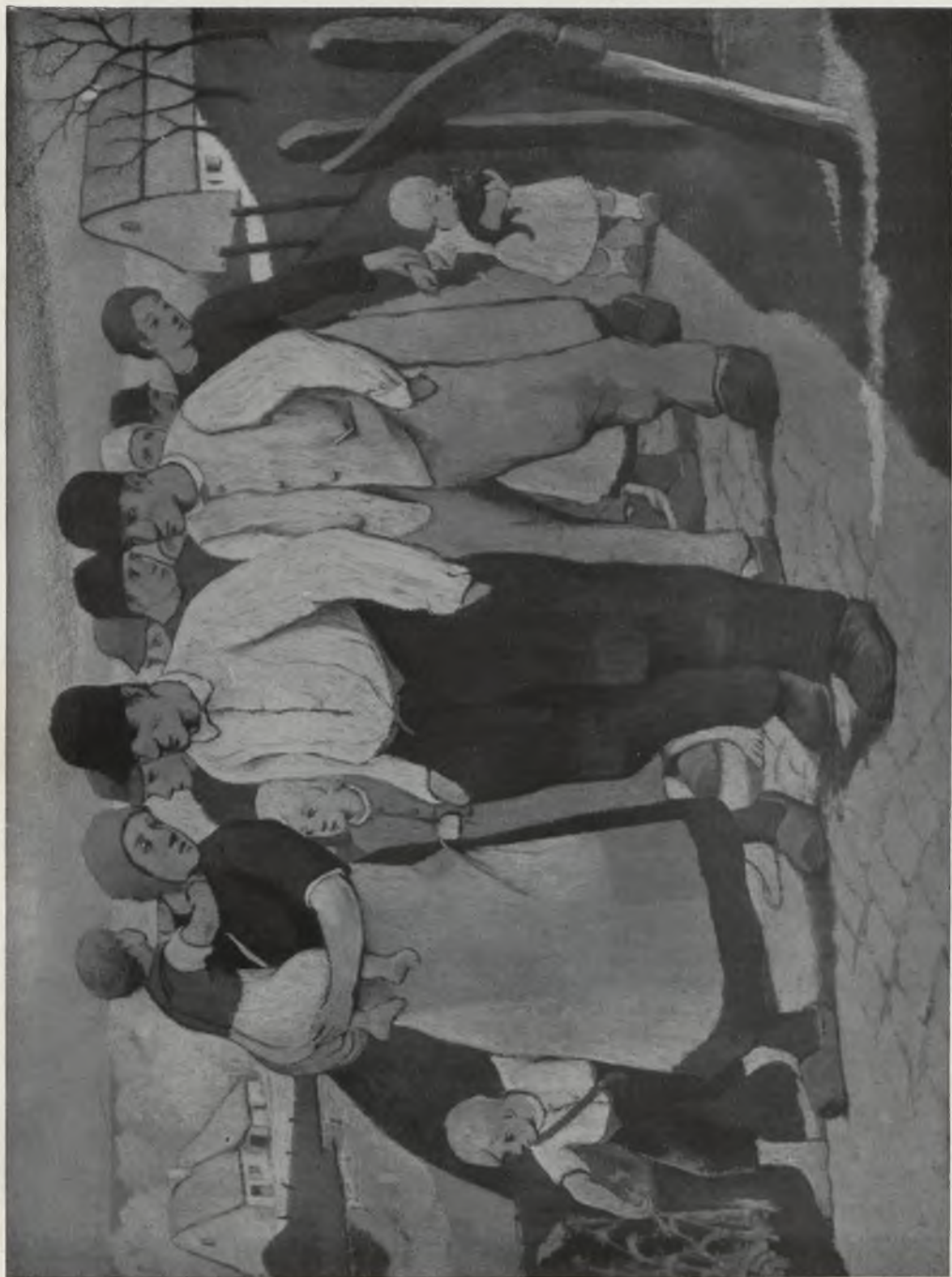
Zadanie to było o tyle jeszcze trudniejsze, że w latach poprzednich zdołano pokazać w Wenecji całe cykle prac szeregu wybitnych niemieckich artystów; m. in. zaprezentowano w ten sposób twórczość artystyczną L. Corinth, E. Noldego, M. Liebermanna, M. Slevogta, O. Kokoschki — a więc i młodszych i starszych.

W r. 1928 wystawiono w pawilonie niemieckim 136 dzieł; komisarzem wystawy był dr. F. Doernhoeffer, gen. dyrektor bawarskich muzeów. W r. 1926; dzieł 180 (komisarz dr. R. Graul). W roku 1924 istniała cała komisja organizacyjna sekcji niemieckiej, do której należeli: H. v. Habermann, C. v. Marr, C. Caspar, C. Hommel, z Fr. v. Stuck'iem na czele.

Wtedy też dział niemiecki był najlichszy; obejmował 83 dzieł, 76 artystów, t. zn. o żadnym z nich nic nie mógł obcym powiedzieć (skoro niemal każdy z artystów był reprezentowany zaledwie jednym utworem), a dobór wystawców świadczył o kompromisowości organizatorów, o braku śmiałej koncepcji; w r. 1922 pawilon był przeładowany; obejmował aż 190 eksponatów, ale na tem tle dobrze byli reprezentowani większą ilością utworów: L. Corinth, E. Heckel, O. Kokoschka i in. W r. 1920 cały pawilon niemiecki zajmowała wystawa sztuki polskiej, zorganizowana przez prof. Wł. Jarockiego; Niemcy wtedy w Biennale udziału wcale nie brali.

Obecnie, dr. H. Posse, organizując sekcję niemiecką, postąpił w zupełnie odmienny sposób.

Ograniczył się do wystawienia 79 obrazów, 14 rzeźb, oraz w osobnej minjaturowej salce około 20 rysunków O. Gulbranssona; dzieła te reprezentują twórczość artystyczną i swoisty styl zaledwie 27 artystów, nie więcej. Zato jednak tacy np. malarze, jak Max Beckmann, Otto Dix, L. Feininger, G. Gross, E. Heckel, K. Hofer,



EUGENIUSZ LAERMANS

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon belgijski)

POGODNY PORANEK (ol.)



GUSTAW VAN DE WOESTYNE

OSTATNIA WIECZERZA (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon belgijski)

P. Klee i K. Schmidt-Rottluff — dzięki jakości starannego doboru najbardziej charakterystycznych utworów, dzięki ich ilości, występują doskonale na tle reszty eksponatów i odzwierciedlają rzeczywiście dobrze dzisiejszy stan niemieckiego malarstwa, jego specyficzną fizjonomję.

Nie zawadzi też nadmienić, że sposób rozmieszczenia dzieł na wystawie niemieckiej jest wprost mistrzowski: znać wytrawną rękę nietylko teoretycznie ale i praktycznie wyszkolonego i doświadczonego muzeologa.



STEFAN CSÓK

ZUZANNA (ol.)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon węgierski)

Z tych wszystkich względów dział niemiecki na tegorocznej weneckiej Biennale jest moim zdaniem bezsprzecznie najlepszy wśród wszystkich innych.

Lepszy jest nawet, niż Sekcja Francuska, zorganizowana przez konserwatora Luxemburskiego Muzeum Ch. Massona, gdyż w pawilon francuski wpakowano niemal gwałtem aż 305 eksponatów, rozmieszczając je ciasno tuż obok siebie, tak, że nawet człowiekowi obeznanemu nieco z współczesną sztuką francuską trudno się zorientować w tej gęstwinie chaosu. Zwłaszcza, że z kilkoma wyjątkami, przeważnie każdy artysta ma jeden tylko utwór na wystawie, a dobór artystów (i dzieł)

jest jakby zupełnie przypadkowy. Są np. trzy słabsze obrazy A. Besnard'a (jeden z 1907 roku), jest jeden obraz z r. 1908 Cl. Monet'a, jest cały szereg miernot, a jest też tu i ówdzie, jakby zabłąkany, jakiś jeden utwór tak wybitnych przedstawicieli francuskiej sztuki dzisiejszej, jak Marquet, Vlaminck, Utrillo, Laprade, czy Dufrénoy.

Wysunięcie zaś na pierwsze miejsce zbiorowej wystawy zupełnie artystycznie zdemoralizowanego i zblazowanego salonowca, jakim jest K. van Dongen (zresztą nie Francuz, tylko zaprzaniec=holender), zdaje mi się, że kompromituje cały dział francuski.

W takich warunkach łatwo uchodzi uwagi kolekcja dzieł René Piot'a, a wśród zgiełku doszczętnie i niespokojnie zatłoczonych obrazami ścian, nawet 25 rzeźb takiego wybornego rzeźbiarza, jakim jest Ch. Despiau, pomieszanych z taką samą ilością dzieł innych rzeźbiarzy, nie może robić odpowiedniego wrażenia.

Oto, co znaczy umiejętne i staranne skomponowanie wystawy!

Na czymże polega artystyczna afera w związku z niemieckim działem weneckiej wystawy?

Krótko mówiąc na tem, że krytyka włoska, przynajmniej ta, którą reprezentują wielkie popularne dzienniki, liczące się z opinią ogółu — odsądziła wprost sekcję niemiecką od wszelkiej wartości, a nawet od czci i wiary.

Doprawdy, trudno wprost o głębsze nieporozumienie na tle spraw czysto artystycznych.

Jest to jednak obraz znamieny dla dzisiejszej epoki i dlatego warto zająć się tym incydentem:

Komisarz niemieckiej wystawy zadaje sobie ogromnie wiele trudu, organizuje całość godną wprost podziwu, dobiera tak eksponaty, ażeby pomimo małej stosunkowo ilości jak najlepiej reprezentowały charakter dzisiejszej, najnowszej sztuki niemieckiej, uwypukla rozrywności, planowo, znaczenie szeregu wybitnych artystycznych indywidualności, wreszcie, jakby coś przeczuwając, poprzedza katalog wybornym wstępem na temat genezy najnowszych kierunków w Niemczech — i właśnie za to spadają gromy!

Gromy potępienia, oburzenia, wzgardy.

Gazetta del Popolo pisze z ubolewaniem o sztuce narodu, który przegrał wojnę, jest zwyciężony, zwątpiały (!). »Sztuka ta jest oznaką przekleństwa, potępienia i upadku, psychofizycznego zboczenia«.

Jeden z bardzo rozpowszechnionych dzienników, *Stampa* (Turyn) stwierdza z powodu tej wystawy, że na »równej i szerokiej płaszczyźnie znów wznosi się cień, który powstając na północy, zagraża duchowi latyńskiemu«.

Znany bardzo krytyk Ugo Ojetti pisze w *Corriere della Sera*, że w sztuce niemieckiej przejawia się zgubny zarazek, wszczepiony jej przez literacki realizm, zrodzony z Wedekinda, przesycony drobnostkowym, melancholijnym sadyzmem, obcym zupełnie sztuce włoskiej.

Czytamy dalej o burzącym elemencie tej sztuki, który każe zwątpić zupełnie w ludzkość, o barbarzyństwie niemieckich artystów itd. itd.



EUGENJUSZ MEDVECZKY

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930. Pawilon węgierski)

SIOSTRY (ol.)

Ongiś, jeszcze przed wojną, z racji jakiejś wystawy sztuki polskiej w Wiedniu ten i ów krytyk niemiecki wspomniał o »słowiańskich barbarzyńcach«, których pierwotność przejawia się także w sile kolorytu; dotyczyło to polskich artystów – ale zarzut ten, urągliwy w intencji, został przez nasze artystyczne sfery przyjęty raczej z radością: bo oto Niemcy stwierdzali, że nasza sztuka jest odrębna, inna, że nosi wyraźne znamię słowiańskiej rasowości, »barbarzyńskiej« (a więc: potężnej) siły.

Czyż w sztuce nie jest to raczej dużym walorem?

Czyż nie byłoby smutno, gdyby skonstatowano, że sztuka nasza ma zupełnie kosmopolityczny kolor, że jest taka, jak i sztuka innych narodów?

To też gromy rzucane na sztukę niemiecką świadczą dobitnie o tem, że sztuka

ta ma swoją zupełnie odrębną fizjonomję, że różni się wszystkim tak od włoskiej, jak zbiorowa dzisiejsza psyché niemiecka różni się od takiejże włoskiej.

Rzecz inna, pomińmy tę kwestję na razie, czy rysy tej fizjonomji są wdzięczne, piękne w codziennem znaczeniu tego wyrazu, sympatyczne. Ale są prawdziwe i własne, choć mogą przerazić!

I sztuka ta jest w wysokim stopniu artystycznym wyrazem powojennej epoki i powojennych ludzi. Dlatego musi przerażać.

Płaczmy nad czasami i ludźmi, że są właśnie tacy, pracujmy nad ich zmianą, ale nie potępiajmy sztuki, która jest szczerym i silnym wyrazem nowego życia. Zwłaszcza, że walory formy tej sztuki są wprost nieprzeciętne.

Podobno patriarcha wenecki, kard. Lafontaine, mając głównie na myśli sekcję niemiecką (a w niej m. in. jeden obraz Beckmanna), przestrzegał rodziców i młodzież przed zwiedzaniem Biennale. Czy to dobrze? Czy to skuteczne?

Najciekawsze jest to, że z tej rzekomej »porażki« w Włoszech ogromnie się cieszy — nacjonalistyczna prasa niemiecka, mówiąc trywialnie — jest tak rada, jakby jej ktoś w kieszeń napluł. Świadczy to dosadnie o poziomie jej kultury i artystycznego znawstwa. Zapewne: ci, których uznawał ces. Wilhelm II, malowali zupełnie inaczej, aniżeli np. Hofer, Dix, czy Beckmann; on sam też inaczej...

Trudno się dziwić niektórym krytykom włoskim, że się nie zorientowali, o co idzie, że, w gruncie rzeczy, stając po części na społecznem (a więc obcem sztuce) stanowisku, potępił ją właściwie za jej odrębność, siłę, szczerość, za to, że sztuka ta nie jest taka sama, jak włoska, lecz różni się od niej tak, jak dzisiejsze Niemcy różnią się od dzisiejszej Italji.

Zresztą były też głosy nieliczne wprawdzie, ale poważne i przychylnie dla niemieckiej sztuki, jak np. Małgorzaty Sarfatti, autorki ciekawej książki o sztuce współczesnej, jak M. Carlis'a w *Oggi e Domani*.

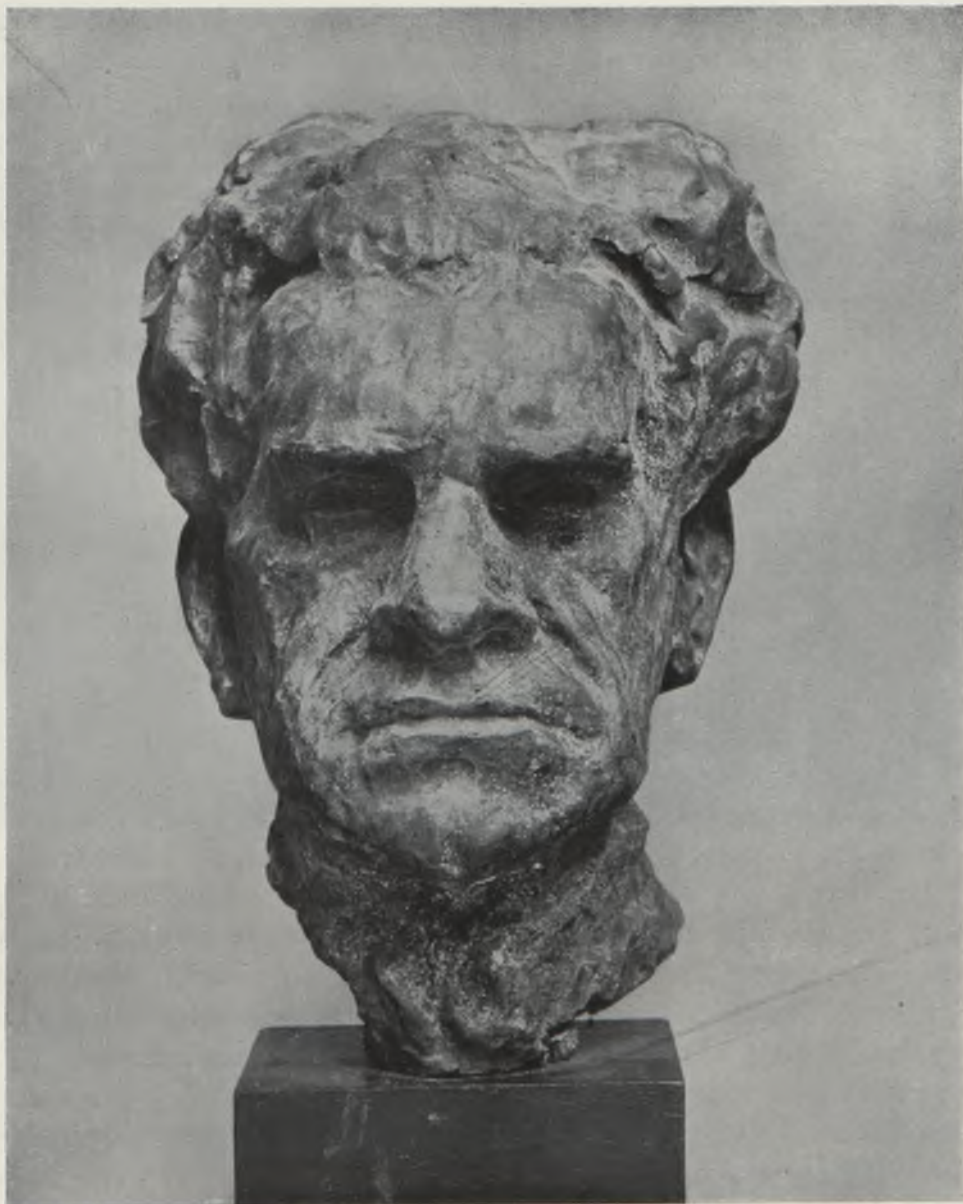
Zdumiewa jednak stanowisko niemieckich nacjonalistów, którzy z nieprzychylnych, opartych na grubem nieporozumieniu, głosów prasy włoskiej, kują broń przeciw temu, co Niemcy współczesne mają najlepszego. Przeciw własnej nowej sztuce, przeciw własnym wybitnym uczonym i artystom. Słowem przeciw temu jedynemu chyba w dzisiejszych warunkach czynnikowi, który węzłem szacunku i sympatji może łączyć Niemcy z resztą cywilizowanego świata.

*

Na zakończenie tych luźnych uwag *ex re* XVII Biennale, warto jeszcze zanotować jeden fakt, z dziedziny organizacji wiedzy o nowoczesnej sztuce.

Oto w Wenecji, przy biurze gen. Sekretarjatu międzynarodowych wystaw — *Ente Autonomo della Biennale* — powstał niedawno Instytut Sztuki Współczesnej, pod nazwą: *L' Istituto Storico d' Arte Contemporanea*.

Od 1895 roku począwszy, na siedemnastu wielkich międzynarodowych wystawach organizowanych w Wenecji, przesunęły się przed oczami widzów włoskich i obcych setki, tysiące dzieł artystów z całego świata. Wystawy weneckie niejed-



BORYS KOROLEW

GŁOWA MĘCZYZNY (bronz)

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon rosyjski)

nokrotnie wyprowadzały na szerszą światową arenę sztuki artystów młodych i zdolnych, znanych tylko we własnym kraju; dzięki specjalnym wystawom indywidualnym, t. j. poświęconym twórczości poszczególnych malarzy, rzeźbiarzy, grafików — wskrzeszały one nieraz pamięć o artystach dawno zmarłych i zapomnianych, wzbudzały cześć i szerzyły głębszy kult i znajomość dzieł wielkich, przodujących plastyków z okresu ostatnich stu lat.

Wystarczy dla przykładu bodaj nadmienić i przypomnieć, że na tych zbioro-

wych indywidualnych wystawach w Wenecji uczczono godnie twórczość takich np. artystów, jak: H. Herkomer, Fr. v. Lenbach, A. Boecklin, A. Rodin, I. Zuloaga, H. A. y Camarasa, J. Sargent, P. A. Besnard, Fr. v. Stuck, A. Zorn, G. Courbet, Fr. Courtens, J. Israels, J. Lawery, graficy L. Legrand i J. Pennel, F. Knopf, Gaston La Touche, L. Simon, E. A. Bourdelle, Fr. Brangwyn, J. Ensor, A. Gallen=Kallela, I. Mestrovic, E. Laermans, H. le Sidaner, Th. van Rysselberghe, P. Cézanne, F. Hodler, V. v. Gogh, A. Archipenko, J. Mehofffer (1920), P. Signac, L. Corinth, M. Denis, Ch. Guérin, O. Kokoschka, M. Liebermann, G. Minne, M. Slevogt, J. Toorop, E. Degas, Ch. Cottet, J. L. Forain, A. Marquet, H. Matisse, M. Utrillo, P. Gauguin, Fr. Marc, oraz około stu zgórą innych (pomijając zupełnie artystów włoskich).

Można stwierdzić bez przesady, że niema wybitniejszego artysty, żadnego kraju ni narodu, któryby nie przesunął się ze swemi dziełami przez weneckie wystawy w okresie tych 35 lat. Nawet Polska, dzięki staraniom Tow. Artystów P. »Sztuka« w Krakowie, niejednokrotnie także i przed wojną godnie reprezentowała tu swą sztukę.

Katalogi ilustrowane wystaw weneckich stanowią nader cenny dokument historyczny, z niejednego zresztą punktu widzenia. Jest to jednak materiał zbyt jeszcze skąpy i zbyt lakoniczny.

Antonio Maraini, znany rzeźbiarz włoski, a zarazem od niedawna sekretarz generalny wystaw weneckich, postanowił naprawić błąd swych poprzedników i zebrać razem, w odpowiednim osobnym lokalu, możliwie cały materiał archiwalny, dotyczący organizacji wszystkich siedemnastu wystaw dotychczasowych.

Dla nas wydać się to może rzeczą dziwną, ale jest faktem, że ten pomysł roztropnego organizatora znalazł natychmiast poparcie u wszystkich sfer decydujących; znalazł się zaraz lokal i to nie byle jaki, gdyż w Pałacu Dożów, znalazły się fundusze na urządzenie wnętrza, a hr. Orsi, Podesta m. Wenecji i zarazem prezes wystaw weneckich, stał się gorącym orędownikiem nowej instytucji.

Posypały się dary ze strony różnych artystów, kolekcjonerów, a dwie znane firmy fotograficzne: Giacomelli i Fiorentini, ofiarowały wszystkie negatywy z reprodukcjami dzieł, wystawianych w ciągu 25 lat w Wenecji.

Instytut Historyczny Sztuki Współczesnej w Wenecji posiada już dzisiaj, choć nie jest jeszcze ostatecznie urządzony i dostępny, pierwszorzędny materiał. Prawdopodobnie wnet będzie można z niego korzystać także dla zdobycia pewnych materiałów (zwłaszcza reprodukcji), potrzebnych w związku ze studjami nad nowoczesną naszą, polską sztuką!...

W Polsce niestety takiego instytutu nie mamy, wobec czego pisanie nawet o współczesnej naszej sztuce jest rzeczą ogromnie utrudnioną dla ludzi, przywykłych do operowania pewnym konkretnym, racjonalnie zebrany i opracowany materiał. Niektórzy obchodzą się bez tego doskonale, nader łatwo, to też takich głupstw, komunałów, naiwnych zdań na temat sztuki, jak u nas, nie czyta się chyba w prasie żadnego innego europejskiego narodu. Występuje to na jaw w nader jaskrawej formie, zwłaszcza przy okazji wielkich rocznic jubileuszowych, oraz przy okazji zgonu wiel-



ARISTARCH LENTULOW

(XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1930, Pawilon rosyjski)

WIES NAD WOLGA (ol.)

kich artystów. Tak np. śmierć J. Fałata i J. Malczewskiego dała sposobność naszej prasie do bardzo osobliwego popisu w tej dziedzinie.

Można sobie łatwo wyobrazić, że analogiczny instytut sztuki współczesnej, założony np. w Warszawie, czy przy Dep. Sztuki M-a W. R. i O. P., (Dyrekcji Zbiorów Państwowych), czy w Uniwersytecie (przy katedrze sztuki współczesnej, gdyby taka katedra w stolicy naszej istniała) — mógłby nam oddać nieocenione usługi. Przecież dzisiaj uzyskanie pewnej ilości zdjęć i reprodukcji z dzieł charakterystycznych żyjącego nawet artysty jest nieraz zadaniem przechodzącym siły jednego człowieka: muszą dopomagać znajomi, krewni, przyjaciele, bez tego trudno cel osiągnąć.

Jakżeby przydała się nam taka centrala, gdzie prócz książek, rękopisów, negatywów, gromadzonoby również wszelkie nasze katalogi wystawowe i wycinki — w naszych warunkach niemal jedyne źródło wiadomości o sztuce doby bieżącej!

Instytut wenecki zbiera nietylko to wszystko, co dotyczy bezpośrednio wystaw tam organizowanych, ale i wszystkie materiały, odnoszące się do sztuki różnych krajów od 1800 r. począwszy. Uwzględnia się tam na razie — i to jest rzeczą zupełnie zrozumiałą — przede wszystkim tych artystów, którzy w Wenecji wystawiali swe dzieła; zbiera się dane o ich życiu i twórczości, książki, wycinki z dzien-

ników, czasopisma z recenzjami etc. Równocześnie powstaje osobna Biblioteka Sztuki Współczesnej w tymże samym Instytucie.

Wenecja szczyli się tem, że w dostojnym Palazzo Ducale, gdzie tyle mieści się pamiątkowych dzieł sztuki, świadczących o bohaterstwie dawnych wenejcjan, o świetności Dożów, o zwycięstwach ich okrętów i oręża, gromadzi się dziś dokumenty, które świadczą o zwycięstwach ducha ludzkiego w dziedzinie sztuki nowoczesnej.

Szczęśliwe i mądre miasto!

MIECZYSLAW TRETER

KRONIKA ARTYSTYCZNA

WARSZAWA

= Rok 1920 w Zachęcie. Z obowiązku kronikarskiego notujemy dalsze głosy prasy o wystawie tematowej »Rok 1920« w Tow. Zachęty Sztuk P.

Droga (Warszawa) Nr. 7-8 - K. Winkler:

»W urzędzonej dla uświetnienia pamiętnych w 1920 roku chwil wystawie w Zachęcie - powtórzyły się znowu odwieczne błędy i nieporozumienia, które w organizowaniu tego rodzaju imprez są niemal nieuchronne. Niewiadomo, co tu jest sztuką a co malowaną »literaturą« - co mieli na myśli inicjatorowie tej wystawy, a co chcieli pokazać obsyłający ją artyści. Nie tak dawno twórczość wolna, nieskrępowana żadnymi nakazami z zewnątrz uchodziła u nas za grzech śmiertelny - nie tak dawno śmiercią głodową w dosłownem znaczeniu przyplącił Władysław Malecki, utalentowany pejzażysta, swe zamiłowanie do polskiego krajobrazu, a sławny nasz Chelmoński bliski był podobnego losu za swoje obrazy z psami i końmi w czasie - kiedy społeczeństwo lubowało się jedynie w malowidłach o treści historycznej.

Dopiero żmudna, uparta walka czołowych krytyków i estetyków z kołtuństwem i zacofaniem mas - wpłynęła nieco na zmianę przestarzałych poglądów. Przekonano się niebawem, że tylko bezwzględnie indywidualna i samodzielna myśl twórcza - jest naprawdę w całej pełni narodową - gdyż przez indywidualne cechy jednostki objawia się rasa narodu. Ta okoliczność, że obraz czy rzeźba może (choć niekoniecznie) zawierać jakąś treść życiową czyli fabułę, jest tutaj bez znaczenia - gdyż twórca wykorzystuje tą treść jedynie do swych artystycznych celów, używa jej tylko jako pretekstu do wyrażenia stopnia swego artystycznego rozwoju. Z tego znów bynajmniej nie wynika, że np. każdy obraz przedstawiający scenę batalistyczną musi być beznadziejnym knotem. Wszak epizody wojenne malowali tacy mistrzowie pędzla, jak Gierymscy, Brandt, Juliusz Kossak, Matejko, Grottger, Michałowski - tylko tamci potrafili tchnąć w swe dzieło ducha własnej indywidualności, tłumacząc te sceny wojenne na samostne wartości malarskie.

Cóż pozostałoby z wspaniałego dzieła Matejki, gdybyśmy mu jego indywidualną formę odjęli? Istotna wartość matejkowskiego malarstwa nie tłumaczy się bowiem jego szczerem zresztą sentymentem dla spraw narodowych - wartość ta legitymuje się zgola czem innym. Jego wiekopomne dzieło należy mierzyć o wiele wyższą miarą - mianowicie tem, czem się mierzy potęgę geniuszu Michałów Aniołów, Rafaelów, Leonardów da Vinci. Matejko z mocy swej indywidualności

stworzył wizję polskiego »nadczołwieka« - stworzył formy i gesty olbrzymów o jakiejś niesamowitej energii, ludzi przerastających w każdym razie o głowę bohaterów »Wojny kokoszej«. Ci »nadludzie« Matejki - to właśnie emanacja wielkiego ducha mistrza, który to duch przez formę tu się wypowiedział. Dynamizm matejkowskiego malarstwa, wyrażający poniekąd ustosunkowanie się mistrza do narodowych zagadnień w wielkim stylu - nie podlegał bynajmniej niewolniczo anegdotyce obrazu, lecz odwrotnie. Gdyby było inaczej, kto wie w jakim to nastroju studjowalibyśmy niektóre momenty naszych dziejów. Lecz sztukę Matejki zrodził zdrowy, samozachowawczy instykt narodu - który za pośrednictwem mistrza krzepił upadającego pod brzemieniem wypadków dziejowych ducha polskiego społeczeństwa, które gloryfikując przeszłość, patrzyło na nią przez pryzmat wielkiego dzieła krakowskiego artysty.

Gazeta Polska (Nr. 186) - M. Treter:

»Tak, jak na obecnej wystawie w Tow. Zachęty Sztuk P., nie wygląda Rok 1920 ani w rzeczywistości, ani też w sztuce.

Wystawa, która miała być uczczeniem doniosłej rocznicy bohaterskich wysiłków polskiej armji, uprzytomnieniem dziejowego momentu, kiedy to znów polski front zaslonił swą pierś całą resztą Europy przed zalewem barbarzyńskiej tłuszczy - jest tak licha, tak przypaddingowa, tak nieudolnie zorganizowana, że przynosi prawdziwą ujmę już nie tylko samej sztuce, ale wprost narodowej ambicji.

Bo proszę zważyć, że wystawę »Rok 1920« otwarto tuż przed Międzynarodowym Kongresem Pen-Clubów w Warszawie i niejeden z gości cudzoziemskich z pewnością zablądził do Zachęty, ażeby zapoznać się okazynie z naszą współczesną sztuką plastyczną. I tam trafił na okolicznościową wystawę i ktoś znajomy musiał go poinformować, że oto Polska czci teraz dzieściolecie pamiętnego cudu nad Wisłą, cudu zjednoczenia wszystkich we wspólnym wysiłku. A gość obcy pomyślał sobie: I tak właśnie wygląda w Polsce wystawa, programowo zorganizowana, z nagrodami, uroczyście otwarta, w obecności przedstawicieli rządu, którym przyjściem swem sankcjonowali niejako wyjątkowy charakter tej imprezy!

Przykro o tem myśleć, jeszcze boleśniej o tem pisać. Zapewne, zły woli tu nie było, ale niezaradność, niedołęstwo, brak poczucia własnej godności, wsparty o zupełny brak autokrytycyzmu - woła wprost o pomstę do nieba.

Bo skoro okazało się, że materiał nadesłany jest niezmiernie skąpy i niezwykle lichy, że nie ilustruje ani

w drobnej nawet części tego, czem był Rok 1920 dla Polski, że jest niesłychanie fragmentaryczny, niekompletny — nie należało wystawy wogóle otwierać, a po-przestać może na jednej jedynej sali, gdzieby dało się zebrać te eksponaty, które stoją na odpowiednim, lub bodaj znośnym artystycznym poziomie.

Rzecz inna, że zarząd takiej instytucji, jaką jest czy raczej chce być Zachęta, powinien orientować się na-leżycie w całym dotychczasowym dorobku polskiego malarstwa i polskiej rzeźby w odpowiedniej dziedzinie. Powinien wiedzieć, że sztuka polska wydała zbyt mało dzieł, osnutych na tle wypadków samego tylko 1920 roku, ażeby było można zapłacić nimi wszystkie sale gmachu Zachęty, jak zrazu zapowiadano.

A ci wszyscy społecznicy i politycy, reprezentujący »miłośników«, którzy taki wydatny wpływ wywierają na wszystko, co się w Zachęcie dzieje — powinni byli uświadomić sobie i przypomnieć, jeśli zachodziła tego potrzeba, artystom organizatorom tej ideowo-tematowej wystawy, że rok 1920 był ostatnim potężnym ogniwem, jakgdyby spajającą kłamrą tego obrzymskiego łańcucha walk o niepodległość polskiego narodu, który rozpoczął się wraz z Wielką Wojną, a więc w 1914 r.

Nie moją jest rzeczą zastanawiać się tutaj nad łącz-nością, jaka zachodzi między bohaterstwem naszych Legionów a bohaterstwem całej, także i ochotniczej, ar-mii polskiej w 1920 r. Zdaje się jednak, że jeśli idzie o zobrazowanie plastyczne walki 1920 r., o podkreśle-nie jej szczytnej ideowości, o racjonalne odzwiercie-dlenie jej w plastyce, niepodobna zapominać o tem, co było tuż przedtem, zarówno tedy o obronie Lwowa (1918—1919), jak i o Legionach.

Wtedy dopiero wystawa wypadłaby odpowiednio, mogłaby sobie rościć pretensje do należytego »uczcz-e-nia« wielkiej historycznej rocznicy, z której znaczenia my sami może nie zdajemy sobie dziś dostatecznej sprawy, gdyż zbyt jeszcze blisko jesteśmy tej dziejowej chwili.

Niepodobna, ażeby w komitecie Zachęty nikt nigdy nie pomyślał o wystawach legionowych, organizowanych jeszcze przez ś. p. prof. J. Mycielskiego w Krakowie i w Szwajcarii, o katalogach tych wystaw, o książce Remera p. t. »Legiony w sztuce« itd., itd.

Czemuż nikt nie wpadł na pomysł, wprost niezbędną, przestudjowania, wyszukania, odpowiedniego uwzględ-nienia na wystawie tego całego, doprawdy obfitego, a z punktu widzenia czysto artystycznego istotnie na-der cennego materiału?

W Zachęcie jednak utarł się już niestety zwyczaj całkowicie bezprogramowego organizowania nawet pro-gramowych wystaw. W dwa, trzy dni — wystawa go-towa, byle otworzyć (z jakimś dostojnikiem świeckim czy kościelnym), byle był ruch w interesie. A ludziska chodzą i mocno się dziwią, ale płacą, oglądają, na-bierają zupełnie fałszywego wyobrażenia o współczesnym stanie naszej sztuki.

Pomyśleć, co by to była za ciekawa wystawa, gdyby zebrano bodaj galerję portretów Marszałka Piłsudskiego i wszystkich wodzów, wszystkich wybitnych polskich żołnierzy z tego okresu czasu, których artystyczne podobizny istnieją, są niemal powszechnie znane!

A cóż z tego na wystawie »Rok 1920« widzimy?

Obrazy Ad. Bunscha, St. Dybowskiego, E. Gep-perta, Al. Jakimczuka, niektóre J. i W. Kossaka, K. Olpińskiego, portret gen. Hallera przez St. Lentza, rzeźby A. Karnego, J. Raszki, R. Żerycha — oto co mogłoby zostać na tej wystawie, gdybyśmy nie mieli się za nią wstydzić!

To niewiele, to bardzo niewiele.

Taka wystawa nie jest dostojnym uczczeniem wiel-kiej rocznicy i szkoda niepowetowana, że w komitecie Zachęty nikt sobie z tego nie zdawał sprawy.

Gazeta Zachodnia (Poznań) Nr. 161 — Dzeta:

Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie urzą-dziło wystawę p. t. »Rok 1920«. Krytyka fachowa nie wiele miała o niej do powiedzenia, wystawa istotnie urządzona jest niedbale i nie zgromadziła drobnej na-wet części dzieł malarskich, które odnoszą się do tego roku »krwi i chwały«. W doborze dzieł można, nie-wątpliwie, dopatrzeć się pewnej tendencji: pominięto cały szereg portretów Józefa Piłsudskiego, powszechnie znanych o wybitnej artystycznej wartości.

Ale Józefa Piłsudskiego pominąć się nie dało, jak-kolwiek intencje obecnych gospodarzy Zachęty były pod tym względem napewno »jaknajlepsze«.

Nie udało się jednak...

Kobieta Współczesna (Nr. 29) — N. Samotyhowa:
»Urządzono tę wystawę dla upamiętnienia czy dla »uczcz-e-nia« wydarzeń z 1920 r.

Impreza z punktu widzenia sztuki — ryzykowna...

Z drugiej strony — jakaś syntetyczna transpozycja wojny, jakaś nie literacka, ale czysto plastyczna forma jej przeraźliwej grozy, jakaś jej zwięzła, rzeźbiarska czy malarska konstrukcja, mogłaby stać się wyrazem wysoce artystycznym duchowości naszej epoki.

Temat »wojna« nęci jednak niestety wielu malarzy, uprawiających zaciekle, bezkrytyczne gadulstwo, pod-bite tanim patosem i sentymentalizmem.

Wśród społeczeństwa naszego, pozbawionego smaku i intuicji artystycznej i nie posiadającego żadnego wy-kształcenia w dziedzinie sztuk plastycznych — narrato-rskie obrazy, pełne frazesu patryjotycznego, wywołują aprobatę.

Te dwa czynniki powołały do życia wystawę »1920 rok«. — I niestety — jest w niej podwójny fałsz: histo-ryczny i artystyczny.

W perspektywie czasu rok 1920 zarysuje się jako straszliwy wysiłek woli jednego człowieka i tych, któ-rzy od 1914 r. szli z nim walczyć o Polskę — w prze-ciwstawieniu do obojętności i sennej martwoty »spo-łeczeństwa«, które ocknęło się i opamiętało, gdy wróg był już niedaleko Warszawy — dzisiaj »rok 1920« jest dla »ludzi z Zachęty« wiązką mniej lub więcej cięż-kich trudów poszczególnych większych i mniejszych jednostek — i stąd wynika t o n y s t a w y.

Po pierwszym rozejrzeniu się — od ścian jej leci pa-tos, ławy, koturnowy, teatralny patos, odpowiadający psychice niewybrednego tłumu. — F o r m a większości prac — to naśladownictwo rzeczywiistości, to silenie się na kopjowanie tego, co »tak właśnie mogło wyglądać«.

Są wyjątki, najlepiej wypadły bezpretensjonalne obrazy, dające epizody wojny, lub próby jej syntezy.

Kurjer Poranny (Nr. 187) — K. Winkler:

»Dziela na wystawie »Rok 1920« stanowią bez-sprzecznie smutny dokument chwili. Świadczą one rów-nież i o tem, że sztuką »stosowaną« przestali intere-sować się prawdziwi artyści — co znowu jest pociechą nielada. Z tego znów wynika, że organizowanie tego rodzaju imprez wystawowych jest przedsięwzięciem aż nadto niebezpiecznym — jeśli chodzi, rozumie się, o ar-tystyczne znaczenie takiego pokazu. Bo jeśli wystawa ma spełnić jedynie funkcję dydaktyczno-społeczną, czy chociażby jako samo przypomnienie tego pamiętnego roku — to wszystko w porządku. Lecz tę estetyzującą piłę-krytyka — o instynktach społecznych, o drapież-nych pazurach Chimery-Sztuki, nie a nic, a przynaj-mniej nie wiele obchodzą zbożne intencje inicjatorów wystawy. Niech im ta Bozia da zdrowie za te ich intencje i za trud podjęty w tem szlachetnym, ale jakże niewdzięcznym, niestety, przedsięwzięciu — chociaż zgro-madzić tyle knotów naraz pod jednym dachem — to... także sztuka nielada...

Podobną wystawę widziałem przed dwoma laty w... Wenecji. W pawilonie rosyjskim na międzynaro-dowej wystawie sztuki w Wenecji (XVI-a Esposi-zione Internazionale d'Arte Della Citta di Venezia) —

same prawie sceny batalistyczne w naturalistycznym sosie. W Bolszewji był podówczas prąd gloryfikowania wyczynów czerwonej armji za pomocą sztuki. W Zachęcie widzimy jak nasi tłuą krasnoarmiejców — Kossakowie np. przedstawiają jak jeden ufan goni w pojedynkę setkę bolszewików — zaś tam w pawilonie rosyjskim... dzieje się to odwrotnie i... wszystko w porządeczku. Piótno, farba wytrzyma wszystko — podobnie jak papier — byle handelek obrazkami szedł...

Tak, obrazy w Zachęcie są złe, nieudolne, trywjalne nieraz a przez to przynoszące szkodę naszemu w świecie sztuki imieniu. A przecież Zachętę zwiedzają także cudzoziemcy. Nie wszyscy z nich wprawdzie mają patent na krytyków czy estetyków — ale tu chodzi o takich z pośród nich, którzy znają Louvre, Luxembourg, a bodaj wystawy paryskich lub berlińskich »kunsthändlerów«.

Zęca (Poznań) Nr. 29 — Dr. W. St. Turczyński: »Wystawa »Rok 1920« w salach Zachęty należy do najzupełniej nieudanych. Pomysł nosi wprawdzie podkład szlachetny, oparty, na patriotyzmie, lecz szczęśliwym nie jest. Wzniosły i wielki czyn oręża polskiego nie znalazł odpowiedniego wyrazu w plastyce, podporządkowując się niejako aforyzmowi »inter armas silent musae«.

Doświadczenie uczy nas, że wszelkie imprezy artystyczne »na zadany temat«, w dodatku temat niewdzięczny, a zarazem ograniczony tak w przestrzeni, jak i w czasie, chybiamy celu. Nie ratuje sytuacji ani obecność jedynego batalisty polskiego dużej miary, Wojciecha Kossaka, ani świetny portret gen. Hallera pędzla St. Lentza, ani nagromadzenie znacznej ilości dobrych modeli pomników wojennych.

Całość nuży jednostajnością. Ponadto — widocznie z konieczności czyli z braku materiału wystawowego — jury dopuściło do zapelnienia ścian obrazami, studjami i rysunkami tak podrzędnej wartości, że mimo woli — chociaż niesłusznie — mogą budzić się przykre refleksje na temat obecnego stanu sztuki polskiej, zwłaszcza malarstwa. Wrażenie to potęguje się przez kontrast z sąsiadującą salą »muzealną« z »Grunwaldem« Matejki na pierwszym planie.

Z ubolewaniem wypada nadmienić, że od kilku lat szereg wybitniejszych artystów naszych systematycznie uchyla się od udziału w wystawach Zachęty.

Wystawione rzeźby i obrazy są przeważnie znane z wystaw poprzednich.

Tygodnik Ilustrowany (Nr. 27) — W. Husarski: »Wystawa pod tytułem »Rok 1920« jest jednym z tych poronionych pomysłów, które dowodzą, że dla komitetu Zachęty rzeczą podstawową w sztuce jest temat, a nie — forma. Chodzi tu tym razem o dzieła, przedstawiające dramatyczny koniec wojny z bolszewikami, to znaczy o dzieła, mające podkład ideowy.

Niestety, tak się to już jakoś składa w sztuce współczesnej, że ideowość uprawiają przeważnie artyści, nie mogący wykazać się innymi wartościami, uprawiają zaś ją oczywiście w tym właśnie celu, żeby prace swoje, skądinąd pozbawione zalet, uczynić ciekawymi zapomocą środka, pożyczonego z dziedziny pojęć pozartystycznych.

Tak się rzecz przedstawia również i na obecnej wystawie. Wartość emocjonalna większości zgromadzonych dzieł polega jedynie i wyłącznie na tem, że rok 1920 był jednym z najszczytniejszych momentów w dziejach narodu. Jest to nawet niekiedy prosto sprawa tytułu dzieł, ponieważ wiele z nich każe podejrzewać, że ich autorzy w wypadkach owego roku nie brali osobistego udziału i że niezbyt dokładnie wiedzą, jak to naprawdę wyglądało.

Szkoda wielka, że ta mizerna wystawa wypadła właśnie na czas międzynarodowego zjazdu Penklubów. Literaci cudzoziemscy, którzy zjechali się do War-

szawy, zdradzali ochotę zapoznania się z wyglądem współczesnej sztuki polskiej; niestety, powzięliby o niej niezbyt korzystne wyobrażenia, gdyby się im pokazało wystawę w Zachęcie.

Wolnomysliciel Polski (Nr. 16):

»W ostatnich dniach czerwca została otwarta w Tow. Zachęty (do) sztuk pięknych w Warszawie nowa wystawa, mająca na celu upamiętnienie dziesięciolecia »Cudu nad Wisłą« a przedstawiająca się zresztą bardzo nędznie co do poziomu artystycznego, a tendencyjnie co do treści. Przyznaje to sam Wojciech Kossak w swoich »Wspomnieniach« (Warszawa, 1913), że malarstwo batalistyczne jest siłą rzeczy skazane na tendencyjność...«

= Z Instytutu Propagandy Sztuki. W dniu 29 listopada b. r. w związku z uczczeniem rocznicy listopadowej, w kamienicy Baryczków na Starym Mieście w Warszawie, w siedzibie Instytutu Propagandy Sztuki, odbędzie się otwarcie pierwszego dorocznego salonu instytutu pod nazwą »Salon listopadowy«.

Na tle całego szeregu retrospektywnych wystaw, organizowanych w tym czasie, Salon I. P. S. będzie przeglądem współczesnej polskiej twórczości plastycznej.

Wystawa obejmie najcenniejsze dzieła z zakresu architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki i sztuki dekoracyjnej, wykonane w okresie 3-ech ostatnich lat i niewystawiane dotąd w Warszawie. Na wystawie przewidziane są poważniejsze zakupy i nagrody państwowe, komunalne i inne. — Informacji szczegółowych udziela kancelarja Instytutu (kamienica Baryczków w Warszawie).

V A R I A

= Polska na wystawie weneckiej. Korespondencję na ten temat z Wenecji zamieścił *Kurier Warszawski* w Nr. 203 z dnia 27 lipca b. r. Ponieważ autorka, p. Z. Norblin-Chrzanowska (małżonka Dyrektora Depart. prasowego MSZ.), doskonale uwzględniła cały szereg motywów, które przemawiają za koniecznością zdobycia przez Polskę własnego pawilonu na terenie Biennale w Wenecji, ponieważ obecnie jest to już doprawdy ostatnia okazja i ostatni moment — pozwalamy sobie przedrukować w całości ten artykuł, wierząc, że odpowiednie czynniki, a więc M-wo Spraw Zagran. i Dep. Sztuki M-wa W. R. i O. P. zechcą się tą sprawą zająć i rzecz definitywnie załatwić. (Korespondencja p. Chrzanowskiej jest jakby uzupełnieniem artykułu dr. M. Tretera p. t. *Uwagi na temat XVII Biennale*, str. 305 i nast).

»Wenecka Biennale ma za sobą trzydzieści kilka lat życia i doświadczenia — sam ten fakt wystarcza jako dowód jej znaczenia i żywotności. Pierwsza Biennale odbyła się w roku 1895, przyczem narazie zarówno artyści włoscy, jak i zaproszeni goście mieścili się w jednym budynku, pięknie położonym w parku weneckim, z widokiem na miasto i na Lido. Pawilon ten posiadał wówczas jedenaście sal o powierzchni 2200 metrów kwadr. — dziś zaś ma sal 41, o powierzchni blisko sześciu tysięcy metrów kwadr., powstałe zaś z biegiem czasu pawilony zagraniczne liczą obecnie sal 58, o powierzchni 4.000 metrów kwadr.

»Pawilony zagraniczne zaczęto wznosić w r. 1907, przyczem przykład dała Belgja. W roku 1909 stanęły pawilony Węgier, Anglii i Bawarii. W 1912 r. przybyły Szwecja i Francja, dotychczasowy zaś pawilon Bawarii przybrał miano ogólniejsze: pawilonu Niemiec. W roku 1914 zainaugurowano pawilon Rosji, a pawilon Szwecji przeszedł na własność Holandji. W r. 1922 stanął pawilon Hiszpanji, w r. 1926 — Czechosłowacji. (Od roku 1924 dawny pawilon Rosji zajęły oficjalnie Sowiety). Wreszcie w roku bieżącym wzniosły własny pawilon

Stany Zjednoczone. Miarowy, stale wzrastający sukces wystaw weneckich wzbudził zaufanie państw i artystów, czego dowodem istniejące dzisiaj »oficjalne przedstawicielstwa« jedenastu państw w tej artystycznej Lidze narodów.

»Powody tego powodzenia są różne. Materialnie szukać ich należy w niezmiernie szczęśliwym położeniu, nie tylko w pięknie, ale tak przemyślnie ulokowanym pod względem turystycznym, że *nolens volens* setki tysięcy osób, nie specjalnie zajmujących się sztuką, odwiedzają Biennale wenecką, z okazji pobytu w Lido, lub przejazdu przez Królową Laguny. To też jeżeli cyfry artystyczne są wymowne (30 tysięcy wystawionych dotychczas dzieł, 10 tysięcy artystów) — to i cyfry natury bardziej poziomej, finansowej, należą do efektownych: na szesnastu odbytych dotychczas Biennale sprzedano ogółem 9.000 dzieł, za łączną sumę przeszło 15 milionów lir, przy frekwencji pięciu milionów zwiedzających.

»Znaczenie Biennale nie polega jednak głównie na jej sukcesie materialnym, liczbowym. Znaczenie jej sięga głębiej — jest ona bowiem istotnie obowiązującą każdy kulturalny naród wystawą międzynarodową, gdzie, jak w każdej imprezie tej miary, nielatwo o ostrogi pierwszeństwa, ale gdzie sama nieobecność może być — i jest — notowana przez przyjaciół ze zdziwieniem, przez wrogów zaś — z niewątpliwą radością.

»Dlatego nieobecność Polski sprawia tu wrażenie przykre, gdyż każde zaniechanie przez nas pojawienia się na terenie międzynarodowym komentowane jest zawsze przez nieprzychylnych w ten sposób, iż »widocznie nie mamy nic do pokazania«. Wiemy jednak już z doświadczenia (wystawa sztuki stosowanej w Paryżu, pierwszy nasz udział na wystawie w Monzy, wystawa ksiązek we Florencji, wystawa grafiki — tamże), że polskie manifestacje w dziedzinie sztuki cieszą się wielkim powodzeniem, zyskują wybitne uznanie publiczności i sfer artystycznych, a tem samem stanowią jeden z tych pewnych, »murowanych« atutów naszej propagandy, o jakich zapominać absolutnie nie należy. I jeżeli dziś jeszcze, proponując Polsce na obecnej Biennale dwie nieduże szalki (ze spóźnieniem, niezależnym od dyrekcji wystawy) — jeneralny jej sekretarz, prof. Maraini, znakomity rzeźbiarz włoski, mówił ze wzruszeniem: »Przyslijcie choćby samą grafikę, jeśli na razie nie macie obrazów, wasza grafika we Florencji, to była rewelacja« — słowa te wybitnego artysty dowodzą, że udział nasz w każdej poważnej imprezie artystycznej za granicą, o ile nie nadszarpuje nas zbyt — nio materialnie, uważać musimy za konieczny.

»Udziału Polski w roku obecnym przesądzać jeszcze nie można. Biennale otwarta jest od kwietnia, potrwa do października, więc urządzenie dobrej, o wysokim poziomie sekcji polskiej byłoby mimo wszystko jeszcze celowe: tysiąc osób zwiedza ją dziennie, zatem trudy i koszty opłaciłyby się znakomicie. Jeżeli jednak nie posiadamy narazie, z powodu wysłania ich na inne wystawy zagraniczne, dzieł o wartości odpowiedniej, — to lepiej na rok obecny udziału naszego zaniechać, natomiast energicznie zabrać się do zrealizowania planu, do którego Wenecja i jej Biennale życzliwie się skłaniają: mianowicie do wzniesienia pawilonu własnego, tak, aby na następną Biennale, w r. 1932, wystąpić już zupełnie »u siebie« — z doborem dzieł, przemyślanym i przygotowanym odpowiednio.

»Warunki techniczne wystawienia pawilonu polskiego nie są bynajmniej trudne. Miejsce na pawilon daje bezpłatnie miasto Wenecja, w bezpośrednim sąsiedztwie istniejących już dotychczas pawilonów, wprawdzie nie w samym parku, bo tam już miejsca niema, ale zaraz za nim, tak, iż po odpowiednim włączeniu terenu i ogrodnictwem rozplanowaniu go, pawilon Polski stałby właściwie na gruncie powiększonego parku weneckiego.

O przywilej stawiania własnych pawilonów ubiegają się obecnie: Danja, Szwajcarja, Grecja, Rumunja, — że zaś szczupłość terenu nie pozwala na rozmieszczenie ich w pawilonach oddzielnych, przeto powstał w łonie komitetu Biennale projekt, aby państwa wystawiły gmach wystawowy wspólny, pawilon o kształcie wydłużonym, podzielony na sekcje, tak, iżby do każdego państwa wejście było oddzielne, co wyrażałoby się nie tylko odpowiednim napisem, chorągwią narodową i t. p., ale nawet odrębną dekoracją zewnętrzną, naturalnie odpowiednio w całości zharmonizowaną.

»Polska ma widoki otrzymania również jednej części tego gmachu dla siebie — i byłoby daleko idącą krótkowzrocznością, zaniechanie tej ostatniej okazji. Ostatniej gdyż po powstaniu tego budynku wystawowego, nie będzie już żadnej fizycznej możliwości wzniesienia kiedykolwiek pawilonu Polski na weneckiej Biennale: miejsce się już kończy, a »sąsiedniego gruntu« wykupi nie można, gdyż byłoby nim... morze. Stąd wniosek: dziś albo wcale.

»Warunki czysto finansowe nie są bynajmniej wygórowane. Wzniesienie swej własnej sekcji w nowym pawilonie międzynarodowym kosztowałoby Polskę nie więcej, niż sto tysięcy złotych, przyczem, w przekonaniu o znaczeniu naszego udziału, Wenecja gotowa jest udzielić nam kredytu, tak, iż spłata kosztów budowy mogłaby być rozłożona na kilka dogodnych rat. W tych warunkach, wobec widocznej ze strony wystawy chęci poczynienia nam maksymalnych ułatwień, decyzja szybka ze strony Polski wydaje się wskazana w sensie afirmatywnym, gdyż wysokość sumy nie jest tu absolutnie współmierna ze znaczeniem, jakie dla nas mieć będzie posiadanie własnej stałej sekcji polskiej w Biennale. Zaznaczyć należy, że oczywiście we własnym budynku mamy zgóry zapewnioną absolutną autonomię, oraz pomoc materialną dyrekcji w znaczeniu bezpłatnego rozpakowania, ewentualnego rozmieszczenia, oraz zapakowania dzieł wystawionych. Jedynie transport kolejowy do Wenecji i z powrotem ponosiłaby Polska.

»Nadzór nad eksponatami, wydanie katalogu, biuro sprzedaży i informacji — wszystko to również finansowałyby Biennale. A nie są to pozycje drobne, zważywszy, że każda Biennale otwarta jest przez sześć miesięcy, i że utrzymywanie specjalnego personelu przez cały ten czas jest wysiłkiem finansowym poważnym. Sama zaś miałam sposobność stwierdzić, zwiedzając obecną wystawę, iż każda niemal sala posiada własnego guardiano, i że uprzejmie, ale uważnie pilnują oni publiczności, dając gwarancję, iż eksponatom żadna się krzywda stać nie może.

»Wszystko zatem przemawia za przyjęciem weneckiego zaproszenia: jeżeli dbamy, i słusznie, jak o źrenicę oka, o wszelkie nasze przedstawicielstwa polityczne i eko omiczne, w Lidze narodów czy na wszelkich możliwych kongresach — byłoby poniekąd niezrozumiałe i nieuzasadnione uchylanie się od udziału w największej, najstarszej i najpoważniejszej imprezie artystycznej, jaka dzisiaj istnieje na terenie międzynarodowym.

KONKURSY

= Konkurs na medal i żeton. Odbyło się posiedzenie sądu konkursowego dla oceny prac, nadesłanych na konkurs medalu i żetonu, ogłoszony przez Komitet wykonawczy obchodu setnej rocznicy powstania listopadowego.

Po zbadaniu 19 projektów prac na medal i 11 projektów na żeton, sąd postanowił jednomyślnie w konkursie na medal pierwszą nagrodę 3.000 zł. przyznać pracy, oznaczonej godłem »Listopad« — autor Stanisław Repeta z Poznania, drugą nagrodę 2.500 zł. przyznano pracy, oznaczonej godłem »Nike« — autor Ma-

rja Gorełówna z Warszawy, trzecią nagrodę 1.500 zł. przyznano pracy, oznaczonej godłem »Do opracowania« — autor Józef Proszowski z Warszawy.

Do wykonania medalu zakwalifikowano pracę p. Re-pety.

Wobec tego, że nadesłane projekty prac na żeton pamiątkowy wyniku pożądanego nie dały, jak również z powodu braku czasu na ogłoszenie ponownego konkursu, postanowiono wykonać żeton według projektu na medal, nagrodzonego nagrodą drugą — »Nike« — której autorem jest p. Marja Gorełówna.

= Konkurs na projekt pomnika zjednoczonych ziem polskich. Konkurs na projekt pomnika zjednoczonych ziem polskich został już rozpisany. Zgodnie z decyzją Komitetu budowy, pomnik ten ma być dziełem prawdziwie monumentalnym, zbliżonym w charakterze swoim do posągu wolności, stojącego u wejścia do portu w Nowym Jorku.

Pomnik wzniesiony będzie w Gdyni u wejścia do portu na molo południowym.

Warunki konkursu przewidują, iż stawać doń mogą obywatele polscy lub obywatele innych państw, uważający się za Polaków. Ustalono 3 nagrody za najlepsze prace na ogólną sumę 32.000 zł., a mianowicie pierwsza nagroda 15.000 zł., druga 10.000 zł., trzecia 7.500 zł. Poza to sąd konkursowy może zakupić projekty za wynagrodzeniem po 3.000 zł. każdy. Termin nadsyłania prac konkursowych upływa dnia 31 stycznia 1931 r. Prace konkursowe należy nadsyłać do wydziału architektury politechniki warszawskiej, ul. Koszykowa nr. 55.

Sąd stanowią: prof. K. Bartel, Lwów, prof. Adolf Szyszko-Bohusz, Kraków, prof. Tadeusz Breyer, Warszawa, dyr. Bronisław Gembarzewski, Warszawa, prof. Wojciech Jastrzębowski, Warszawa, minister inż. Eugeniusz Kwiatkowski, prof. Zdzisław Mączyński, Warszawa, prof. Witold Minkiewicz, Lwów, dyr. Nosowicz, Warszawa, dyr. Czesław Peche, Warszawa, prof. Cz. Przybylski, Warszawa, prof. F. Ruszczyk, Wilno, dyr. Władysław Skoczylas i prof. Karol Tichy. Warunki konkursowe w ministerstwie Przemysłu i Handlu (pokój nr. 275).

= Konkurs na rzeźbę o temacie sportowym. Instytut Propagandy Sztuki w porozumieniu z Polskim Komitetem Olimpijskim ogłasza konkurs na rzeźbę o temacie związanym ze sportem.

Celem konkursu jest dopomożenie artystom do stworzenia rzeźb, które mogłyby być wystawione na Igrzyskach Olimpijskich w 1932 r. w Los Angeles, jak również umożliwienie stworzenia typu nagród sportowych o wysokim poziomie artystycznym, które zastąpiłyby dotychczasowe nagrody, wykonywane zagranicą, a nie posiadające żadnych wartości artystycznych.

W konkursie mogą brać udział wszyscy artyści polscy.

Przedmiotem konkursu jest rzeźba na temat sportowy, wykonana w gipsie albo innym materiale rzeźbiarskim, za wyłączeniem gliny. Maksymalne wymiary dzieła nadesłanego nie mogą przekroczyć jednego metra.

Nadesłane projekty powinny nadawać się albo do powiększenia celem umieszczenia rzeźby na wolnym powietrzu, albo do mechanicznej reprodukcji jako nagroda na konkursach sportowych.

Ostateczny termin nadsyłania projektów upływa z dniem 1-go lutego 1932 r. Dla nadsyłających swą pracę pocztą data stempla pocztowego nie może być późniejsza jak 1 lutego 1931 r.

Na nagrody Ministerstwo W. R. i O. P. przeznacza sumę zł. 12.000 do dowolnego podziału według uznania Sądu konkursowego z tem zastrzeżeniem, że nagroda najniższa musi wynosić przynajmniej zł. 2.000.

Sąd konkursowy zbierze się pomiędzy 7 a 12 lutego 1932 r. i składać się będzie z przedstawicieli Ministerstwa W. R. i O. P. (Departament Sztuki), Instytutu Propagandy Sztuki, Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Związku Artystów Polskich »Rzeźba« i Stowarzyszenia »Forma«.

Prace przeznaczone na konkurs nadsyłać należy do siedziby Instytutu Propagandy Sztuki (Warszawa, Stare Miasto 32, Kamienica Baryczków).

Koszty przesyłki w obie strony ponoszą całkowicie osoby stające do konkursu.

Instytut nie przyjmuje żadnej odpowiedzialności za prace nadesłane na konkurs, a nie odebrane po upływie miesiąca od daty rozstrzygnięcia przez Sąd Konkursowy i za ewentualne uszkodzenia w czasie transportu.

Rzeźby nadesłane należy zaopatrzyć w godło. Nazwiska i adresy należy umieścić w kopercie zamkniętej i zaopatrzyć ją w godło odpowiadające godłu umieszczonemu na rzeźbie.

Projekty nagrodzone pozostają własnością autora.

Prawo reprodukcji ilustracyjnej i plastycznej pozostają również własnością autora za wyjątkiem reprodukcji fotograficznych umieszczonych w prasie, podającej sprawozdania i recenzje z konkursu, które mogą być podawane bez żadnych ograniczeń.

Nagrody wypłacone zostaną najpóźniej po upływie tygodnia od dnia orzeczenia Sądu konkursowego.

Informacyj udziela Sekretariat Instytutu, Warszawa, Stare Miasto 32, Kamienica Baryczków, tel. 99-88, codziennie w godz. 16-18.

NEKROLOGJA

= Stanisław Bergman, rówieśnik i kolega St. Wypiańskiego i J. Mehoffera, zmarł w Krośnie 25 sierpnia b. r. Obraz ś. p. Bergmana »Stanisław i Anna Oświęcimowie« znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

= Antoni Mitaff, malarz, profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Sofji, zmarł w końcu sierpnia b. r., w wieku 68 lat. Z dzieł jego najbardziej znaną jest ikona św. Borysa-Michała, dawnego króla bułgarskiego, znajdująca się w cerkwi św. Aleksandra Newskiego w Sofji.

= Mieczysław Adam Wysocki, malarz starszy asystent lwowskiej Politechniki (rysunki na wydziale architektury), zmarł dnia 6-go sierpnia 1930 r. Młody, 29-letni wychowanek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ś. p. M. Wysocki rokował poważnie nadzieje. Po ukończeniu krakowskiej Akademii przebywał dwa lata w Paryżu, gdzie zaznajomił się bardzo poważnie z technikami sztuk dekoracyjnych. Wróciwszy do rodzinnego Lwowa rozwinął tam żywą działalność artystyczną, jako inicjator i organizator grupy młodych lwowskich artystów. O pracach ś. p. Wysockiego, wystawionych na pierwszym występie tej grupy w lwowskim Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych pisaliśmy w Nr. 4 *Sztuk Pięknych*.

Niestety, nieubłagana śmierć nie dała młodemu artyście dopiąć tych wyżyn i celów, które sobie zamierzył, a na których osiągnięcie miał bardzo poważne dane.





WITOLD LEONHARD

KOSCIÓŁ W KREMPACHACH (SPISZ) (ol.)

CHODOWIECKI I JEGO TEMATY POLSKIE

W PIĘKNIE wydanej książeczce, zatytułowanej: »*Daniel Chodowiecki*, Jego sceny dziejowe polskie oraz wizerunki królów, wodzów, dygnitarzy, uczonych i typów ludowych, rysowane na schyłku XVIII-go wieku, (Warszawa 1930)« wystąpił p. Aleksander Kraushar w obronie polskość Daniela Chodowieckiego, gdańszczanina, lecz uczynił to bardzo niezręcznie i, pozwalam sobie dodać, — całkiem niepotrzebnie. Książeczka ta powstała na tle polemiki gazet gdańskich z p. Adolfem Nowaczyńskim, któremu autor pracę swą dedykuje, aby »wbrew tendencyjnym zaprzeczeniom biografów niemieckich, polskość, patriotyzm i umiłowanie przeszłości Polski arcyministra Chodowieckiego ostatecznie stwierdzić«.

Czy Szanowny Autor istotnie sądzi, że swoją publikacją zdoła zmienić poglądy owych gdańskich uczonych? Przecież mamy tu do czynienia z artykułami dziennikarskimi, z wycieczkami tendencyjnymi, a nie z nauką niemiecką, która zajmuje w sprawie polskość Chodowieckiego raczej stanowisko neutralne, niż agresywne. Niema tu wogóle mowy o »obstawaniu Niemców przy rzekomem niemieckiem jakoby pochodzeniu Chodowieckiego«. Czytamy w tej samej książeczce p. Kraushara, że główni biografowie Chodowieckiego, jak von Oettingen, Kaemmerer, Schottmüller, wyraźnie podkreślają jego polskie pochodzenie. Niemiecka nauka i za nią też opinia publiczna podtrzymuje tylko i stale powtarza, że Chodowiecki, aczkolwiek Polak z pochodzenia, stał się reprezentantem sztuki niemieckiej, jak Francuz Norblin reprezentantem sztuki polskiej, że łączność Chodowieckiego z kulturą mieszczańską stolicy pruskiej za czasów Fryderyka Wielkiego, z »Berlinertum« i z literaturą niemiecką, zniemczyła go do reszty. Zapatrywania takie pokrywają się w zupełności z poglądami innych badaczy, wśród których wymieniam Fourniera Sarloveze'go (*Les peintres de Stanislas Auguste, roi de Pologne, Paryż 1913*), który twierdzi, że Chodowiecki zapomniał o swojej ojczyźnie, *d'être devenue trop allemand de coeur*. Niemieckie to stanowisko w sprawie polskość Chodowieckiego uwypukliło się w sposób jaskrawy niedawno temu, a mianowicie na berlińskiej wystawie jubileuszowej, urządzonej w roku 1926 w »Märkisches Museum«. Sztuka Chodowieckiego ma specyficzną, lokalną nutę: a na tem polega entuzjazm berlińczyków dla »swego Chodowieckiego«, jak dla swego Hosemanna i dla niedawno zmarłego Zille'go.

»A ja sobie zaszczyt czynię — być prawdziwym Polakiem, chociażem w Niemczech osiadł. Ja jestem pierwszym z Chodowieckich, który w Niemczech osiadł. Stąd widzisz W Pan, że prawdziwy Polak«, tak pisał Chodowiecki na krótko przed śmiercią do Józefa Łąckiego. Mamy jeszcze drugie świadectwo, a mianowicie list, nieznanym naszym badaczom, z r. 1793, adresowany do księżniczki Krystyny Hohenlohe-Kirchberg, w którym Chodowiecki swoją przynależność do narodowości polskiej z dumą podkreśla i z żalem dodaje, że naród jego w niezadługim czasie przestanie istnieć (por. Charlotte Steinbrücker: *Daniel Chodowiecki. Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen, Berlin 1919*). Jak wiadomo, Chodowiecki podpisywał się przez całe swoje życie zawsze Chodowiecki, a nie Chodowiecky; nigdy nie pozwolił na zniekształcenie swego na-



DANIEL CHODOWIECKI

STUDJUM PORTRETOWE

(rys. czerwoną kredką, 35×49 cm.)

(Zbiory graficzne Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu)



DANIEL CHODOWIECKI

STUDJUM PORTRETOWE

(rys. czerwoną kredką, 35×49 cm.)

(Zbiory graficzne Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu)

zwiska i innych także zachęcał do prawidłowej pisowni. Dn. 6 marca 1778 napisał Joh. Erich Biester, bibliotekarz berliński, do poety Bürgera: Du schreibst unsern Künstler Chodowiecky – Chodowieky. Das ist aber falsch, das »c« darf nicht wegbleiben, es wird im Polnischen (er ist in Danzing von einer polnischen Familie geboren) bekanntlich wie »z« ausgesprochen, und als heisst er der Ausprache nach, wie er sich auch selbst nennt, Chodowiezki, schreibt sich aber, und zwar richtig »Chodowiecky«. Dodamy tu, że zakończenie =cky nie oznacza bynajmniej, jak niektórzy mniemają, zniemczenia się danej osoby polskiej; według ówczesnej pisowni niemieckiej i polskiej używano często na końcu słowa zamiast »i« – »y«, jak np. Arzeney, Bildnerey, Arey.

Tyle co do pochodzenia Chodowieckiego i jego przyznania się do polskości. O wiele większe trudności przedstawia analiza, czy twórczość Chodowieckiego, który za młodych lat osiadł w Berlinie i tam się stał ulubionym i przez publiczność niemiecką, poetów i nakładców pożądanym ilustratorem niemieckich dzieł literackich, miała jakieś wybitne cechy polskie.

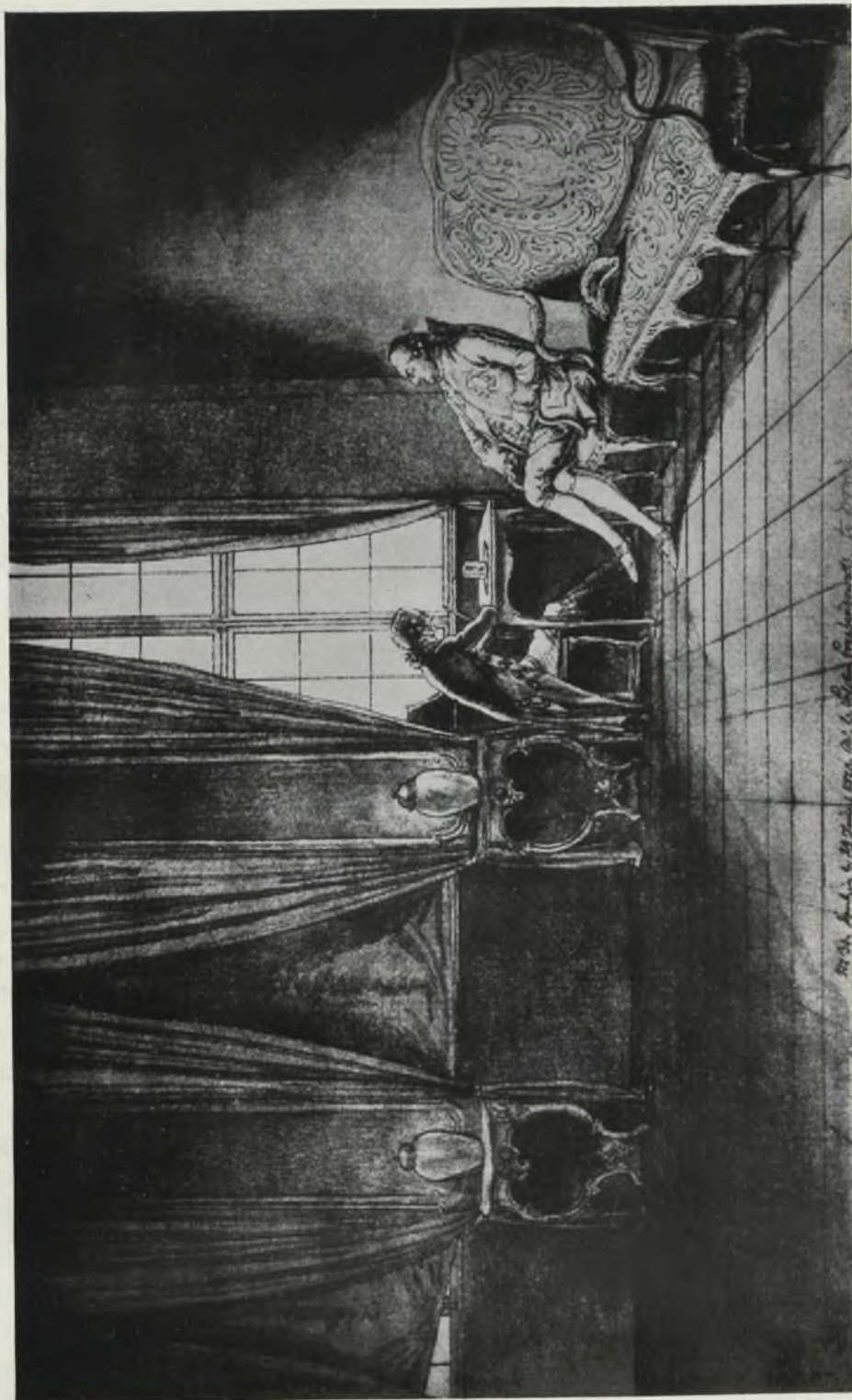
»Chodowiecki war!
War! Wär er nicht gewesen,
So blieb wohl eine Schar
Von unsern Büchern ungelesen!«

Tak woła Gleim po śmierci Chodowieckiego. Podziwiamy jego mrówczą pilność, a może jeszcze więcej jego nadzwyczaj gibką konstrukcję psychiczną, która mu pozwoliła każdej chwili wczuć się w zadania ilustratorskie i swoją liczną i różnorodną klientelę zawsze i pod każdym względem zadowolić. Nazwisko Chodowieckiego jest za silnie związane z literaturą niemiecką i z jego przedstawicielami, ażeby Niemcy nie mogli mówić o »swym berlińskim Chodowieckim«.

O polskich tematach w spuściźnie Chodowieckiego, zresztą liczebnie bardzo szczupłych, rzadko kto słyszał, a okoliczność ta, jak przypuszczam, zachęciła p. Aleksandra Kraushara do wydania wymienionej pracy, w której omawia ryciny treści polskiej, zawarte w dwu kalendarzykach berlińskich. Przytem jednak dopuścił się autor kilku nieścisłości wzgl. omyłek, które niniejszem zamierzam sprostować.

Zarzut, jakoby niemiecka literatura naukowa nie podała żadnej wzmianki o ilustracjach treści polskiej, a w szczególności o rycinach we wspomnianych kalendarzykach, jest zupełnie niesłuszny. Naturalnie nie można się spodziewać wiadomości o nich w mniejszych i w popularnym tonie napisanych monografiach. Trzeba w tym wypadku przejrzeć literaturę poważną, jak np. pracę W. Engelmann'a: Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche (1857), lub katalogi aukcyjne największych zbiorów rycin Chodowieckiego (Zbiór J. C. D. Hebicha, zbiór Stechowa; ostatni przeaukcjonowano u Boernera w Lipsku w r. 1919).

Zdaniem autora wpłynęła na pominięcie prac rytowniczych Chodowieckiego o treści polskiej »oprócz tendencyjnych zamierzeń Niemców do ignorowania polskości rytownika«, wyjątkowa rzadkość bibliograficzna wspomnianych berlińskich kalendarzyków. Śmiem twierdzić i to z własnego doświadczenia, kiedy jeszcze praktykowałem



DANIEL CHODOWIECKI

CHODOWIECKI PORTRETYUJE WOJEWODE HR. PRZEBENDOWSKIEGO (Podróż do Gdańska, 1773)
(rys. piórkciem i tuszem)

(Akademia Sztuk pięknych, Berlin)

w antykwariatach berlińskich i monachijskich, że owe kalendarzyki lub też ryciny z nich pochodzące, pojawiają się stosunkowo często w handlu, tak że nabywanie ich zawsze jest możliwym, nawet za dość przystępną cenę. Nawiasem dodaję, że Muzeum Wielkopolskie posiada jeden z tych kalendarzyków w stanie kompletnym, a mianowicie drugi egzemplarz, wydany na r. 1797.

Przypatrzmy się tym kalendarzykom. Pierwszy z nich ma tytuł: »Historisch-genealogischer Kalender auf das Schaltjahr 1796. Enthält die Geschichte von Polen. Herausgegeben von J. Er. Biester. Mit zwei Karten, sieben Bildnissen und sechs historischen Vorstellungen von D. Chodowiecki. Berlin, bei Johann Fredrich Unger«. Drugi kalendarzyk na rok następny, który zawiera zakończenie zarysu historii polskiej (od r. 1572), zdobiją: 6 illuminierte Vorstellungen polnischer Trachten und 6 historische Gegenstände von D. Chodowiecki. (Jak wynika z tekstu na stronie 312, zawiera ostatni kalendarz pozatem jako obraz tytułowy portret Antoniego Madalińskiego).

Zupełnie mylnie przypuszcza p. Kraushar, że wszystkie ilustracje w obydwóch kalendarzykach — z wyjątkiem mapy Polski i planu Warszawy oraz Pragi, rysowanych przez Sotzmanna — pochodzą z pod rylca Chodowieckiego. Przecież informacja nakładcy w podtytule książek nie może posiadać istotnej wartości dla naszych docieknięć. Nakładca posługuje się pospolitym trykiem, albowiem nazwisko Chodowieckiego odnieść należy tylko do »scen historycznych«, a nie do mapy i planów, wobec tego też ani do »portretów«, ani do »kostjumów polskich«.

Wśród portretów znakomitości polskich (razem 8 miedziorytów punktowanych: Władysław IV., Jan III. Sobieski, August II., Stanisław Leszczyński, Stanisław August, Kościuszko, A. J. Madaliński i Kopernik) znajduje się tylko jeden (portret Stanisława Augusta Poniatowskiego) oznaczony nazwiskiem autora=sztyncarza: Krethlów (ulpsit) 795. (Joh. Ferd. Krethlow (Kretlow) ur. 1767 pod Berlinem, od r. 1818 profesor sztyncarstwa nowozałożonego uniwersytetu warszawskiego, um. 1842 w Warszawie; por. Thieme=Becker, gdzie zestawione są jego prace). Na czym właściwie p. Kraushar opiera swe twierdzenia, jakoby Chodowiecki był autorem t. j. rysownikiem wymienionych portretów, nie wiem. Niema również żadnego dowodu na to, że Chodowiecki wykonał ryciny typów polskich w kalendarzyku z r. 1797 (6 rycin kolorowych, lub, jak je wówczas nazywano, »illuminierte«: Ułan, Adjutant królewski, Ułani piesi, Mieszczanin, Chłop, Szlachcic). Czyżby owych typów narodowych nie mógł wykonać również nie=polak? Polsko=niemieckie, raczej berlińsko=warszawskie stosunki artystyczne były przecież wtedy bardzo bliskie, sporo artystów niemieckich bywało w Polsce i też odwrotnie, dużo Polaków spotykano wówczas w Berlinie. Przypominamy tu tylko, że jednym z pierwszych nauczycieli młodego Chodowieckiego był jakiś Haid, uczeń Jerzego Filipa Rugendasa, zawezwany przez wuja Chodowieckiego, p. Ayrera, z Polski do Berlina celem wykształcenia utalentowanego siostrzeńca. Ryciny typów polskich mógłby wykonać ktoś, który nawet nie miał żadnej styczności z Chodowieckim, może znajomy wydawcy wzgl. nakładcy kalendarzyków berlińskich. Również odrzucić należy przypuszczenie p. Kraushara co do autorstwa owego zarysu historii polskiej, napisanego »w duchu bezstronności i wyraźnej sympatii dla Polski«.



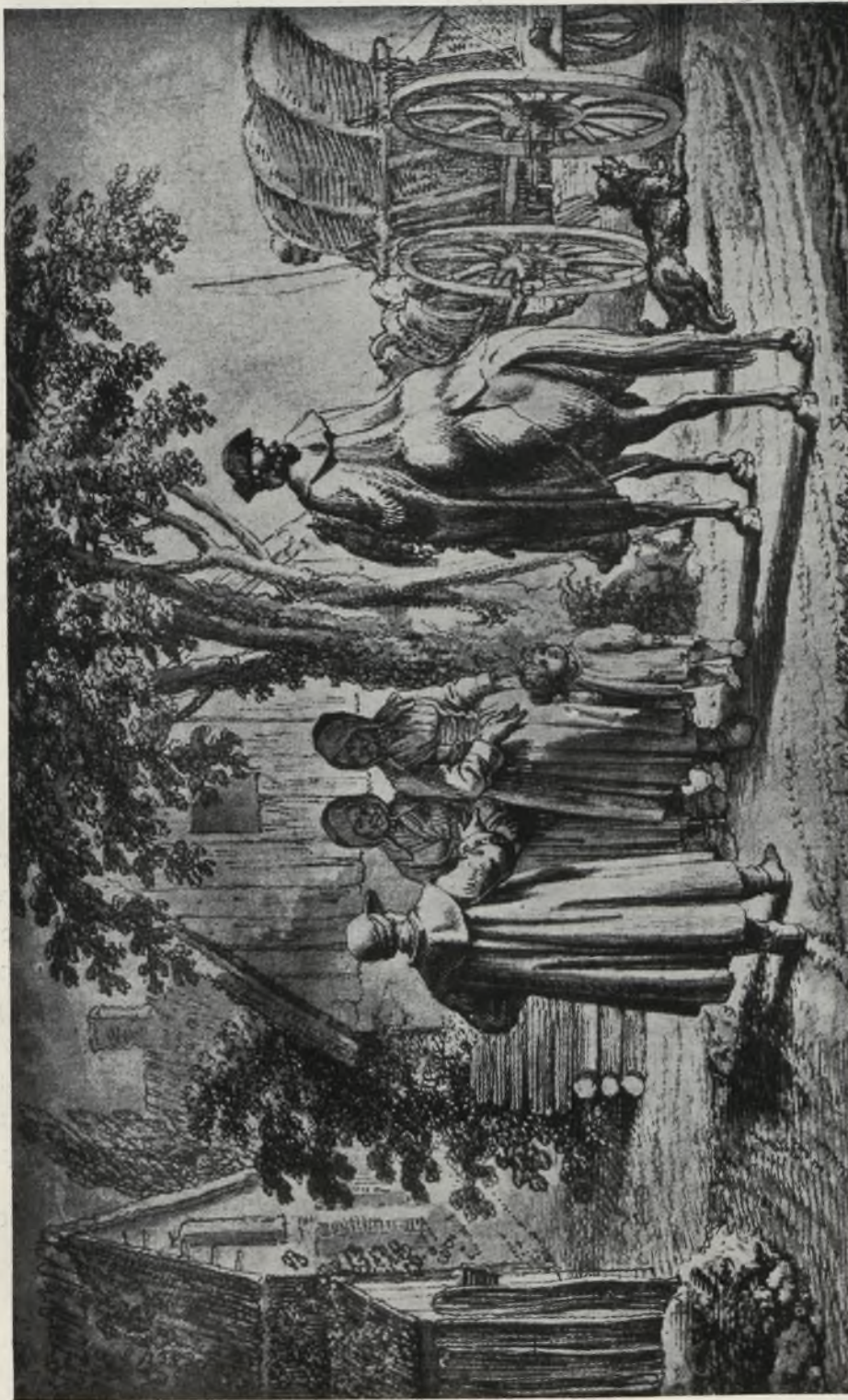
DANIEL CHODOWIECKI

MADAME OEHMOHEN, ZARZADCZYN. DOMU
PRYMASA B. SKUPA HR. PODOSKIEGO
(Rys. czerwoną kredką 35×49 cm.)

(Zbiory graficzne Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu)

Nie udało mi się sprawdzić, czy napisał elaborat ten Johann Erich Biester, już poprzednio wymieniony bibliotekarz królewskiej biblioteki w Berlinie (od r. 1784), a zarazem wydawca tych kalendarzyków, w każdym razie poszlaki prowadzą w tym kierunku. Swoją tezę, wedle której Chodowiecki ma być autorem tego zarysu historii polskiej, uzasadnia p. Kraushar nieco dziwnym pytaniem: »Któż zresztą mógł być owym doradcą przy wyborze charakterystyczniejszych epizodów historycznych z czasów piastowskich i następnych? Czyżby Chodowiecki, Polak, autor sztychów, osnutych na epizodach z dziejów naszych, nie znał historii polskiej?« Sądzę, że każdy ilustrator kalendarzyków, choćby nawet nie-polak, znalazłby bez trudu w dorobku artystycznym ubiegłej epoki dość obfity materiał obrazkowy, z którego mógłby czerpać natchnienie do swych utworów. (Nadmieniam jako przykłady: Zernicke: Thornische Chronica (1727) z sztychami berlińczyka G. P. Busch, w tem »Schema Sessionis in Colloquio Charitativo Thoruniensi«, lub książkę Jana Krzysztofa Kolba p. t. Merkwürdigkeiten (1735).

Wyniki badań p. Kraushara nie mają należytej podstawy i są pozbawione siły dowodowej, a kwestji narodowościowej Chodowieckiego nie można przedyskutować, opierając się na tak ciasnym materiale, jaki zawierają berlińskie kalendarzyki. Lecz gdzie i kiedy objawia się w twórczości Chodowieckiego jego polskość? Usłuchajmy rady p. Nowaczyńskiego: »Równocześnie (sc. z ogłoszeniem »listu Chodowieckiego, przypominającego w swym tonie dumę i innego jeszcze wielkiego Niemca z owych polskich (?) Nieckich t. j. Nietschego«) zaś należałoby wydać z polskim wstępem »Artysty podróż do Gdańska«. Książeczka ta, zdobna 108 arcydziełami czcigodnego następcy Houdinsów i Falcków, byłaby najartystyczniejszym – jaki sobie można wymarzyć – prezentem dla członków Ligi Narodów, dla angielskich parlamentarzystów, dla odwetowców niemieckich, dla goszczących u nas co jakiś czas etranżerów – Chodowieckiego bibelocik, jakim jest »Artysty podróż do polskiego Gdańska« dałby im dużo do myślenia«. Bez kwestji, – lecz obawiam się, raczej w sensie przeciwnym, niż zamierzano. Niemcy wydali szkicownik ten, który przechowuje się w bibliotece Akademji sztuk pięknych w Berlinie, już kilkakrotnie. Cóż tam polskiego w nim? Po 30-letniej nieobecności w rodzinnym mieście styka się Chodowiecki znowu bliżej z polskim towarzystwem. Ktoś (radca von Waasberghe) obiecuje zapoznać go z jakimś szlachcicem polskim, w domu kupca Gerdesa poznaje on starostę Franciszka Ledóchowskiego wraz z żoną i córką, uwiecznił ich w swoim szkicowniku, a dla pani starościny malował małą miniaturkę, przedstawiającą Matkę Boską Częstochowską, zapewniwszy sobie poprzednio na to zgodę ewangelickiego pastora. Za pośrednictwem p. Grieschego zamawia u niego wojewodzina Przebendowska portret swój en miniature, *fort aise de trouver un peintre polonais*. Kilka dni później portretował nasz artysta jej małżonka hr. Ignacego Przebendowskiego, właściciela Pucka, Rzucewa i Wejherowa. Również arcybiskup gnieźnieński Gabryel Jan Podoski, który wtedy przebywał w Gdańsku (5 lat), zanim wyjechał z kraju do Francji, zaszczycił Chodowieckiego zamówieniem portretu na kości słoniowej. (Jest to jeden z największych portretów miniaturowych, jakie Chodowiecki wykonał; Chodowiecki malował



DANIEL CHODOWIECKI

(Akademia Sztuk Pięknych, Berlin)

WIEŚ KASZUBSKA (Podróż do Gdańska 1773)
(rys. piórkciem i tuszem)

jeszcze drugi portrecik, wystawiony w r. 1837 na wystawie lwowskiej). Kilka dni później portretuje on hr. Czapską. W związku z temi zamówieniami napelniły się kartki jego szkicownika różnorodnemi studjami i obrazkami z życia towarzyskiego polskiego Gdańska. Pozatem widzimy tam kilka typów polskich, jak bądźto parobek stajenny (kozak), postać szlachcica polskiego i flisaka, bądź też studja zrobione podczas nabożeństwa w kościele OO. Dominikanów — nie bez lekkiej ironizacji katolicyzmu, Chodowiecki bowiem był, jak wiadomo, protestantem, wychowanym w duchu »racjonalizmu«.

Z czasu krótko przed podróżą do Gdańska pochodzą dwa rysunki czerwoną kredką zrobione, przedstawiające młodą polkę i szlachcica (w owalach, sygn. Dan. Chodowiecki del. Jan. 1773), które sprzedano w r. 1916 na aukcji w Frankfurcie n. M. (w firmie F. A. C. Prestel), a po powrocie z Gdańska sztychował jeszcze trzy rysunki, zrobione w Gdańsku (Engelmann) 138^a, E. 138^b, E. 138^c). Pominawszy zupełnie rycinę tytułową do wydanego w Berlinie w tłumaczeniu niemieckiem dziełka Krasickiego («Verjüngter Greis», Berlin 1785, przetł. J. Bernouilli) nie znamy istotnie żadnych dalszych rycin polskiej treści, oprócz wyżej wymienionych.

Podczas swej podróży do Gdańska prowadził Chodowiecki także dziennik w języku francuskim (w posiadaniu prywatnem potomków artysty). Tu odsłania artysta na różnych miejscach prawdziwe swe uczucie zarówno w stosunku do katolicyzmu, jakoteż do polskich zwyczajów towarzyskich, lekko ironizując to, co duszy jego było obce (por. scenę w domu Czapskich, lub jego niezadowolenie, gdy widział, jak panna Gousseau, guwernantka młodej Ledóchowskiej, całuje rękę księdza katolickiego).

Nasuwa się pytanie, czy Chodowiecki istotnie był jeszcze Polakiem, kiedy napisał ów list do Łęckiego. Dr. Kaufmann, dyrektor archiwum miejskiego w Gdańsku kwestjonuje nawet istnienie tego listu (w bibliotece Jagiellońskiej), opublikowanego w wiernem tłumaczeniu przez J. S. Bandtkego w swej »Historji drukarń krakowskich (1815)«. List ten może jednak w najlepszym razie potwierdzić tylko polskie pochodzenie Chodowieckiego, który językiem polskim wcale nie władał. Portretując p. Ledóchowską, która nie umiała po francusku ani po niemiecku, nie mógł on prowadzić z nią konwersacji, jak się sam przyznaje, bo nie znał języka polskiego. Fakt ten potwierdza także napis na jednym z jego sztychów (nr. E. 138^a), zatytułowanym przez artystę: »Dewotka popolska«. Błędny ten napis należy tem tłumaczyć, że Niemcy nie znający języka polskiego nieraz sądzą, że »polnisch« oznacza w języku polskim »popolski« (polnisch = polski = po polsku).

Dr. ALFRED BROSIG



DANIEL CHODOWIECKI

(Muzeum wielkopolskie w Poznaniu)

U MODNIARKI (ol.)

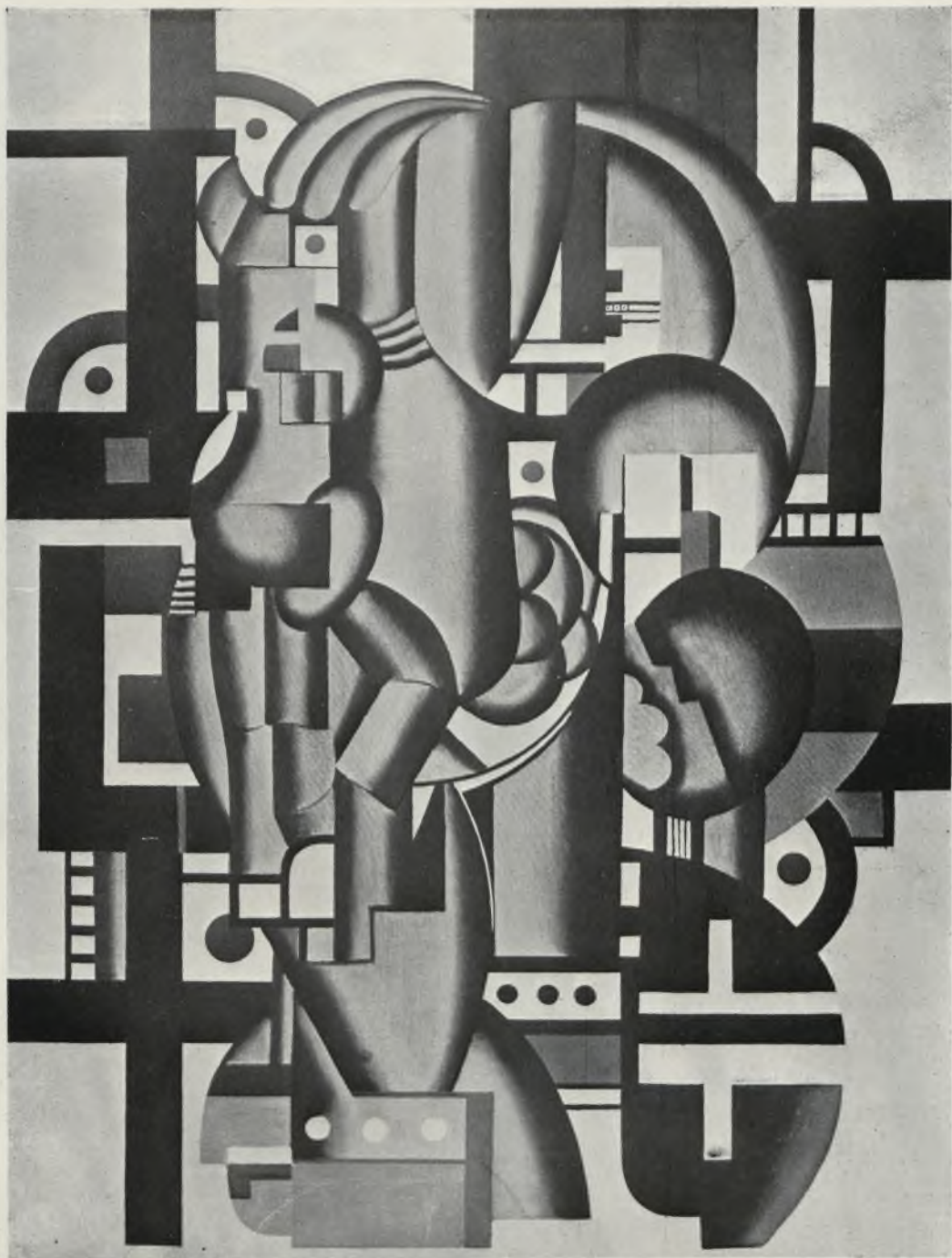
MALARSTWO LEGERA

NOWE malarstwo różni się od dawnego, poza swą formą i realizmem, przede wszystkim samym faktem stawiania problemów i sposobem malarzkiego ich przedstawienia. Malarz naturalistyczny kopjował naturę zaprawiając ją pewną dozą podświadomego artyzmu; dla malarza »nowoczesnego« każdy obraz jest jedynie odpowiedzią na postawione sobie z góry zadania, które wprawdzie rozwiązać można nieraz na drodze intuicyjnej, ale za to świadomość celu jest już niezbędną koniecznością. Każdy malarz jest więc również w pewnym stopniu teoretykiem i musi najpierw obraz przemyśleć a później dopiero zrealizować. »Nowe« malarstwo ma w sobie coś z matematyki, z wynajdywania i rozwiązywania równań. Tylko tego rodzaju stanowisko może być syntetycznym i ogarniającym całość, jedynie wtedy obraz może być dobrze skonstruowany, osiągnąć artystyczną dojrzałość i zamknięcie. Ta świadomość celów jest najistotniejszą rzeczą w nowej plastyce. Dlatego wszyscy malarze modernistyczni wypowiadają się chętnie na temat swego malarstwa, posuwając się nieraz do objaśniania poszczególnych płócien.

Jednym z malarzy o pełnej świadomości artystycznej jest Ferdynand Léger. Jego cele i sposób malowania zmieniają się wraz z ewolucją, której ulega w ciągu swej twórczości. Początkowo budował na spirali, która nadawała się najlepiej do wyrażenia dynamizmu formy. Linja krzywa ma w sobie zawsze coś ze sprężyny, w której ukryte jest w stanie potencjalnym pragnienie rozprężenia się i wyprostowania, dynamiczne napięcie w przestrzeni i idea ruchu. Zabudowywanie obrazu na zasadzie spirali daje zawsze wrażenie niepokoju i pragnienie zmiany. Ilustruje to doskonale jeden ze starszych obrazów Légera (r. 1921). Formy plastyczne są tu poplątane w dość skomplikowany sposób, tak że obok głównej łączącej wszystko w jedną całość idei, należałoby jeszcze rozróżnić kilka układów form ciężących koncentrycznie i stanowiących w ten sposób przeciwwagę dla odśrodkowej tendencji głównego systemu. Grube linje po bokach zamykają obraz, jak ramy, i ograniczają wrażenie ruchu umiejscawiając go; gdyby ich nie było, formy zdawałyby się lecieć w przestrzeń. Dawniejsze obrazy Légera cechuje niezwykle dynamizm form, przy ich równoczesnej dużej komplikacji, oraz lubowanie się w jaskrawości barw.

W ciągu kilku lat ostatnich uległ Léger dużej ewolucji, wyrażającej się przede wszystkim w dążności do upraszczania kompozycji obrazów. Dzięki temu uwidacznia się lepiej autonomja i artystyczna samowystarczalność form. Równocześnie uspokaja się i koloryt; celem wydobywania pełnej ekspresji używa Léger barw mniej jaskrawych, prostszych, osiągając za to soczystość i głębię. W ten sposób w miejsce kinetycznego dynamizmu zjawia się statyka. Obraz daje więc wrażenie ciała w stanie spoczynku albo łagodnego ruchu (n. p. »peniture murale«, która zdaje się płynąć, jak głęboka rzeka powoli z góry na dół).

Ażeby lepiej zilustrować malarstwo Légera spróbuję »opisać« jeden z jego obrazów w sposób »szkolny«, tak jak się opisuje w wypisach gimnazjalnych obrazu Matejki. »Analizuję« więc obraz noszący datę 1927 r. Spotykamy tu cztery układy:



FERDYNAND LÉGER

KOMPOZYCJA (ol.)



FERDYNAND LÉGER

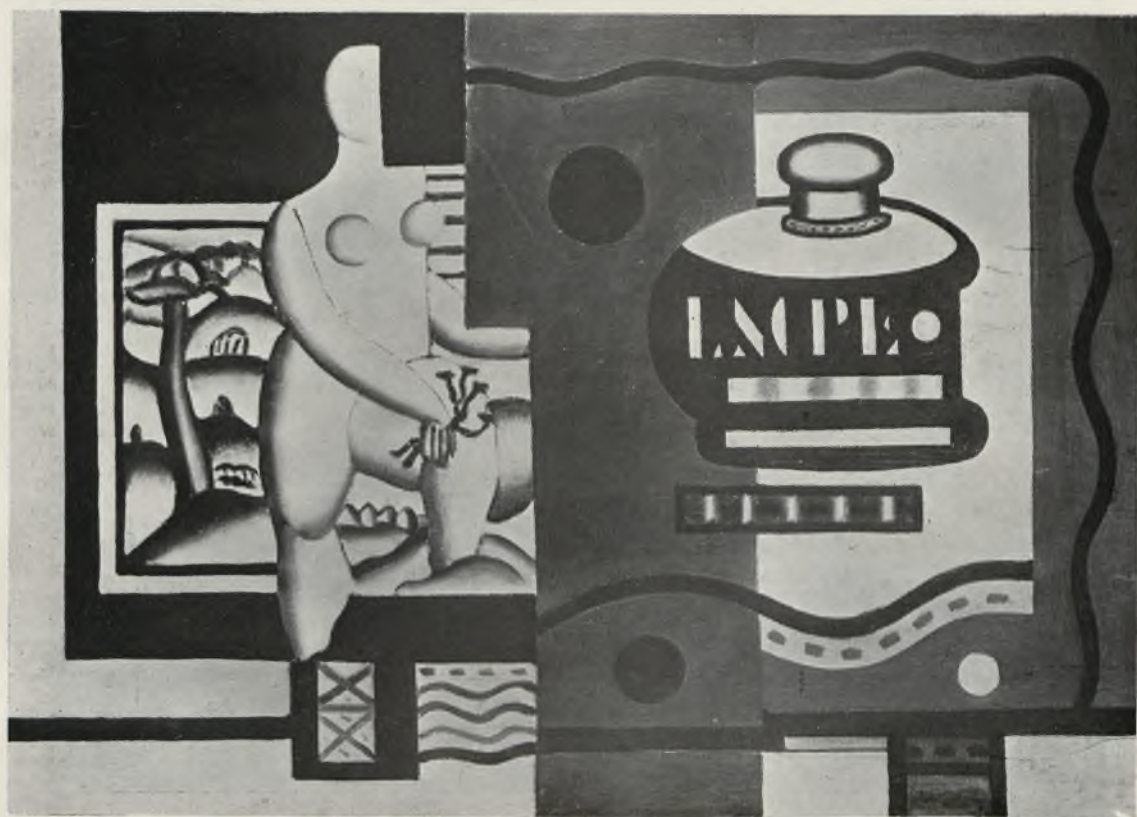
STUDIUM KOMPOZYCYJNE (ol.)

najmniejszy (górny na lewo) o tendencji pionowej (N=S), którego przeciwwagę stanowi dolny (na prawo) o ciężeniu poziomem (ze wschodu na zachód: O=W). W ten sposób dwa te układy tworzą parę sił, która wyraża dążność do obrotu całości w kierunku zgodnym z ruchem wskazówek zegara, podkreślonym liniami łodyg. Dwa inne samodzielne systemy (górny na prawo i dolny lewy) mają już charakter statyczny. Zadaniem, które sobie postawił Léger w tym obrazie (i w innych z 1928 r.) jest uwypuklenie form abstrakcyjnych przez kontrast z przedmiotami. Należy to zaznaczyć, że przedmioty te nie są w żadnym razie ani realnymi przedmiotami ani ich realistycznie pojętą malarską transpozycją. Są one pojęte jako samowystarczalne i w pewnym sensie »à rebours«. Rzeczy w naturze płaskie występują tu jako wypukłe (n. p. liście) a fiaska w rzeczywistości trójwymiarowa traci u Légera głębość. Formy płaskie przeciwstawione są wypukłym, przyczem Léger stawia w różny sposób te problemy i daje szereg rozwiązań: w układzie górnym (na prawo) płaskie koło i trójwymiarowy liść, w układzie dolnym (prawym) płaska łodyga liścia, spłaszczona forma piramidy i zachowująca swe wymiary kula it. p. Te same przeciwstawienia występują w liściach umieszczonych na grubych czarnych linjach. Należy

podkreślić dużą finezję tych przeciwstawień, zaznaczoną także odpowiednim doborem barw.

Kubizowany akt na tle pejzażu stanowi »pendant« do purystycznie pojętej flaszki z atramentem rzuconej na formy geometryczno=abstrakcyjne. Pewna dyocentryczność dzieląca obraz na dwie połowy jest dla niego charakterystyczna. Dwie czarne kule (większa u góry i mniejsza w dole) mogą być uważane za punkty zaczepienia się wyprowadzających układ ze stanu równowagi. Wydobycie rytmu tkwiącego w stricym następstwie barw i zestawień przedmiotów, twarzy ludzkiej i form geometrycznych, jest wreszcie zadaniem ostatniego reprodukowanego obrazu.

Formy występują u Légera zawsze w stanie powiększonym. Tę skłonność swego i w ogóle nowego malarstwa tłumaczy Léger wpływem filmu. Kino przyzwyczajają oko do powiększeń. Obrazy Légera z ostatnich kilku lat w stosunku do dawniejszych cechuje przede wszystkim prostota form i barw. Od natłoczonej komplikacji przeszedł ten świetny artysta do zmniejszenia ilości form. Mimo to wrażenie jakie daje obraz nie jest mniejsze, przeciwnie zwiększa się pole działania każdego elementu i siła całości. Równocześnie doszedł Léger do niezwyklej subtelności poczucia barw i linii i w ich sposobie przeciwstawiania łączy śmiałość barbarzyńcy z wyrefinowaniem Francuza. Jest to może wynikiem pewnej dwoistości tkwiącej w tym

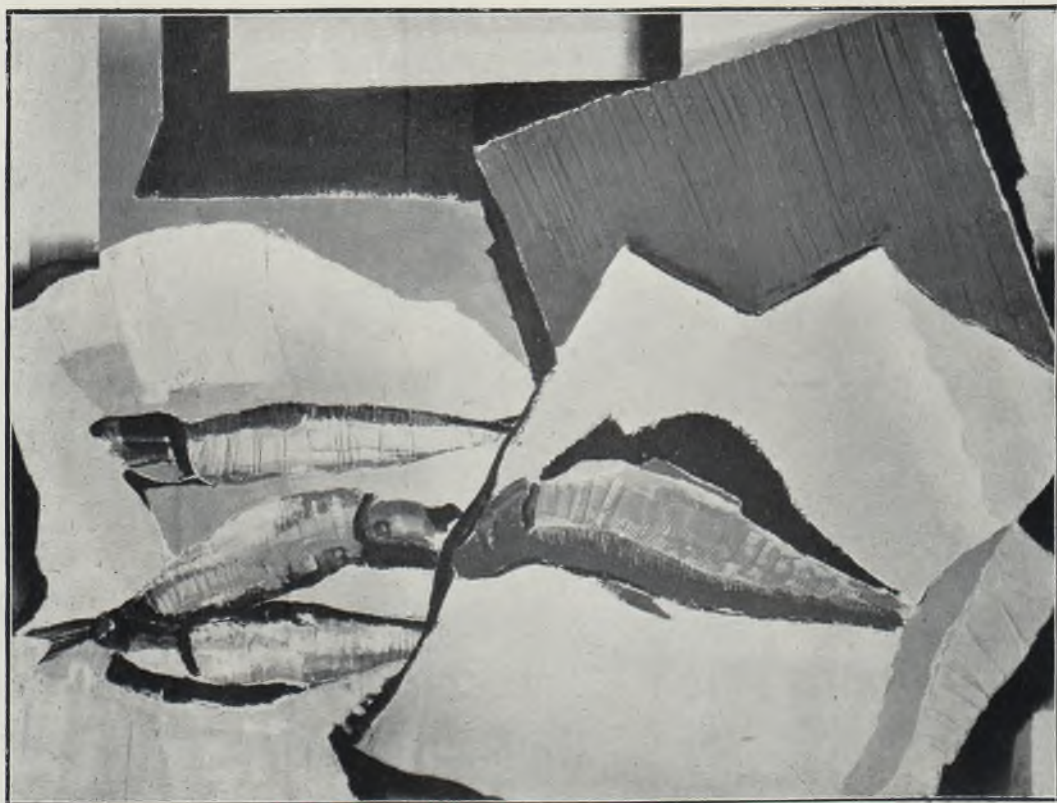


FERDYNAND LEGER

KOMPOZYCJA Z AKTEM KOBIECYM (ol.)

artyście, a będącej wynikiem jego północnego, normandzkiego pochodzenia. Léger jest zresztą zdania, że przyszłość sztuki leży w ludziach północy i że południe (z wyjątkiem Picassa) nie dostarczyło nowemu malarstwu żadnych sił. Nowa architektura n. p. rozpowszechnia się głównie na północy i jej najwybitniejsi przedstawiciele pochodzą również z tamtych krajów.

JAN BRZĘKOWSKI



ROMUALD WITKOWSKI

(Z wystawy w Salonie Garlińskiego, Warszawa)

RYBY (ol.)



ROMUALD WITKOWSKI

(Z wystawy w Salonie Garlińskiego, Warszawa)

KOMPOZYCJA (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BĘDZIN

= Odbudowa Zamku będzińskiego jest w toku. Dotychczas usunięto z terenu nieopieczoną ziemię i zbadano fundamenty budynków, które, jak okazało się, są w dobrym stanie. Przy odkopywaniu fundamentów jednej z baszt natrafiono na otwór, prowadzący do piwnic. Znalezione też szereg różnych przedmiotów, jak ostrogi, strzemiona, srebrne pieniądze czeskie i t. p. W niedługim czasie rozpoczną się roboty około konserwacji ruin i odbudowy Zamku, który jest przeznaczony na pomieszczenie Muzeum Zagłębia Dąbrowskiego.

Podczas tych prac znaleziono wiele kafli gotyckich, renesansowych i barokowych, poza tem ostrogi rycerskie, topór, duży nóż myśliwski, kłódkę mosiężną, części naczyń emalowanych z XVI w. i duży klucz żelazny. Obecnie prowadzone są prace, mające na celu odkrycie murów zewnętrznych i zbadanie fundamentów.

CHEŁMŹA

= Katedra w Chełmży. Ukończono prace przy odnawianiu kościoła katedralnego w Chełmży. Cały kościół ściągnięto żelaznymi kotwicami, wieżę pokryto nową blachą miedzianą, szczyt wschodni wzmoconiono, naprawiono stary dach i wykonano nowe drewniane żygulce. Konserwator p. Rutkowski z Warszawy odnowił obraz Trójcy Przenajświętszej w ołtarzu głównym. Cenniejsze płyty nagrobne biskupów i ka-

noników chełmżyńskich usunięto z posadzki i wmurowano w ściany kościoła. Dzięki wykonaniu tych prac został zabezpieczony od niszczenia cenny zabytek sztuki.

KRAKÓW

= Nowy nabytek Muzeum Narodowego. Wydział Komitetu Muzeum Narodowego zakupił z ostatniej wystawy jubileuszowej w Pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych obraz Stefana Filipkiewicza p. t. »Marzec w Tatrach«.

= Projekt odnowienia kopca Kościuszki. Na zaproszenie p. o. dowódcy O. K. 5 pułkownika Bolesławicza odbyło się komisyjne zbadanie stanu uszkodzenia kopca Kościuszki w obecności prezydenta miasta senatora inż. Rollego, prezesa dr. Tomkowicza jako przedstawiciela Komitetu opieki nad mogiłą Kościuszki, oraz referentów budownictwa wojskowego z ppłk. Hackbeilem. Płk. Bolesławowicz przedstawił Komisji plan odnowienia kopca Kościuszki, opracowany przez budownictwo wojskowe O. K. 5. Komisja po dokładnym zbadaniu obecnego stanu kopca zatwierdziła w całości plan projektowanych przez budownictwo wojskowe robót.

= O współczesnej sztuce niemieckiej wygłosił dnia 26 czerwca b. r. w sali wykładowej Akademii Sztuk Pięknych dr. Albert Kuhn, znany niemiecki teoretyk sztuki z Berlina. Pan dr. Kuhn urządził wystawę sztuki niemieckiej w Warszawie w roku 1929. Korzystając z dłuższego wtedy pobytu w Polsce



KAZIMIERZ STABROWSKI

Z JARMARKU (pastel)

(Z wystawy pośmiertnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1930)

(zwidził Kraków i Poznań prócz Warszawy), zaznajomił się z polską sztuką i na tej podstawie napisał bardzo dobrą książkę (którą omówimy w najbliższej przyszłości) o polskiej sztuce p. t. »Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart«, 1930, nakładem Klinkhardt & Bierman, Berlin. Odczyt, a raczej referat, wypowiedziany z wielką swadą i gruntowną znajomością przedmiotu, był przyjęty z wielkiem uznaniem przez grono profesorów Akademii i jej słuchaczy. W charakterze gościa był obecny na sali pan konsul niemiecki z Krakowa.

= Sarkofag Jacka Malczewskiego. Zwłoki Jacka Malczewskiego, pochowane w Grobach Zasłużonych na Skalce, przeniesione zostały obecnie do nowo zbudowanego sarkofagu, projektu artysty-rzeźbiarza St. Popławskiego. Sarkofag, zbudowany z bloków kamiennych, o prostych, geometrycznych formach, robi poważne wrażenie.

W górnej części największego, środkowego bloku widnieje płyta z brązu z podobizną zmarłego mistrza, a obok niej napis, kuty w kamieniu »Jacek Maczewski 1855 † 1929«. Sarkofag znajduje się w głównej nawie krypty »Zasłużonych«, obok sarkofagu Lenartowicza i Wyspiańskiego.

KRYNICA

= Krynica ośrodkiem propagandy zbytu artystycznego Przemysłu Ludowego. Z inicjatywy czynników miejscowych z dyr. Nowotarskim, inż. Frankiem, drem Wąsowiczem, drem Zarzyckim, drem Graba-Łęckim, odbyło się w Krynicy

zebranie organizacyjne miejscowego Koła Towarzystwa Przemysłu Ludowego, na które przybyli przedstawiciele Starostwa krakowskiego i nowosądeckiego z p. starostą Orłowskim na czele, delegaci samorządu powiatowego, dyr. krakowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej inż. Mianowski, wiceprezes Towarzystwa Przemysłu Ludowego Małopolski Zachodniej i Śląska red. Woyczyński i w. in. Zebranie zagał dyr. Nowotarski, zapewniając ze swej strony jaknajdalej idące poparcie idei podniesienia przemysłu ludowego tutejszych okolic. Red. Roman Woyczyński objąwszy przewodnictwo, wygłosił referat, charakteryzujący rozwój przemysłu ludowego oraz korzyści zeń płynące dla ludności okolic rolniczo ubogich. Następnie zabrał głos inż. Mianowski, podkreślając, iż w przemyśle ludowym i domowym pracuje około i miliona pięćset tysięcy osób, w rzemiośle i milion, czyli około 2,500.000, co stanowi 40% ludności w Polsce żyjącej całkowicie lub częściowo z przemysłu ludowego. Mowca wskazuje odbudowę powojenną przemysłu w zachodnich krajach Europy, która idzie w kierunku oddania wytwórczości wielko-przemysłowej w ręce przemysłu ludowego, co podyktowane zostało także względami kalkulacyjnymi i ogólnopństwowymi. Zabrał wreszcie głos starosta Orłowski zapewniając, że rząd popiera ideę niesienia pomocy przemysłowi ludowemu, oraz wyrażając przekonanie, że Banki państwowe udzielą przemysłowi ludowemu pomocy finansowej. Starosta nadmieniał przytem, iż odpowiednie starania zostały już przedsięwzięte.

W dyskusji zabierali głos: dr. Żarzycki i dr. Wąsowicz.

Jednogłośnie uchwalono założenie Kola Towarzystwa Przemysłu Ludowego, oraz Bazaru w Krynicy dla zbytu wytwórczości artystycznego przemysłu ludowego.

L W Ó W

= Jak upadł Lwów pod względem artystycznym, dowodzi skromna a jakże wymowna notatka, którą (z największą powagą) ogłasza lwowska *Gazeta Poranna* (24 sierpnia 1930). Cytujemy ją dosłownie:

»Znana placówka artystyczno-malarska. Do szczytów nie znanych atelier malarskich Lwowa należy przede wszystkim pracownia Cupaka przy ul. Piłsudskiego nr. 9. Portrety wychodzące z pracowni tej mają usta-

loną sławę nie tylko w naszej połaci kraju, lecz w całej Polsce, gdyż pracują w niej ludzie o wrodzonym talencie, siły wybitne, prawdziwi artyści. Portretem artystycznym pędzla tej braci malarskiej brak chyba tylko mowy. Najwybitniejsze jednostki naszego społeczeństwa są stałymi klientami firmy Cupaka. To też z pełnym zaufaniem każdy winien się zwrócić do tego przybytku sztuki malarskiej, kto się pragnie uwiecznić, kto pragnie najbliższym swym pozostawić cenną pamiątkę.

Komentarze zbyteczne.

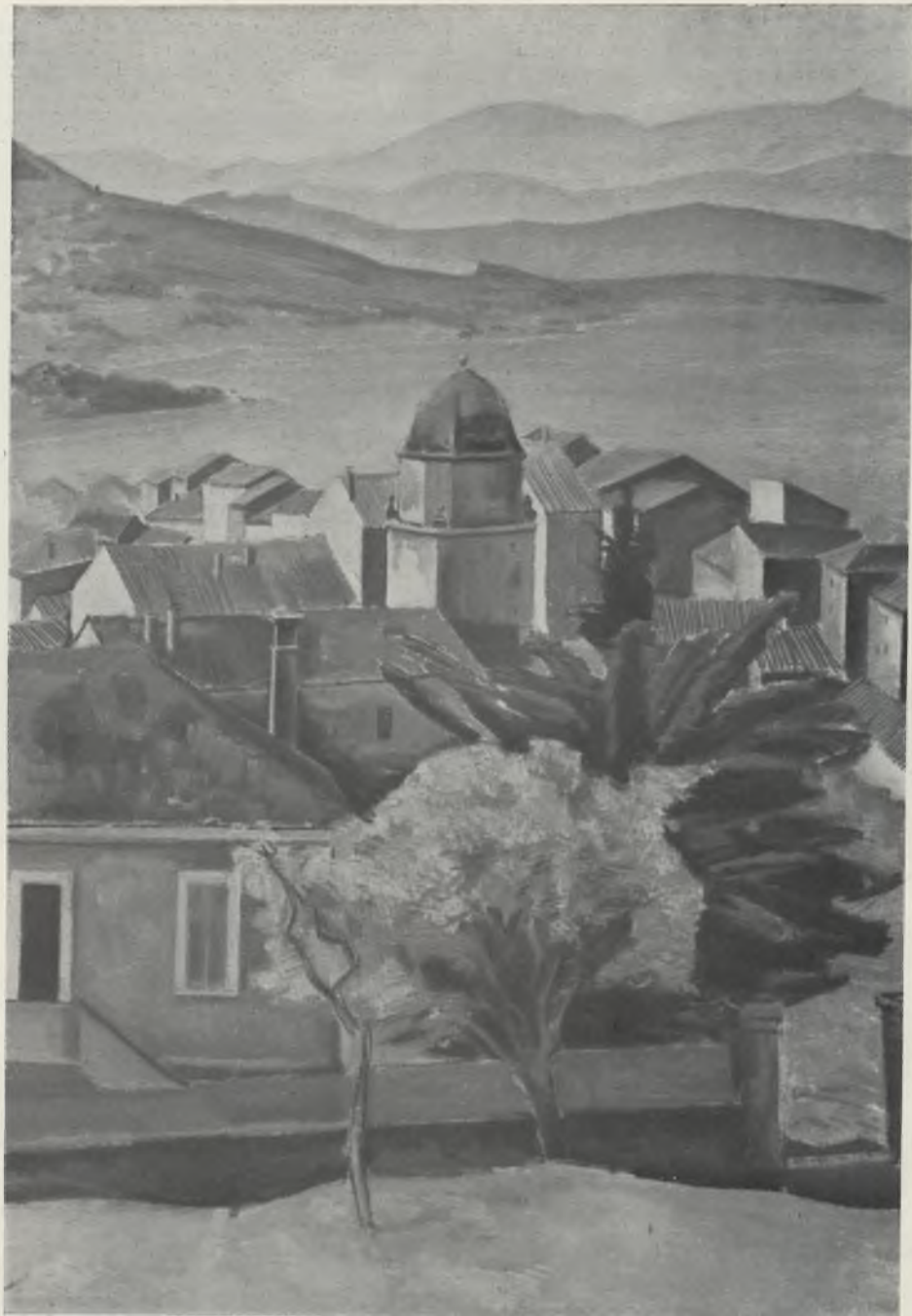
Możemy tylko z największą siłą podkreślić, że obowiązkiem polskich artystów jest popierać bohaterskie



KAZIMIERZ STABROWSKI

PORTRET PANI G. (ol.)

(Z wystawy pośmiertnej w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)



WITOLD LEONHARD

WIDOK Z ST. TROPEZ, FRANCJA (ol.)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

wysiłki lwowskiego Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, w kierunku utrzymania polskiej kultury artystycznej polskiego, bohaterskiego Lwowa. I z największą radością możemy stwierdzić miły fakt, że dwa najpoważniejsze ugrupowania artystyczne w Polsce: Tow. art. pol. »Sztuka« i »Rytm« w tym roku urządziły wystawy swoje we Lwowie, dając tem dowód zrozumienia, że Lwów, mający specjalnie ciężkie warunki polityczne i bardzo poważną misję narodową, musi mieć poparcie

wszystkich sfer naszego społeczeństwa, którym rozwój i potęga naszego państwa leży na sercu.

= Przeniesienie pomnika hetmana Jabłonowskiego. Z Wałów Hetmańskich przeniesiono na Plac Trybunalski pomnik hetmana Jabłonowskiego. Pomnik ten umieszczono na trzystopniowej podstawie.

= Rozszerzenie ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie. Na posiedzeniu Ma-



WITOLD LEÓNHARD

MARTWA NATURA (ol.)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

gistratu zatwierdzono plan rozszerzenia ukraińskiego Muzeum Narodowego przy ul. Mochnackiego 42.

POZNAŃ

= Wystawę obrazów otwarto z okazji M. W. K. T. w salach szkoły powszechnej w Poznaniu przy ul. św. Marcina 35. Wystawiono obrazy artystów jak Axentowicz, Batowski, Dębicki, Brandt, Fałat, Filipkiewicz, Hoffman Wlastimil, Juliusz Kossak, Woj-

ciech Kossak, Pochwałski, Stachiewicz, Tondos, Weiss, Wodzinowski, Wyczółkowski i innych.

= W Wielkopolskim Związku Artystów Plastyków odbyło się losowanie premii dla członków wspierających. Wylosowano prace: Dąbrowieckiego, K. Lisieckiego, J. Nowickiego, St. Wróblewskiego, Wróblewskiego Leona, C. Geppertówny, K. Szymyta, Batyckiego, rzeźbę Kuczmy Ign., pastel Mazurkiewicza, Malinowskiego, Roguskiego, Augustynowicza.



WITOLD LEONHARD

MOTYW Z ST. TROPEZ, FRANCJA (ol.)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

TARNOPOL

= Prospekty o Podolu. W ostatnim czasie został rozpowszechniony przez podolskie Towarzystwo turystyczno-krajoznawcze w Tarnopolu prospekt p. t. »Zwiedzajcie Podole«, w języku polskim, francuskim, angielskim i niemieckim, zawierający 10 dobrze wykonanych ilustracji najpiękniejszych krajobrazów i zabytków Podola, mapę województwa tarnopolskiego i o kolumnie tekstu z opisem województwa, planem podróży i potrzebnymi wskazówkami. Prospekt, sporządzony w estetycznej szacie zewnętrznej, ma na celu zainteresowanie społeczeństwa pięknymi krajobrazami i zabytkami Podola; równocześnie wydawnictwo to stanowi przyczynek do propagandy kraju za granicą, która dotychczas nie została jeszcze należycie rozwinięta. Dla-

tego też należy z uznaniem podkreślić inicjatywę podolskiego Towarzystwa turystyczno-krajoznawczego w Tarnopolu, a zarazem wyrazić nadzieję, że zarówno prospekt, jako też inne wydawnictwa i wogóle działalność wspomnianego Towarzystwa spotka się z takim zrozumieniem i poparciem ze strony władz i społeczeństwa, na jakie w zupełności zasługuje.

TORUŃ

= Odkrycie cennych zabytków historycznych. Konserwator wojewódzki, pracując nad inwentaryzacją zabytków odkrył w starym kościele protestanckim w Grębocinie piękny obraz z XVI w., z nakryciem barokowym. Dalsze poszukiwania dały niespodziewane wyniki. Znalezione wspaniałe świecznik



WITOLD LEONHARD

OAZA W TUNISIE (ol.)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

z XVII wieku i obraz, przedstawiający Toruń, wraz z kościołami i ratuszem przed wielkim pożarem w r. 1703. Dla Torunia odkrycie to ma specjalne znaczenie ze względu na to, że na podstawie tego ostatniego obrazu będzie mogła być zrekonstruowana wieża ratuszowa z uwzględnieniem historycznych wymagań.

WARSZAWA

= Uporządkowanie otoczenia kolumny Zygmunta. Ukończono uporządkowanie najbliższego otoczenia kolumny Zygmunta na placu Zamkowym. Po zniesieniu trytonów i basenu, oraz usunięciu przewodów kanalizacyjnych i wodociągowych, uzupełniono brakujące oblicowanie podstawy kolumny i ułożono dookoła jej chodnik z flizów granitowych. Obecnie na

ukończeniu są roboty brukarskie w związku ze zmianą kształtu chodnika.

W przyszłości przewidziana jest regulacja pl. Zamkowego, polegająca na obniżeniu poziomu terenu, na którym znajduje się kolumna i przesunięciu samej kolumny na oś Krakowskiego Przedmieścia.

= Muzeum Narodowe. W pierwszym od Nowego Świata budynku Muzeum Narodowego prowadzone są wewnętrzne roboty instalacyjne. Tynkowanie domu na razie nie będzie dokonane.

»Pawilon Muzeum wojska« nie będzie na razie wykończony. Z obiecanych miliona zł. władze wojskowe udzieliły na razie 200.000. Za tę kwotę gmach Muzeum będzie tylko przykryty dachem.

= Park na Ochocie. W najbliższym czasie

wznowione będą przerwane w r. 1928 na jesieni roboty ziemne przy zakładaniu parku na Ochocie.

= **Z Rady artystycznej.** Na posiedzeniu Rady artystycznej zastanawiano się nad sprawą ostatecznego ustalenia miejsca na pl. Unji Lubelskiej, na którym stanie pomnik lotnika, dłuta Wittiga. Pomnik stanie mianowicie w samym centrum skweru, przyczem figura odwrócona będzie do al. Szucha i Marszałkowskiej. Zastanawiano się nad sprawą zniesienia pętli tramwajowej na placu i skasowania zupełnie skweru. Ponieważ o skasowaniu pętli na razie nie może być mowy, stanęło na tem, że skwer będzie zniesiony; powstanie natomiast szeroki chodnik dookoła pomnika i na tym chodniku urządzone będą kwietniki. Drzewa będą wycięte, a zasadzi się symetrycznie jeden rząd topoli czerwonych. Budka tramwajowa i wszelkie skrzynki będą skasowane w najbliższym czasie. Pomnik stanie prawdopodobnie już na wiosnę. Jak wiadomo, pomnik stawiany jest przez władze wojskowo-lotnicze.

Następnie Rada artystyczna zastanawiała się nad kwestją skasowania wszelkich budek na pl. Teatralnym. Zdecydowano, że budki tramwajowe będą stanowczo zniesione. Co się tyczy szaletu od strony ulicy Marszałka Focha, to będzie on skasowany dopiero po wybudowaniu podziemnego. Również mają być zniesione budki wentylatorów teatralnych.

= **Reklamy uliczne.** Inspektorat artystyczny zwrócił się do komisariatu rządu w sprawie wszelkich ruchomych reklam na ulicach. Chodzi o wózki reklamowe, samochody z oświetleniami od wewnątrz ścianami, o wózki wszelkiego rodzaju, jak również o »sandwich-man'ów«, roznoszących reklamy po mieście. Tylko zatwierdzone przez inspektorat artystyczny reklamy, będą dopuszczane. Policjanci mają obowiązek sprawdzania pozwoleń władzy artystycznej w każdym przypadku ukazania się reklamy ruchomej na ulicy.

= **Kontrola urzędzeń reklamowych.** W najbliższym czasie wyruszą na miasto nowozaangażowani przez inspektorat artystyczny magistratu kontrolerzy, których zadaniem będzie przede wszystkim wyszukiwanie wszelkich urzędzeń reklamowych, zaprowadzonych bez zezwolenia odpowiednich władz, oraz wskazywanie urzędowi reklam szpecących fasady domów, a zwłaszcza bram, oraz perspektyw ulic.

Na podstawie zebranego przez kontrolerów materiału, inspektorat artystyczny zaleci usuwanie niewłaściwych urzędzeń reklamowych, przede wszystkim w bramach na ul. Nowy Świat i Marszałkowskiej.

= **Budowa pomnika Dowborczyków.** Teren pod budowę pomnika Dowborczyków na wybrzeżu Kościuszkowskim, mniej więcej w połowie drogi między mostami Kierbedzia i ks. Poniatowskiego, jest ogrodzony, materiał na cokół zwieziony, figura pomnika odlana. Przystąpiono do niwelacji terenu, na którym stanie pomnik i jego wzmocnienia. Ustawienie pomnika nastąpi w ciągu 2 miesięcy. Figura razem z cokołem sięgać będzie wysokości 3-piętrowego domu.

Pomnik wyobraża dowborczyka z karabinem w jednej ręce i z szabłą w drugiej. Pomnik wysokości około 9 metrów, będzie zwrócony w stronę Wisły.

Obecnie trwają jeszcze roboty terenowe. Cokół pomnika jest gotowy. Ustawienie odlanego pomnika nastąpi wczesną zimą. Wobec tego, że teren nie jest dostatecznie pewny, odbywa się jego umacnianie za pomocą palowania, t. j. wbijania pali, a to mając na względzie znaczny ciężar pomnika.

= **»Gładjator« w parku Ujazdowskim.** Na ostatnim posiedzeniu Rady artystycznej przy wydziale technicznym magistratu, rozpatrywano projekt podstawy, przedstawionej przez ks. Bulhaka, ofiarodawcę rzeźby Welońskiego »Gładjator«, która ma stanąć w parku Ujazdowskim na kwietniku nawprost

wejścia od strony ul. Pięknęj. Ustawienie rzeźby przewidywane jest na jesieni.

= **Składy teatralnych dekoracji.** Przed rokiem w magistracie omawiana była sprawa wybudowania nowych składów na dekoracje teatralne. Dziś dekoracje mieszczą się w miejscach nieprzeznaczonych na ten cel. Miejsca te są przede wszystkim porożrzucane po całym mieście, poza tem dojazd do nich nie jest wygodny, a następnie nie są one zupełnie odpowiednio z punktu widzenia bezpieczeństwa pożarowego. Składy dekoracyjne mieszczą się pod wiaduktem mostu Poniatowskiego, pod wiaduktem mostu Kierbedzia, na Nalewkach w składach specjalnych, starych i małych, i w lokalu więziennym przy ul. Długiej. Najbardziej zagrożone są składy pod wiadukdami. Są one skonstruowane z desek, nie posiadają dostatecznej izolacji i wobec tego dodać także należy, że dekoracje ulegają w takich szopach szybkiemu zniszczeniu.

Na polecenie prezydium magistratu opracowano w roku ubiegłym plany budowlane nowych składów. Plany te były rozważane przez specjalną komisję techniczną i uzyskały ogólną aprobatę. Wobec braku kredytów zawieszono wykonanie tych planów. Okazuje się jednak, że teatry ponoszą dotkliwie straty z powodu braku składów dekoracyjnych i wobec tego wydział techniczny przedstawi projekt wybudowania składów natychmiast po powrocie prezydenta miasta z urlopu.

= **Wjazd do Ratusza.** Inspektorat artystyczny opracował i uzgodnił z wydziałem regulacji nowy projekt zmiany dojazdu do bramy ratuszowej (Senatorska 14). Inspektorat uważa, że dzisiejszy wjazd nie jest zupełnie odpowiedni ani pod względem estetycznym, ani pod względem wygody ruchu. Chodnik tworzy symetryczne załamanie pod kątemi, pozostawiając między fasadą gmachu a jezdnią trójkąty, zajęte dziś przez kwietniki. Wjazd będzie zaokrąglony, zładony odpowiednio dla ruchu samochodowego, kwietniki zmniejszone i w ten sposób pomyślane, by mogły mieć symetrycznie ustawione latarnie gazowe wielopłomienne, skasowane na środku placu. Szkice tego rozwiązania przedstawiają się efekownie i zostały aprobatę Rady artystycznej, działającej przy wydziale technicznym.

= **Niedawno powstała w Warszawie spółdzielnia rzeźbiarska pod nazwą »Forma«.** Należą do niej przede wszystkim absolwenci warszawskiej Szkoły Sztuk P. (Kurs prof. Breyera).

= **Kr. Szkoła Sztuk Zdobniczych** zorganizowała wystawę prac swych uczniów po raz pierwszy w nowym swym gmachu.

= **W warszawskim Zborze ewangelicko-augsburskim** został z okazji 400-letniej rocznicy Reformacji zawieszony wielki obraz, pędzla Stefana Norblina, przedstawiający sąd nad Lutrem w Wormacji.

= **Zebranie Rady Instytutu Propagandy Sztuki.** W dniu 18 paźdz. w lokalu I. P. S. odbyło się zebranie rady Instytutu, któremu przewodniczył dyr. Skoczylas. Na zebraniu, po odczytaniu i przyjęciu sprawozdania tymczasowego komitetu głównego, wybrano zarząd Instytutu, składający się z prof. W. Jastrzębowskiemu, jako prezesa, prof. Karola Stryjeńskiego, jako wiceprezesa, prof. Jarockiego z Krakowa i dyrektora Szczepkowskiego, jako członków komitetu, oraz p. B. M. Borucińskiego i red. Woźnickiego, jako zastępców. Po wyborze zarządu Rada Instytutu omawiała najbliższą działalność Instytutu. Uchwalono w najkrótszym czasie zorganizować w kamienicy Baryczków wystawę: w listopadzie – Salon listopadowy, wystawę sztuków Akademii Umiejętności, odnalezionych w Bibliotece polskiej w Paryżu, wreszcie Salon wiosenny. Poza tem, w porozumieniu z samorządem miejskim, postanowiono zorganizować cykl wystaw na



WITOLD LEONHARD

WIOSKA KREMPACHY NA SPISZU (ol.)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

przedmieściach Warszawy, jak również okręzną wystawę reprodukcji najcenniejszych dzieł sztuki po gminach wiejskich. Poza tem uchwalono przyspieszyć prace przygotowawcze nad uruchomieniem prowincjonalnych wystaw objazdowych. W dalszym ciągu toczyły się obrady nad zamierzoną akcją wydawniczą dzieł z zakresu sztuki. Poza tem przyjęto do wiadomości wynik starań tymczasowego komitetu głównego o przydzielenie placu pod budowę wielkiego pawilonu sztuki w Warszawie.

= **Z Zachęty.** Z początkiem października otwarto w Zachęcie wystawę pośmiertną prac ś. p. Janiny Gesnerówny, wystawy zbiorowe prac St. Jakubowskiego, K. Kaczmarskiego, K. Mondrała, J. Podoskiego, A. Grabarza, Ad. Grabowskiego, M. Nehringa, St. Noakowskiego — prócz wystawy ogólnej.

W dniu 25 października otwarto cykl nowych wystaw, a mianowicie wystawę zbiorową prac »japońskich« Kiry Banasińskiej, wystawę pośmiertną kolekcji prac Stefana Bukowskiego, wystawę zbiorową najnowszych akwarel Tadeusza Nartowskiego, oraz ogólną, na której wystawiają kolekcje prac: Stanisław Czajkowski — zimowe pejzaże, Konstanty Górski — portrety, m. i. portret Prezydenta G. Narutowicza, rzadko widywany w Warszawie, Władimir Hofman — kompozycje symboliczne, Kazimierz Strzebiński — impresje architektoniczne z Bułgarii i Konstanty Wróblewski — pejzaże z nad Dniestru.

= **Wystawę Sztuki Ludowej**, zorganizowanej przez Instytut Propagandy Sztuki, otworzono

w dniu 21 września, w siedzibie I. P. S., tj. w Kamienicy Baryczków.

Niezmiernie ciekawa ta wystawa obejmuje cenne okazy sztuki ludowej w następujących działach: Krakowskie, Nowosądeckie, Lubelskie, Sieradzkie, Kurpie, Beskidy, Huculszczyzna, Podhale, Zaleszczyckie, Nowogrodzkie, Wileńskie, Polesie, Wołyń.

Na specjalne uznanie zasługuje starannie i artystycznie wykonany Katalog wystawy (druk Zakładów Graficznych E. i dr. K. Kozińskich w Warszawie — świetnie wykonane rotogravjery, w ilości 16 sztuk, Drukarni Narodowej w Krakowie), poprzedzony słowem wstępem Władysława Skoczylasa.

= **Pomnik »Wdzięczności Ameryce«.** Wydział techniczny magistratu opracowuje warunki konkursu, jaki ma być niebawem ogłoszony na ustanowienie pomnika »Wdzięczności Ameryce« zamiast rozebranego w ogródku Hoovera na Krak. Przedmieściu. Konkurs ten będzie ogłoszony w ciągu zimy.

Nowy pomnik stanie przypuszczalnie w tem samym miejscu.

= **Pomnik jen. Sowińskiego.** Komitet uczczenia rocznicy 100-lecia powstania listopadowego czyni obecnie poszukiwania w archiwach dla znalezienia dokumentów, ustalających dokładne miejsce pochowania prochów bohatera powstania r. 1830, jen. Sowińskiego. W miejscu tem ustawiony będzie pomnik.

= **Wystawa Powstania Listopadowego.** Wobec nadchodzącej 100-letniej rocznicy Powstania



JANINA REICHERTÓWNA

FRAGMENT FIGURY WYKONANEJ DO KOŚCIOŁA
ŚW. MARJI MAGDALENY WE LWOWIE (drzewo)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

Listopadowego, Muzeum Narodowe w Warszawie, wspólnie z Muzeum Wojska, urządza wystawę, która ma za zadanie ożywić w pamięci społeczeństwa ten wielki wysiłek narodu polskiego w walce o odzyskanie niepodległości. Wystawa obejmuje okres czasu od roku 1815, t. j. od czasu utworzenia Królestwa Kongresowego, poprzez wojnę roku 1830 i 31 wraz z epoką najbliższej emigracji po wojnie.

Wystawa obejmuje przedmioty następujące: 1) obrazy, rysunki oryginalne (oprócz rycin), przedstawiające sceny historyczne, 2) portrety osób i typy, 3) ubiory, oporządzenie i broń wojskowa, 4) przedmioty pamiątkowe.

= Wystawa dzieł Wyspiańskiego w Polskim Klubie Artystycznym. Sala Polskiego Klubu Artystycznego (Hotel Polonia) została przerehabilitowana na Salon Wystawowy, w którym organizowane będą stałe Wystawy najczelniejszych artystów polskich. Na zainaugurowanie Salonu Zarząd Klubu Artystycznego urządza, pod protektoratem Departamentu Sztuki, wystawę Wyspiańskiego.

WILNO

= Sarkofag Wielkiego Księcia Wi-

tolda J. E. ks. arcybiskup metropolita Romuald Jałbrzykowski przyjął delegację z p. prezydentem miasta Wilna, Folejewskim i p. Sokołowskim na czele, która przedstawiła projekt sarkofagu Wielkiego Księcia Witolda, pomysłu prof. Bałzukiewicza. Projekt wyobraża Witolda w pozycji leżącej z mitrą książęcą na głowie i z długim mieczem w ręku. Sarkofag ten ma być umieszczony w katedrze wileńskiej.

W związku z tym projektem rozpoczęte będą w najbliższych dniach szczegółowe badania krypty. Komisja konserwatorska, pod przewodnictwem konserwatora dr. Lorentza, przygotowała program prac. Program ten uzyskał zatwierdzenie J. E. ks. arcybiskupa Jałbrzykowskiego. Kierować badaniami i pracami będzie prof. uniwersytetu wileńskiego, Juliusz Klos.

= Konserwacja zamku trockiego. W bieżącym tygodniu rozpoczęto dalsze prace konserwacyjne około ruin zamku trockiego. Prace te będą trwały mniej więcej dwa miesiące. Przewidywane jest umocowanie korony murów, ostateczne zakonserwowanie wieży zamku głównego na wyspie i zabezpieczenie najbardziej zrujnowanych baszt.



MARIA ROTTERÓWNA

MARTWA NATURA (ol.)

(Z wystawy Tow. „Zwornik”, Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

= Losy kościoła OO. Franciszkanów. Wlokąca się od kilku lat sprawa opróżnienia kościoła OO. Franciszkanów z archiwum miejskiego będzie wkrótce ostatecznie załatwiona. Znajdujące się w murach świątyni archiwum najpóźniej we wrześniu przeniesione będzie do jednego z gmachów rządowych, kościół zaś będzie oddany OO. Franciszkanom.

= Góra Zamkowa. Magistrat m. Wilna przystąpił do prac konserwacyjnych na górze Zamkowej, przystąpiono do usunięcia ze szczytu baszty na górze Zamkowej drewnianej nadbudówki, zbudowanej przez Rosjan dla celów telegrafu optycznego. Prace nad usunięciem przybudówki potrwać około 10 dni. Jednocześnie prowadzone są roboty konserwacyjne. Z dniem 1 sierpnia będzie otwarty wstęp na górę Zamkową.

= Obszerny artykuł o Wystawie sprawozdawczej prac słuchaczy Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, zamieścił Marjan Kulesza w Nr. 153 *Kurjera Wileńskiego*.

ZAKOPANE

= Pierwsza wystawa I. P. S. W sierpniu została tu otwarta wystawa prac graficznych i tkanin

spółdzielni artystów »Ład«. Zorganizował ją Instytut Propagandy Sztuki. Jest ona pierwszą z cyklu prowincjonalnych wystaw objazdowych. Na wystawie widzieliśmy drzeworyty Skoczylasa i jego uczniów: Konarskiej, Krasnodębskiej-Gardowskiej, Kulisiewicza, akwaforty Stankiewiczówny, drzeworyty barwne Bartłomiejszka. Tło wystawy tworzyły artystyczne tkaniny spółdzielni »Ład«.

= Związek Plastyków otworzył w połowie lipca wystawę, w której brali udział: Białyniecki-Birula, Bratkowski, Barabasz, Gałek, Klaklit, Szostak-Gąsienica, St. I. Witkiewicz, Cwikliński, Rykała, Terlecki, T. Malicki, Brzega, Sobczak, W. Bielecki.

KRONIKA ZAGRANICZNA

AREZZO

= Prace w domu Vasari'ego. Zostały już ukończone prace restauracyjne w domu rodzinnym słynnego malarza Vasari'ego, w którym prawie wszystkie pokoje są ozdobione freskami malowanymi przez właściciela w 1545 r. W domu tym umieszczono muzeum Vasari'ego oraz archiwa rodzinne, zawierające



STANISŁAW MAJCHRZAK

GŁOWA (gips)

(Z wystawy Tow. „Zwornik”, Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

bardzo cenne autografy artystów z XVI w. W specjalnej publikacji, zatytułowanej *Vasari*, będą ogłoszone najciekawsze dokumenty z archiwum, poczem zostaną zebrane w oddzielnych tomach.

BERLIN

= Echa odwołanej wystawy sztuki polskiej w Berlinie. Na zebraniu swem w dniu 7-go kwietnia b. r., a więc tuż po znanym incydencie z Ministrem Spr. Zagr. Curtiusem, berliński P. E. N.-Club powziął następującą uchwałę, którą cytujemy tu w jej oryginalnem brzmieniu:

»Der P. E. N.-Club, Deutsche Gruppe, hat mit Befremden davon Kenntnis genommen, dass die Polnische Kunstausstellung in Berlin, die eine Gegengabe sein sollte für die im vorigen Jahr in Warschau gezeigte Deutsche, kurz vor ihrer Eröffnung abgesagt worden ist.

Der P. E. N.-Club, Deutsche Gruppe, bedauert diese Verknüpfung realpolitischer und kultureller Dinge und wünscht zu erklären, dass ihm der Austausch der geistigen Güter unter den Völkern

eine nicht minder wichtige Aufgabe scheint als der der materiellen. Er glaubt, dass auf kulturellen Gebiete eine peinliche Beobachtung der Gegenseitigkeit vornehmste Pflicht ist.

Rezolucję tę podpisały później następujące jeszcze związki:

- 1) *Reichsverband des Deutschen Schrifttums,*
- 2) *Deutscher Werkbund,*
- 3) *Verband Deutscher Kunstkritiker.*

= Prasa niemiecka o odczycie dr. Kühna w Krakowie. Pisma tutejsze zamieszczają wzmianki o odczycie dr. Alfreda Kühna o sztuce niemieckiej, wygłoszonym w obecności rektora, grona profesorskiego i konsula niemieckiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Prasa zaznacza, że odczyt przyjęty został z wielkiem uznaniem.

= Wystawa obrazów de Quiros'a. W gmachu Zjednoczonych Szkół Sztuki Czystej i Stosowanej urządzona została wystawa obrazów najslawniejszego z żyjących malarzy argentyńskich Bernaldo de Quiros, profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Buenos Aires.



JANUSZ PAWEŁ JANOWSKI

PORTRET ART. RZEZB. ZERYCHA (pastel)

(Z wystawy w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

BOSTON

= Odznaczenie dzieł sztuki polskiej na wystawie w Bostonie. Na wystawie urządzonej w związku z 300-leciem m. Bostonu obrazy malarzy polskich oraz tkaniny polskie, uzyskały dwie pierwsze nagrody. Sztukę polską reprezentowały dzieła Wysockiego, Kossaka i Tadeusza Styki.

FLORENCJA

= Odrestaurowanie słynnej ambony. Ukończono już prace restauracyjne przy ambonie, wykonanej przez Donatella w kościele św. Wawrzyńca. Jak wiadomo, przed dwoma laty skradziono trzy płaskorzeźby, zdobiące tę ambonę. Policja florencka po długich poszukiwaniach odnalazła skradzione płaskorzeźby u pewnego antykwariusza w pobliskim mieście Pescia.

GENUA

= Propaganda pejzażu włoskiego. Stosownie do uchwał, powziętych ostatnio, Stowarzyszenie Przyjaciół Pejzażu Włoskiego organizuje na statkach włoskich transoceanicznych wystawy dzieł sztuki z zakresu pejzażu.

JEROZOLIMA

= Muzeum archeologiczne Rockefellerera. W ostatnich dniach czerwca b. r. wysoki komisarz brytyjski w Jerozolimie, sir J. Chancellor, przewodniczył ceremonii położenia kamienia węgielnego pod budowę muzeum archeologicznego w Palestynie, które będzie wzniesione obok bramy Heroda. Koszta budowy tej nowej instytucji pokryje znany filantrop amerykański M. J. Rockefeller.



ZYGMUNT MILLI

(Z wystawy Tow. „Zwornik”, Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

PEJZAŻ (ol.)

LONDYN

= Malarz węgierski prezesem Royal Academy of Painters. Znany portrecista węgierski Filip Laszlo, zamieszkały stale w Londynie, został wybrany prezesem Royal Academy of Painters na rok bieżący. Zaszczytne to wyróżnienie nie spotkało dotychczas żadnego malarza cudzoziemskiego pochodzenia.

= Kradzież obrazu van Dyck'a. Niewykryci dotychczas sprawcy skradli z mieszkania hr. Clarendon w Londynie słynny obraz Van Dyck'a »Kardynał Ferdynand«. Złoczyńcy wyjęli obraz z ram, które pozostawili w mieszkaniu.

NEW YORK

= Kolekcja obrazów Dreyfusa w Nowym Jorku. Znana firma londyńsko-nowojorska Duveen Brothers zakupiła w Paryżu i sprowadza do Nowego Jorku na sprzedaż sławną kolekcję obrazów włoskich Gustawa Dreyfusa. Kolekcja ta, uchodząca za największy zbiór obrazów włoskiego quattro-quincento oceniona została na 6 milionów dolarów. Zawiera ona obrazy Verrochia, Leonarda da Vinci, Ghirlandaję, Fra Filippa Lippi, Giovanniego Bellini i wielu innych.

PALERMO

= Oryginał Rafaela. W salach recepcyjnych uniwersytetu miejscowego znaleziono obraz podarowany niegdyś jednemu z rektorów przez OO. Teatynów, obecnie po bliższym zbadaniu go przez rzeczoznawców, uznano obraz za prawdopodobny oryginał Rafaela.

PARYŻ

= Prace artystów polskich w Salonie des Tuileries. W tegorocznym Salonie des Tuileries wystawiają następujący polscy artyści malarze i rzeźbiarze: Nina Alexandrowicz, Aberdam, C. Szemberg, Dora (Kucembianka), R. Kramsztyk, M. Lipszyc, M. Szwarz, J. Peske, Olga Boznańska, R. Jarosz, S. Lewicka, Grużewska, Mela Muter, Milich, S. Mondszajn, Zederem (z domu Swiecka), I. Reno, J. Wielhorski, Szczypiorski, W. Chelmońska, J. Weingart, J. Hecht, August Zamoyski, Z. Piramowiczówna, G. Ascher, J. Bogdanowiczowa, H. Kwiatkowska.

PIEVE DICADORE

= Kuczci Tycjana. Władze miejscowe celem uczczenia 450 rocznicy urodzin Tycjana postanowiły odrestaurować jego dom rodzinny dość dobrze zachowany i rozszerzyć istniejące w nim niewielkie muzeum imienia Tycjana. Rząd centralny, aprobując decyzję, postanowił zgromadzić w tym muzeum wszystkie dokumenty, odnoszące się pośrednio lub bezpośrednio do działalności wielkiego malarza, a znajdujące się w posiadaniu instytucji państwowych.

RZYM

= Naukowe badanie dzieł sztuki. W dniach od 13 do 17 października odbędzie się w Rzymie zorganizowana przez Międzynarodowy Urząd Muzealny konferencja ekspertów dla rozpatrzenia zagadnień, dotyczących naukowego badania, konserwacji i restauracji dzieł sztuki. W konferencji tej wezmą udział najwybitniejsi fachowcy z różnych krajów. Prace konfe-



STANISŁAW GRABOWSKI

MOTYW Z TULONU (ol.)

(Z wystawy Tow. „Zwornik”, Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

rencji odbywać się będą w dwóch sekcjach. Pierwsza sekcja zajmować się będzie kwestjami dotyczącymi malarstwa (obrazy i dekoracje ścienne), druga zaś — rzeźbą.

O wszelkie informacje zwracać się należy do Sekretariatu Międzynarodowego Biura Muzealnego przy Międzynarodowym Instytucie Współpracy Intelktualnej w Paryżu, Rue de Montpensier 2.

= **Reforma szkół artystycznych we Włoszech.** Rada Najwyższa przy Ministerjum Wychowania Narodowego zajęła się ostatnio reformą szkół artystycznych, liceów i akademij. Licea artystyczne będą zorganizowane według tej reformy, jako szkoły przygotowawcze do studjów architektonicznych uniwersyteckich czy politechnicznych. Kurs będzie trwał cztery lata. Przy liceach urządzone będą specjalne kursy dokształcające dla rzemieślników artystycznych.

Akademie artystyczne otrzymają nowy program, obejmujący studia historyczne w zakresie historii sztuki, oraz nauki malarstwa i rzeźby. Kurs będzie trwał cztery lata.

Jednocześnie zaprojektowano stworzenie wielkiego instytutu sztuki uprzemysłowionej, która będzie rodzajem gabinetu eksperymentalnego, przygotowującego wykwalifikowanych techników tej gałęzi.

Projekt tej reformy w krótkim czasie zostanie rozpatrzony przez Radę Ministrów.

= **Wystawa przedmiotów z koralu i masy perłowej.** W Salsomaggiore otwarta będzie od 1 do 30 września wystawa przedmiotów z koralu i masy perłowej, zorganizowana przez włoski Na-

rodowy Instytut Rzemieślniczy. Jest to pierwsza wystawa wyrobów z koralu, lawy, szyldkretu i t. p. we Włoszech. Prócz tego Związek Jubilerów wystawi cały szereg prac filigranowych, stanowiących tradycyjny przemysł jubilerski włoski.

= **Restauracja arrasów Rafaelowskich.** Donoszą z Citta del Vaticano: Specjalna Komisja artystyczna, czuwająca nad sekcją arrasów w muzeach watykańskich, doszła do przekonania, że dotychczasowa Fabricca-Scuola degli Arazzi nie posiada dostatecznych urządzeń do przystąpienia do restauracji arrasów. Jak wiadomo bowiem, sfery watykańskie zdecydowały odrestaurowanie słynnych arrasów, wykonanych według kartonów Rafaela. Wobec tej decyzji w Pałacu Sztuk Pięknych zorganizowana zostanie specjalna sekcja restauracyjna.

= **Cenny dar dla Papieża.** Papież otrzymał w darze od komandora Staderini'ego wykopany w jego posiadłości sarkofag chrześcijański z II wieku po Chrystusie, niezmiernie rzadki i stanowiący cenny okaz ówczesnej sztuki grobowej. Pius XI przeznaczył sarkofag do muzeum Laterańskiego.

= **Popiersie Piusa XI.** Donoszą z Citta del Vaticano: Pius XI zamówił swoje popiersie u młodego rzeźbiarza Guarino Roscioli. Popiersie zostało przeznaczone do głównej auli nowego pałacu gubernatora Citta del Vaticano.

SOFJA

= **Pomnik wdzięczności Polsce w Bułgarii.** Członków Komitetu Pomocy Bułgarii, który



ANNA HARLAND ZAJĄCZKOWSKA

ZACISZNY KĄCIK (ol.)

(Z wystawy pośmiertnej w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

działął w r. 1928 w czasie wielkiego trzęsienia ziemi jakie nawiedziło Bułgarię, powiadomiono, że bułgarskie organizacje społeczne zainicjowały budowę monumentu wdzięczności Polsce za okazaną pomoc. Pomnik ten stanąć ma na terenie szpitala w Czerpanach (Bułgaria) częściowo wzniesionego ze składek polskich.

STOCKHOLM

= Żgon wybitnego architekta. Zmarł w Stockholmie w wieku lat 74 prof. Gustaw Clason, jeden z najwybitniejszych architektów szwedzkich, twórca Muzeum Północnego w Stockholmie.

WIENIĘ

= Odznaka honorowa wiedzy i sztuki w Austrii. Rząd austriacki przedłożył Radzie Narodowej projekt ustawy w sprawie ustanowienia odznaki honorowej dla zasłużonych na polu wiedzy

i sztuki, dostępnej tylko dla małego koła najwybitniejszych przedstawicieli świata nauki i sztuki.

W tym celu stworzony zostanie *numerus clausus*, wedle którego tylko 24 osobistości z Austrii i tylko 24 z zagranicy otrzymać może równocześnie tę odznakę. Przyznawanie odznak odbywać się będzie na propozycję ministra oświaty.

Odznaka ta noszona będzie na szyi na wstędze białoczerwonej.

= *Werkbundaustellung* (wystawę sztuki zdobniczej), doskonale skomponowaną, głównie przez prof. J. Hoffmanna, otwarto w Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie, pod protektoratem prezydenta Austrii, Wilhelma Miklas'a.

WROCLAW

= Zebranie doroczne Niem. Związku Plastyków. Obrady Niemieckiego Związku Pla-



KAROL FÖRSTER

(Z wystawy Tow. „Zwornik”, Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1930)

CZYTAJĄCY (ol.)

styków odbędą się w tym roku we Wrocławiu między 25 a 27 września. Zeszłego roku obradowano w Gdańsku.

CZASOPISMA I KSIĄZKI

= Specjalnej opieki wymaga polskie hafciarstwo, pisze o tem obszernie Zofja M. w Nr. 212 *Il. Kurjera Codziennego*.

= O Awangardzie marynistyki polskiej, pisze Marjan Turwid w Nr. 362 *Kurjera Poznańskiego*.

= *Klitus-bajtus* na temat sztuki zawiera artykuł *Simplex'a* (nomen omen!) p. t. »Czarny amarant i biała zieleń — na marginesie literatury i sztuki dnia dzisiejszego«, zamieszczony w Nr. 217 *Rzeczypospolitej — Polski*. Artykuł kończy się takim ustępem:

»Obecnie w Departamencie Kultury i Sztuki zasiadł nowy szef, p. Władysław Skoczylas. Nie uprzedzajmy faktów.

Człowiek, stojący na czele tego Departamentu musi umieć wniknąć w ducha epoki i zrozumieć grożące nam niebezpieczeństwa. Niech dla niego amarant będzie amarantem, a biel bielą. Skoczylas, jako malarz-artyista, zna się na kolorach. Będziemy mu wierzyć. Wiadomo powszechnie, że jest źle. Podobno gorzej, aniżeli źle... Rzetelnej kultury i prawdziwej sztuki potrzebuje Polska dnia dzisiejszego. Szlachetny styl polskiego ducha jeszcze żyje. Chcemy wierzyć, że Skoczylas tego ducha podtrzyma, nie tylko w malarstwie, ale i w literaturze.

Będziemy czekać, ale czekanie nasze będzie czujne.

= O malarzach wielkopolskich XVIII wieku pisał dr. Alfred Brosig w Nr. 178 *Dziennika Poznańskiego*.



TADEUSZ CIEŚLEWSKI SYN

STARE MIASTO (drzeworyt)

= Muzeum śląskie, jako nową placówkę kultury polskiej omawia dr. Edw. Łepkowski w Nrze 30 *Tęczy* (z 6 rycinami).

= »Bolszewizację sztuki« konstatuje Józef Tyszkiewicz w dłuższym artykule, pomieszczonym w Nr. lipcowym *Naszej Przyszłości*. Napiętnowano tam i W. Rewolucję francuską i »absurd nowinkarstwa w 12-y roku odrodzenia Polski« i zwłaszcza współczesną architekturę. W zakończeniu czytamy: »Więc Votum Narodu, największy i najwspanialszy pomnik, jakim Polska uwiecznia swą niepodległość, a zarazem wyraz hołdu kraju całego dla Boga, który go wyrwał z niewoli, Świątynia Opatrzności, budować się będzie w tymże pudełkowym, bolszewicko-antykulturalnym stylu!!!...

»Dusza ludzka pragnie piękna i na jakim stoi poziomie, tak też je utrwała w dziełach sztuki. Dusza dzisiejszego naszego społeczeństwa godną być musi dzieł, które tworzy«.

Skoro jednak »sztuka nie jest niczem innym, jak uewnętrznieniem działalności duszy ludzkiej i w swoim całokształcie stanowi bezwzględnie miernik poziomu rozwojowego tej duszy, jej polotów i dążeń« (str. 65) — to może lepiej wziąć się do tej duszy, jej urągać, ją piętnować i... uleczyć, a sztukę współczesną zostawić

w spokoju, gdyż tego rodzaju artykuły z pewnością nie zawrócą jej z dotychczasowej drogi?

= Polonika we Włoszech. Wród poloników należy zanotować długi artykuł pióra Leonarda Kociemskiego pt.: *Sor Marcello Bacciarelli, pittore di Re Stanislao*, zamieszczony w *Il Messagero* rzymskim. Autor charakteryzuje zasługi Bacciarelli'ego dla rozwoju malarstwa w Polsce. Ten sam artykuł ukazał się jednocześnie, jak wszystkie artykuły tego autora, zamieszczone w rzymskim organie, w Genui, w poczytnym dzienniku *Il Secolo XIX*.

W ostatnim numerze czasopisma *L'Italia che Scrive* znajdujemy dłuższą recenzję p. L. Kociemskiego o monografii Ottona Forst de Battaglia o Stanisławie Augustcie, wydanej ostatnio po włosku przez firmę medjolańską »Corbaccio«.

W rzymskim *Giornale d'Italia* ukazało się streśczenie książki Macieja Loreta *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, napisane przez Aleksandra Macchiani'ego, który przypomina jak dawno węzły cywilizacyjne łączą Polskę i Włochy wogóle, a Polskę i Rzym w szczególności.

= Dr. Mieczysław Skrudlik: *Królowa Korony Polskiej — szkice z historii malarstwa i kultu*.



WINCENTY WODZINOWSKI

PORTRET PROF. KAZIMIERZA BARTŁA (ol.,
(Salon jubileuszowy, Kraków 1930)

Bogarodźicy w Polsce, Str. 372. W tekście 109 ilustracji.

Dzieło to składa się ze szkiców historycznych opisowych, dotyczących malarstwa i kultu N. P. Marji, zebranych w monograficzną całość. Książka daje obraz całości twórczości marjańskiej malarsko-poetyckiej wraz z historią kultu. 100 ilustracji w tekście przedstawia najslawniejsze obrazy znakomitych malarzy, znajdujące się w Polsce, między nimi wiele dotąd nie-reprodukowanych.

= Giuseppe Fiocco: *Die venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*: Mit 88 Tafeln in Lichtdruck. — Halblederband 100 RM.

= Paweł Ettiinger pisał w Nr. 5-6 czasopisma *Iskustwo w Massy* (Moskwa) o Monografiach Artystycznych, wydawanych przez Gebethnera & Wolffa pod redakcją M. Tretera, oraz o Katalogu Działu Sztuki na P. W. K. w Poznaniu.

= *Plastyka*, czasopismo poświęcone sztuce polskiej. Architektura, Urbanistyka, Malarstwo, Rzeźba, Grafika, Przemysł artystyczny, Fotografia, Dekoracja teatralna, Kinematograf, Sztuka ludowa, Szkolnictwo, Reklama. Nr. 1, 1930, R. I, Czerwiec, Warszawa.

Z końcem czerwca b. r. ukazał się pierwszy zeszyt z dawną zapowiadanego czasopisma, którego redaktorem jest p. Karol Stryjeński.

Krótki wstęp »Od Redakcji« nie tłumaczy właściwie dość jasno, jakim ideom i celom ma służyć to pismo. Na zdanie, że »różnicowanie założeń i metod twórczości plastycznej jest dzisiaj o wiele, wiele znaczniej-sze, niż przed wojną i dla niewtajemniczonych przedstawia się dość chaotycznie« — trudno się zgodzić. »Różnicowanie założeń i metod« (powiedzmy: haseł i kierunków) było i dawniej bardzo znaczne, o tyle nawet znaczniejsze, że każdy z ówczesnych kierunków miał o wiele wybitniejszych przedstawicieli, aniżeli dzisiaj, oraz, że miał bardziej bojowy charakter. Scierały

się programy, a walce tej przyglądał się z dużym zaciekawieniem szeroki inteligentny ogół, stając wyraźnie raz po tej, drugi raz po innej stronie.

A dziś? Któż z poza ściśle artystycznej garstki jednostek zwraca na to uwagę, że jakiś artysta holduje kultowi linii, a drugi światła i plamy barwnej? Poza kolegami artysty i kilkoma krytykami mało kto nawet wogóle zauważa.

Czy nie ulegamy pewnym złudzeniom co do charakteru sztuki dawniej a dziś? Nam się tylko wydaje, że np. około r. 1900 panował wszechwładnie impresjonizm — bo wszystkie inne przejawy zacierają się w naszej pamięci i znikają z naszego pola widzenia wskutek źle uchwyconej perspektywy. Oto, co np. pisał B. Muther w r. 1900: »*Will man die Tendenzen der modernen Kunst mit einem Schlagwort bezeichnen, so kann man sagen: Der Cultus der Linie ist auf den linienleugnenden Impressionismus gefolgt*« (»*Studien und Kritiken*«, Wien 1900, str. 205).

Coś jak teraz — prawda?

W r. 1900 np. działają tacy artyści, jak: Cl. Monet, P. Cézanne, E. Degas, P. Gauguin, M. Denis, A. Renoir; V. van Gogh zmarł w r. 1890, P. de Chavannes w 1898 — ale sztuka ich żyła dalej. Ileż rozlicznych kierunków! A M. Klínger i M. Liebermann, A. Menzel i Fr. Stuck, F. Hodler, M. Slevogt i E. Munch! To samo, jeśli weźmiemy pod uwagę grafikę i rzeźbę.

A w Polsce około r. 1900 — trzeba przypominać?

Toteż chwila dzisiejsza wydaje się nam doprawdy mniej osobliwa niż tamta. Zdawanie zaś sobie sprawy z tych sprzeczności i przeciwieństw, jakie w dziedzinie twórczości plastycznej zachodzą — nie starczy jeszcze za program odrębnego pisma; świadczy tylko o tem, że *Plastyka* nie chce być organem jednego jakiegos kierunku, czy grupy; tem lepiej oczywiście. Ilość »sprzeczności i przeciwieństwa w sztuce jest zawsze

proporcjonalna do ilości wybitnych i wielkich indywidualności, posiadających własną i odrębną fizjonomję.

Zeszyt I *Plastyki* jest poniekąd pod wezwaniem Rafała Malczewskiego; otwiera bowiem zeszyt wiersz do tego artysty K. Wierzyńskiego, poczem następują interesujące zresztą uwagi R. Malczewskiego o jego malarstwie.

W dalszej części znajdujemy bardzo rzeczowy i słuszny, szkoda że anonimowy artykuł o Ministerstwie Sztuki, następnie W. Podoskiego »Uwagi o współczesnym drzeworycie« (pisane jakgdyby dla kolegów autora, uczniów prof. W. Skoczylasa), nieco mgłny artykuł L. Niemojewskiego »Wielka Warszawa«, a wreszcie obszernie studjum M. Kociatkiewiczówny »O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej«.

Zagadnienie to jest dziś bardzo aktualne i posiada nader obszerną (zwłaszcza niemiecką) literaturę. Autorka trafnie i zwięźle referuje poglądy szeregu autorów, pomija jednak wielu ważnych (że wymienię dla przykładu takiego specjalistę w tej dziedzinie, jakim jest Dr. H. F. K. Günther, autor dzieł: *Rasse und Stil* (München, 1927), *Rassenkunde Europas* (2 wyd. 1926), *Rassenkunde des deutschen Volkes* (10 wyd. 1926) etc., albo I. A. Gobineau, albo Marius-Ary Leblond (*Peintres de Races*, Bruxelles 1910), których pisma i teorie rzucają wiele ciekawego światła na to właśnie zagadnienie. Ustęp, poświęcony »Polskiej sztuce narodowej« (gdzie autorka zupełnie pomija literaturę dotyczącą tej kwestji), absolutnie nie może zadowolić polskiego czytelnika. Zbyt wiele już u nas na ten temat pisano, ażebyśmy mogli poprzestać na przyjęciu twierdzenia, że »...siłę polskiej sztuki narodowej stanowi nie program, nie naginanie twórców ku tematom historycznym, ani ku motywom rozpowszechnionym w przeszłości, ani nawet ku sztuce ludowej — lecz miłość Polski w duszach artystów, patriotyzm, który w niewoli dorastał uczucia religijnego o wysokim napięciu«. Zapewne, tak, ale... ale to doprawdy za mało!

Resztę zeszytu wypełniają dwa sprawozdania z wystaw (T. Kulisiewicza i R. Witkowskiego) — to drugie, przez M. K., lepsze, bo bardziej rzeczowe, oraz zupełnie niezrozumiałe, zarówno w sposobie podania go przez redakcję, jak i w samej treści, artykuł prof. T. Pruszkowskiego »O Bractwie św. Łukasza i Szkole Warszawskiej«.

Te trzy ostatnie artykułiki zbyt mało oczywiście — jak na szeroki program i zakres objęty tytułem — informują czytelnika o tem, jak wygląda w Polsce dzisiejszy ruch artystyczny. Zdaje się mieć tedy rację M. Wallis, który, pisząc w Nr. 207 *Robotnika o Plastyce*, tak m. in. charakteryzuje to pismo:

»Plastyka jest w pewnej mierze organem grupy profesorów i wychowanków warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Reprezentuje dążenia współczesne w sztuce, unikając wszakże tego, co nazbyt radykalne i skrajne. Jest rzeczniczką i tłumaczką sztuki naszej młodzieży artystycznej i tych ze starszego pokolenia, co są jeszcze młodzi. Technicznie młodzieży czuje się w artykułach i utworach, reprodukowanych w *Plastyce*«.

Format *Plastyki* dość niezwykły i nieporęczny: 34 x 24 cm. Papier bardzo dobry, charakter czcionek również, reprodukcje (kreskowe) bez zarzutu, układ graficzny nader staranny.

»Czasopismo« jest to pismo, które ukazuje się stale co pewien czas. Niechajże *Plastyka* nie zada kłamu tej definicji...

= Serja publikacyj z zakresu historii sztuki, wydanych nakładem firmy *Pantheon, Casa Editrice S. A., Firenze* (Kurt Wolff Verlag, München):

Pietro Toesca: »Die florentinische Malerei des 14. Jahrhunderts«, 119 Lichtdrucktafeln. M. 135.—

Curt H. Weigelt: »Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts«, 120 Lichtdrucktafeln. M. 135.—

Corrado Ricci: »Die norditalienische Malerei des 16. Jahrhunderts«, 84 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Aldo de Rinaldis: »Die süditalienische Malerei des 17. Jahrhunderts«, 80 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Giuseppe Fiocco: »Die venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts«, 88 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Detlev Freiherr von Hadeln: »Handzeichnungen von G. B. Tiepolo«, 2 Bände, 200 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

Adolfo Venturi: »Giovanni Pisano, sein Leben und sein Werk«, 2 Bände, 120 Lichtdrucktafeln. M. 160.—

O. Elfrida Saunders: »Englische Buchmalerei«, 2 Bände, 129 Lichtdrucktafeln, M. 180.—

Tancred Borenius und E. W. Tristram: »Englische Malerei des Mittelalters«, 101 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

C. N. Collins Baker: »Die englische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts«, 80 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Paul Deschamps: »Die romanische Plastik Frankreichs«, 96 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Marcel Aubert u. Paul Vitry: »Die gotische Plastik Frankreichs«, 2 Bände, 178 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

Arthur Kingsley Porter: »Romanische Plastik in Spanien«, 2 Bände in Halbleder, 160 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

J. Dominguez Bordona: »Die spanische Buchmalerei«, Halbleder, 2 Bände, 160 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

Erwin Panofsky: »Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts«, 2 Bände mit 137 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Wilhelm Pinder: »Die deutsche Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts«, 2 Bände mit 209 Lichtdrucktafeln. M. 160.—

Adolf Feulner: »Die deutsche Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts«, 2 Bände mit 178 Lichtdrucktafeln. M. 160.—

Max Sauerlandt: »Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts«, 1 Band mit 108 Lichtdrucktafeln. M. 80.—

E. F. Bange: »Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein«, 1 Band mit 110 Lichtdrucktafeln. M. 135.—

Simon Meller: »Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance«, 1 Band mit 90 Lichtdrucktafeln. M. 100.—

Adolph Goldschmidt: »Die deutsche Buchmalerei. I. Band: Die Karolingische Buchmalerei, II. Band: Die Ottonische Buchmalerei. 2 Bände mit 200 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

Adolf Grohmann u. Thomas W. Arnold: »Denkmäler islamischer Buchkunst aus dem 7.—18. Jahrhundert N. Chr.«. 106 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

Ludwig Bachhofer: »Die Frühindische Plastik«, 2 Bände, 161 Lichtdrucktafeln. M. 200.—

W przygotowaniu:

Hugo Obermaier u. Herbert Kühn: »Buschmann-Kunst«. Felsmalereien aus Südwest-Afrika nach den Aufnahmen von Reinhard Maack. (Mit 41 Tafeln, darunter 12 mehrfarbigen, in Lichtdruck und Steindruck und 8 Abbildungen im Text).

Adolph Goldschmidt: »Die romanische Buchmalerei«, »Die gotische Buchmalerei«.

Jean Verrier: »Die französische Monumentalmalerei«.

P. A. Lemoisne: »Die gotische Malerei Frankreichs«.

M. G. Moreno: »Die spanische Plastik der Renaissance«.

Sanchez Canton: »Die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts«.

Katharine A. Esdaile: »Die englische Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts«.

Arthur Haseloff: »Die italienische Plastik der vor-romanischen und romanischen Zeit«.

Adolfo Venturi: »Die norditalienische Malerei des 15. Jahrhunderts«.

V A R I A

= Czy stacje benzynowe muszą być czerwone? Pod takim tytułem czytamy w Nr. 216 *Il Kurjera Codziennego* - co następuje:

»Uliczne stacje benzynowe, które ostatnio z korzyścią dla rozwoju ruchu automobilowego rozmnożyły się w całym kraju, wnoszą do pejzażu prowincjonalnego, a także i obrazu miejskiego, nowoczesną plamę ze swą charakterystyczną budową i konstrukcją. Nie wszędzie ta plama bywa a propos i np. w jakimś starym zaułku, albo na tle klasycyzyzmu i stylowego budynku, razi poprostu swą krzykliwością i ultra modernizmem.

Zauważyła to świeżo Rada artystyczna Warszawy, wypowiadając się za zmianą kolorów stacyj benzynowych w stolicy, które przecież nie muszą być żółte i czerwone. W Warszawie stacje benzynowe mają zmienić swą toaletę na bardziej harmonizującą z tłem architektonicznym, t. j. bladoniebieską i sądzić należy, że także i w innych miastach zmiana mogłaby wyjść na korzyść otoczenia poszczególnych stacyj.

Kierowcy i właściciele samochodów w razie potrzeby - potrafią stacje łatwo odszukać i pozbędziemy się dzięki przemalowaniu irytującej nieraz plamy czerwonej na tle pięknych budowli, zaniepokojonych tym jaskrawym intruzem«.

Otóż ze stanowiskiem tem absolutnie zgodzić się nie można. Stacje benzynowe musi być widać z daleka, inaczej, jeśli się będą zlewały z tłem - odpowiedzą jedynie postulatowi rodzimych estetów, a nie temu celowi, dla jakiego powstały. Rada artystyczna m. Warszawy niechaj się nie martwi »krzykliwością i ultramodernizmem« stacyj benzynowych, raczej niech zapobiega stawianiu tych stacyj »w jakimś starym zaułku albo na tle klasycyzyzmu i stylowego budynku«. Na całym świecie stacje benzynowe są czerwone i nikt się temu nie dziwuje, tylko Warszawska Rada Artystyczna, która żąda, aby... nie było widać! Tak jak tabliczki z nazwami ulic?

= T a k ż e k r y t y k. W Nr. 154 dziennika *Le Messager Polonais*, p. Artur Chojecki w ten sposób pisze o wystawie zbiorowej prac T. Czyżewskiego:

La collection des peintures de M. Titus Czyżewski ressemble à s'y méprendre à ces oeuvres d'aliénés que nous trouvons reproduites dans des travaux de psychiatrie. Pour une farce de rapin c'est trop peu comique. C'est même absolument morne.

Czy redakcji półoficjalnego dziennika, wydawanego dla cudzoziemców, a zwłaszcza dla sfer dyplomatycznych, nie wstyd drukować podobnie rzeczowych wywodów dyletanta-krytyka.

= Pogrom sztuki i artystów przez miłośników warszawskich pod hasłem »Sztuka - to luksus«. Pod takim tytułem zamieścił St. Rzecki obszerny artykuł w Nr. 145 *Kurjera Czerwonego* i pisze m. in.:

»Po epoce romantyzmu w malarstwie polskim, impresjonizm przedłużający się w nieskończoność, wykręcany i nicowany na wszystkie strony z lepszym czy gorszym rezultatem był ostatnim etapem, zamykającym przedwojenny okres, kiedy to jeszcze sztuki piękne budziły w społeczeństwie polskim entuzjazm, zainteresowanie i potrzebę współzycia społeczeństwa z jej przedstawicielami...

Jakże jednak szybko poczęto oblewać niepotrzebnych śmiałków zimną wodą. Skwapliwie skasowano ministerstwo sztuki, odbierając artystom fawor należny

sztuce, choćby już tylko za tyloletnie ambasadorowanie poza granicami kraju tą jedyną formą i treścią, jaką wolno nam było reprezentować Polskę, zapominając, że każdy artysta przez swe dzieła był zagranicą akredytowanym posłem kultury polskiej.

Warszawa, z której emigrowano przed wojną, by za kordonem swobodnie rozwijać twórczość, nie była przygotowana do roli patronki sztuki, przygarniającej do siebie reemigrację artystyczną krajową i zagraniczną.

Nieistniejący kult dla sztuki nie tylko że nie rozwiniął się w sensie dodatnim, ale przeciwnie, szlachetna w pewnej mierze i niekulturalna duszyczka burżuazyjnej Warszawy na widok nadciągającej plejady artystów i ich dzieł, rozstawiła szeroko nogi i wypiąłwszy brzuch naprzód z gestem »co mi zrobisz«, rzeźko zabrała się do walki z nadciągającym niebezpieczeństwem.

Państwo postawiło pierwszy krok nietylko może przez spłacenie długu wdzięczności artystom za ich ciężką i owocną pracę nad kulturą polską, sadzając sztukę na zasłużonym fotelu ministerjalnym pod strażą Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, ile właśnie krótkim, a energicznym rozkazem, wyrwywając z pod nieszczęsnej wdowy z licznymi dziećmi fotel i pozabawiając tę nieszczęsną osobę godności matrony imponującej swą powagą i majestatem.

Ośmielone w ten sposób ciemne rzesze miłośników sztuki (do ich własnego użytku) rażno przystąpiły do walki z artystami, pragnącymi postawić sztukę na należytych poziomach w wolnej ojczyźnie, zapewnić jej normalny rozwój i otworzyć wrota na szeroki świat.

Walka odbywająca się przeważnie na terenie Zachęty nie dała żadnych rezultatów. Wyczerpani artyści, nie poparci przez nikogo, opuścili zniechęcone ręce i wtuliwszy głowy w coraz chudsze ramiona, zapadają w błogi stan obojętności na przeszłość, przyszłość i teraźniejszość.

Obskuranci zoczywszy brak nacierającego wroga, ustąpili z placu boju. Nikt już nikogo nie obchodzi, a najmniej kogokolwiek - sztuka.

Państwo ścina budżety, przeznaczone na sztukę, z łatwością godną lepszej sprawy, stwarzając coraz szersze rzesze bezrobotnych artystów, a w powietrzu wisi powiedzonko, skwapliwie przyjmujące się we wszystkich sferach: »sztuka to luksus!«

Zapomina się jednak, że same nogi obute choćby w najlepsze buciki dyplomatyczne, wojskowe, czy srodze urzędnicze, nie wystarczą - potrzebna i głowa«.

= K a p l i c a Z a m o y s k i e g o. Po tym tytułem zamieścił *Il Kurjer Codzienny* (Nr. 286 z 22 października 1930) artykuł, napisany przez prof. Władysława Jarockiego, który duże zrobił wrażenie w świecie plastyków. Przytaczamy go w całości:

»Zakopane, Harenda, w październiku.

Przeczytawszy list otwarty p. Edwarda Ligockiego pod powyższym tytułem, zamieszczony w *Il Kurjerze Codziennym* (17 września 1930) a omawiający projekt zbudowania nad Morskim Okiem kaplicy ku pamięci ś. p. Władysława hr. Zamoyskiego, zwracam się do Szanownej Redakcji z uprzejmą prośbą o zamieszczenie na łamach swego pisma moich uwag w tej sprawie.

Na wstępie zastrzegam się, że nietylko że nie mam zamiaru paraliżowania szlachetnej akcji uczczenia pamięci czcigodnego i wielce ofiarnego obywatela, jakim był Władysław hr. Zamoyski, twórca fundacji Kórnickiej, ale przeciwnie, jak najszczerzej i najgoręcej cieszę się, że myśl taka powstała i jest na drodze do zrealizowania. Jeżeli zabieram głos, to tylko chcę wyказаć, że sposoby przeprowadzenia tej idei, które podaje w swym liście otwartym p. E. Ligocki, są - zdaniem moim - nierealne.

Pan Edward Ligocki pisze:

»...pomnik ów powinien powstać z miłości. Koszta ograniczyć należy do minimum. Tylko robocizna, to,

co nie da się zrobić inaczej, niż za pieniądze. Projekt powinien być wykonany darmo. Nagrody pieniężne są wprost nie do pomyślenia. Niech koledzy rzeźbiarze »biją się dla sławy«, jak ci orłowie z »Króla Duchą«. Kamień jest na miejscu. Część pracy ręcznej mogliby wykonać panowie akademicy.

»I jeszcze jedno. W kaplicy winien znaleźć się witraż, a mianowicie:

»Jest w katedrze św. Mikołaja we Fryburgu szwajcarskim, wśród innych arcydzieł Józefa Mehoffera, okno, na którym, u stóp świętych Pańskich, modlą się obywatele »wolnej Sariny«, burmistrz i radcowie. Otóż widzę witraż, skomponowany tak właśnie: Matka Boska, Królowa Korony Polskiej, w szacie orłami szytej, a u Jej stóp modlący się pan Władysław.

»Sądzę, że kochany dyrektor (list ten adresowany jest do p. dyr. Ludwika Solskiego, przewodniczącego komitetu budowy kaplicy. *Przyp. mój*) poprzez tę myśl, a drogi nasz mistrz Józef Mehoffer zapewne nie odmówi. Zbyt dobrze znamy i mistrza i stosunek jego do Polski.

Wszystko to jest bardzo piękne. Ale szkoda, że szanowny autor »Sambry i Mozy«, pisząc powyżej cytowane słowa, nie myślał o tem, co tak dosadnie a prawdziwie kiedyś określił Jan Matejko: że artyści plastycy mają także żołądki. Że potrzebują i jeść, że mają rodziny, mają najrozmaitsze potrzeby codzienne i kłopoty codzienne, że nie są benjaminkami społeczeństwa, ale że przeciwnie, społeczeństwo nasze (zwłaszcza dzisiaj) ich nie potrzebuje. Wśród artystów dzisiejszych panuje nędza, że sztuki dzisiaj żyć nie można. Obrazów nikt nie kupuje, o rzeźbie naturalnie nawet nie mówi się. Jako ilustrację przytoczę takie przykłady:

W Krakowskim Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w r. 1929 wystawiono około 3.000 dzieł sztuki (cyfry piszę z pamięci, ale są one bardzo bliskie rzeczywistości), wartości, zadeklarowanej przez artystów, conajmniej około 3.000.000 zł. Z tego na wystawach w ciągu roku 1929 zakupiono siedem obrazów za sumę 14.000 złotych. N. b. z tego odliczyć należy 3 obrazy zakupione za kwotę (zdaje mi się) 8.000 zł. przez Muzeum Narodowe. Na powszechnej wystawie poznańskiej w pawilonie sztuki było conajmniej 4.000 eksponatów, z czego sprzedano (o ile ja wiem) sześć drobnych obrazków, jedną rzeźbę i może parę kilimów. A przecież te 4.000 eksponatów wystawy poznańskiej, czy 3.000 wystawy krakowskiej, reprezentują tysiące ram, z których każda przeciętnie kosztowała jakieś 100 zł. Reprezentują dalej tyle a tyle metrów płótna, reprezentują farby, modele i t. d., a każdy z wystawiających artystów musiał podczas swej pracy żyć, utrzymywać rodzinę i t. d. Rzeźbiarz musiał odlać swe dzieło w gipsie, wykuć w marmurze, czy odlać w brązie! A z czego pokryć koszt? Obrazy wracają do pracowni, tylko ramy są potłuczone: to jest jedyny zysk z dzisiejszych wystaw.

Mógłby ktoś powiedzieć: Mamy swoje państwo, mamy departament sztuki, ministerstwo oświaty, które powinny troszczyć się o poprawę ekonomicznych stosunków wśród artystów i w ten sposób popierać sztukę. Takie zapatrywanie byłoby błędne. Rząd nasz nie ma środków i czasu na troskę o byt pojedynczych jednostek. Departament sztuki ma popierać polską twórczość i pomagać do jej rozwoju, ale nie może troszczyć się o byt materialny artystów. Troska o to powinna być obowiązkiem społeczeństwa, o ile naturalnie dane społeczeństwo uważa za stosowne interesować się artystami, o ile sztuka jest danemu społeczeństwu potrzebna.

Niestety to, co się u nas, zwłaszcza po wojnie, dzieje, coraz bardziej mię przekonuje, że w Polsce sztuka jest niepotrzebna. Potrzebne jest tak zwane »tężyczne wykształcenie«: meczę footballowe, czyli sztuka kopania swego przeciwnika nogą w brzuch, potrzebna jest sztuka rzucania dyskiem czy wyścigi narciarskie i t. d.

Nasze dzienniki poświęcają całe strony rozmaitym »rozgrywkom« sportowym, rozmaite »sławy«, które mają talent w bicepsach czy nogach, są znane i czczone ogólnie, wysokie czynniki rządowe posyłają telegramy gratulacyjne, jeżeli na jakimś tam konkursie hipicznym ktoś przygalopuje do mety o kobyli ogon prędzej od kogoś, ale np. w program uroczystego otwarcia przez Pana Prezydenta R. P. wystawy poznańskiej »czynniki decydujące« nie wstawiły otwarcia pawilonu sztuki, dzięki czemu pawilon nie został wcale uroczystie otwarty.

Przed rokiem, na pogrzebie chluby naszego malarstwa, Juliana Fałata, który przez 50 lat roznosił sławę polskiej sztuki i polskiego imienia po całej Europie, daremnie szukaliśmy przedstawiciela naszego ministerstwa oświaty, Jacek Malczewski zmarł w niedostatku. Cały szereg zdolnych naszych kolegów, chcąc utrzymać swe rodziny, musiało przyjąć posadę nauczycieli rysunków w szkołach średnich, posadę, która daje minimum potrzebne do życia, ale artyście zabiera kilkanaście godzin tygodniowo i to godzin przedpołudniowych, czyli uniemożliwia mu pracę twórczą. Mógłbym z mego trzyletniego doświadczenia, jako prezesa Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, przytoczyć szereg nieprawdopodobnych pretensyj, z jakimi zwracali się do tegoż T-wa ludzie, stojący często o bardzo wysokich stanowiskach, pretensyj, świadczących o tem, że społeczeństwu naszemu sztuka jest niepotrzebna.

Przecież stolica nasza, Warszawa, zaczęła rozbierać pomnik »Wdzięczności Ameryce«, nie zawiadomiwszy nawet o tem artysty. I t. d., i t. d. Miesiąc temu chowaliśmy w Zakopanem zmarłego nagle Zefira Cwiklińskiego. Zostawił 100 złotych kapitału i wdowę. Skromniutki pogrzeb zapłacili dobrzy ludzie drogą drobnych składek, wdowa musi sama troszczyć się o swe jutro.

A tymczasem my plastycy otrzymujemy w karnawale dziesiątki karnetów czy zaproszeń na bale z prośbą, aby na nich »na cel dobroczynny« coś narysować czy namalować, do nas zwracają się dostatecznie często dobrze sytuowane osoby (zwykle pleć piękna), często z arystokracji czy wysokiej finansjery, z prośbą — niewątpliwie w najlepszej intencji — o ofiarowanie jakiegoś »szkicu« na loterję. I nikt nie zastanowi się, dlaczego ten artysta, którego społeczeństwo nie potrzebuje, a o którym tylko urząd podatkowy doskonale pamięta, ma na cele społeczne dawać swój utwór, reprezentujący wartość kilkuset lub więcej złotych, a dama, która po kweście zajeżdża do jego pracowni swym Cadillacem, jeśli jest bardzo hojną, złoży na tenże sam cel złotych dwadzieścia?

Nie chciałbym, aby znakomity pisarz, p. Edward Ligocki, uważał te moje słowa za złośliwość, ale do prawdy trudno mi się wstrzymać od uwagi, że ofiarowane przez niego, równocześnie z jego listem otwartym, 50 zł. na kaplicę ś. p. Zamoyskiego — które prawdopodobnie dla ofiarodawcy są sumą niemałą — nie stoją w żadnej proporcji do pracy rzeźbiarza, którego p. Ligocki wzywa do »boju o sławę«, boju gratisowego, nie zdając sobie prawdopodobnie sprawy z tego, że proponowana rzeźbiarzowi praca, o ile ma być poważną, musi zająć szereg miesięcy, podczas których ten honorowy szampion »boju o sławę« (*in spe*) musi żyć, zapłacić pracownię, glinę, odlew gipsowy i t. d., musi czasami kupić i książkę, pójść do kawiarni czy — aby zapomnieć choć na chwilę o stosunkach artystycznych w Polsce — wypić szklankę wina.

Znakomity nasz pisarz zwraca się do prof. Józefa Mehoffera z prośbą, aby »gratis« zrobił witraż do owej proponowanej nad Morskim Okiem kaplicy. »Zbyt dobrze znamy i mistrza i stosunek jego do Polski« — tak się wyraża w cytowanym artykule.

Zastrzegam się, że od dwu miesięcy nie widziałem



ZEFIR ĆWIKLIŃSKI

Z TATR (61.)

się z kolegą Mehofferem i zabieram głos w jego sprawie bez jego upoważnienia. (Znając go, jestem pewny, że przez skromność nie pozwoliliby mi na to). Otóż być może że p. Edward Ligocki zna i Mehoffera i jego stosunek do Polski, ale nie zna widocznie stosunku Polski do Mehoffera. Bo gdyby znał, toby wiedział, że twórca światowej sławy witrażów fryburskich, prof. Józef Mehoffer, trzy razy zetknął się z »Polską«, to jest ze społeczeństwem polskim. Pierwszy raz (około zdaje się 1900 roku), gdy doskonały jego, nagrodzony na konkursie, projekt polichromji katedry plockiej został niewykonany dzięki usilnym zabiegom »ekscelencji« Karola hr. Lanckorońskiego z Wiednia. Drugi raz, gdy zaczęta przez Mehoffera polichromja katedry ormiańskiej we Lwowie dostojnik kościoła przerwał i nie zawiadamiając skrzywdzonego artysty, oddał wykonanie jej komu innemu. Trzeci raz przed kilku miesiącami, gdy projekt dekoracji kaplicy polskiej na Kahlenbergu pod Wiedniem, zaakceptowany przed dwudziestu laty jako dzieło o wysokim artyście przez zarząd tej kaplicy, przez najwybitniejsze sfery artystyczne i najwyższe władze austriackie, które tę kaplicę jako zabytek historyczny miały w swej pieczy, obecnie zignorowano i poruczono innemu artyście wykonanie polichromji, nie zawiadamiając nawet o tem prof. Mehoffera.

Sądzę, że prof. Mehoffer w ofiarności na budowę kaplicy ku pamięci doskonałego obywatela hr. Zamoyskiego będzie się co najwyżej wzorował na znakomitym naszym pisarzu, p. E. Ligockim, ale pracy swej »gratis« nie ofiaruje. Przynajmniej takbym ja zrobił na miejscu kol. Mehoffera.

I sądzę, że warto się zastanowić nad tem, że ś. p. Władysław hr. Zamoyski swe milionowej wartości majątki ofiarował nie wyłącznie artystom-plastykom, ale całemu narodowi. Dlaczegoż więc tylko plastykom narzucać obowiązek aktu wdzięczności, a nie pozwolić, aby cały naród uczcił pamięć tego, którego czyn zainicjował Park Narodowy».

NEKROLOGJA

= S. p. Wacław Szymanowski, art. malarz i rzeźbiarz, ur. 23 sierpnia 1859 r. w Warszawie, zmarł tamże dnia 22 lipca 1930 r.

Kształcił się najpierw w Paryżu pod kierunkiem Cyprjana Godebskiego (od r. 1875), a następnie w tamtejszej szkole Sztuk P. pod kierunkiem Eugenjusza Delaplanche'a (ur. 1836, zm. 1891). W r. 1880, pod wpływem Alfreda Wierusz Kowalskiego przenosi się do Monachjum i studjuje tam z dużym powodzeniem malarstwo.

Od r. 1883 wystawia swe obrazy rodzajowe, jak *Przekupka*, *Na skwerze*, *Zwierzenia*, *Perswazje*, *Prządka*, *Rozmowa Górali*, *Thacz* etc. Za duży olejny obraz *Kłótnia Hucufów* otrzymuje w 1888 r. złoty medal w Monachjum, a w r. 1889 wielki złoty medal na wystawie powszechnej w Paryżu. *Kłótnia Hucufów* przeszła następnie do amerykańskiej galerji w Savannah.

Bierze udział w licznych wystawach w Monachjum, Paryżu, Wiedniu, Pradze i t. d.

W r. 1893 wystawia najpierw w Monachjum, a następnego roku w paryskim Salonie, ogromny tryptyk p. t.: *Modlitwa* (dziś w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu).

Jednym z ostatnich Jego obrazów był *Upał* (1895). Odtąd właściwie przestaje malować, poświęca się wyłącznie rzeźbie. Prócz szeregu biustów portretowych (m. in.: *J. Słowacki*), oraz kilku kompozycji, jak *Wiatr*, *Śmiejąca się sala*, *Ciężar*, *Improwizacja Mickiewicza*, wykonał grupę naturalnej wielkości w marmurze p. t.: *Macierzyństwo*.

W r. 1903 wykonał w niewielkich rozmiarach pomnik Artura Grottera, który postawiło miasto Kraków.

Dwa główne dzieła ś. p. W. Szymanowskiego — to *Pomnik Chopina*, stojący obecnie w Warszawie, oraz *Pochód na Wawel*.

Chopin, wśród 67 projektów, nadesłanych na konkurs warszawski, odznaczony został 1-szą nagrodą w r. 1909 przez jury, w którego skład wchodziłi: M. Kotarbiński, T. Jaroszyński, M. Wawrzyniecki, oraz Bourdelle, Bartholomé i rzeźbiarz włoski Ferrari. Pomnik odsłonięto w Warszawie w dniu 14 listopada 1926 r.

W jesieni 1911 r. wystawił ś. p. W. Szymanowski, w gmachu wiedeńskiej *Secesji* swój słynny *Pochód na Wawel* (grupa, składająca się z 52 figur). Dzieło to, owoc głębokiego patriotycznego uczucia, oraz fantazji



ZEFIR Cwikliński

STUDJUM (ol.)

raczej literackiej, niż plastycznej, ale zarazem owoc niepowszedniego trudu i wysiłku – wywołało niezmiernie zainteresowanie, zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami, oraz najrozmaitsze, nader ze sobą zresztą sprzeczne sądy. Żywem, jakkolwiek fragmentarycznym dość odbiciem ówczesnej opinii, ówczesnych głosów prasy i fachowych teoretyków sztuki (prócz setek artykułów i notatek, które w sobie kryją roczniki czasopism polskich z lat 1911/1912) – są trzy, osobno wydane broszury.

Pierwsza z nich to rzecz dr. T. Szydlowskiego: *O »Pochodzie Wawelskim« W. Szymanowskiego* (Kraków 1912, str. 28); druga, St. Pieńkowskiego: *Zdanie Warszawy o »Pochodzie na Wawelu«* (Warszawa 1912, str. 110); trzecia, wydana przez zwolenników projektu ustawienia tej kolosalnej rzeźby (po odlaniu jej w bronzie) na Wawelu, ukazała się bezimiennie p. t.: *Wacława Szymanowskiego »Pochód na Wawel«* (Lwów 1912, str. 148).

Zwłoki zasłużonego artysty zostały przewiezione do Krakowa i złożone na cmentarzu rakowickim. Na pogrzebie, który odbył się w dniu 24 lipca, Rząd, oraz Ministerstwo W. R. i O. P. i województwo reprezentował wicewojewoda Mikosz, starostwo grodzkie starosta Małazyński. Imieniem kancelarii Prezydenta Rzplitej była p. Fogtowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie reprezentowali: wiceprezes Tow. dr. Muczkowski i sekr. Artur Schroeder, Związek Artystów Plastyków wiceprezes Teodor Grott, Akademię Sztuk Pięknych rektor Laszczka, w imieniu redakcji *Kurjera Warszawskiego*, którego zmarły był długoletnim współpracownikiem, przyjechał red. Olchowicz, uniwersytet poznański reprezentował prof. Kleczkowski, krakowski prof. Estreicher.

Krótsze i dłuższe notatki o śmierci i o pogrzebie ś. p. W. Szymanowskiego zamieściła niemal cała prasa

polska. Obszerniejsze artykuły ukazały się w następujących pismach: *Kurjer Warszawski* (Nr. 199, H. Piątkowski, Nr. 200 – A. Wolmar); *Głos Narodu* (Nr. 195); *Czas* (Nr. 167); *Il. Kurjer Codzienny* (Nr. 198, Miecz. Dąbrowski); *Tygodnik Ilustrowany* (Nr. 31, Wacław Husarski); *Polska Zbrojna* (Nr. 200 – K. W.); *Na Szerokim Świecie* (Nr. 31 – St. M.); *Dziennik Płocki* (Nr. 177, ks. prałat Ignacy Lasocki).

= Zefir Cwikliński zmarł w Zakopanem 24 lipca. Urodzony w r. 1871 we Lwowie, studiował malarstwo w ówczesnej krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, pod kierunkiem Łuszczkiewicza i Cynka, poczem przeniósł się do wiedeńskiej Akademii, gdzie studiował pod kierunkiem znanego wówczas profesora i malarza, Grilpenkerla. Wystawiać zaczął od r. 1894, początkowo jako nauczyciel rysunków w gimnazjum w Brodach i Jarosławiu, później rzucił tę posadę i osiadłszy we Lwowie, zdobył sobie dość poważne imię tamże, wystawiając szereg pejzażów z Dalmacji i Włoch, a potem z okolic Lwowa. W r. 1908 przenosi się na stały pobyt do Zakopanego i od tego czasu nadsyła na wystawy obrazy, których tematem było Zakopane, góry i życie na halach.

Nie był twórcą na wielką miarę, ale artystą szczerym, wychowanym na tradycjach romantycznych dawnych lat. Jako człowiek szlachetny, o dużych zaletach towarzyskich, bardzo odcytany, inteligentny, był miłym towarzyszem dla każdego, kto potrafił kochać piękno w każdej formie i niem się entuzjasmować. Zmuszony zarobkować, talent swój rozmienił na drobne obrazki, które miały powodzenie u kupującej publiczności, a które dla autora ich, marzącego o poważnej twórczości, były cichą tragedją.

Trawiony ciężką chorobą płuc i serca, zmarł w największym niedostatku.





FRYDERYK PAUTSCH

(Wystawa Twą art. pol. „Sztuka”, Kraków).

STUDJUM (ol)



Fig. 1. NACZYNIĘ BRONZOWE TCHEOU (1122—255 przed Chr.)

SZTUKA CHIŃSKA

(W ZBIORACH WARSZAWSKICH)

SZTUKA chińska należy w Polsce do najmniej znanych, powiedzmy ściśle — zupełnie nieznanymi działami artystycznej twórczości świata. W społeczeństwie, okazującym tak mało zamiłowania i zainteresowania dla zagadnień i zjawisk w zakresie sztuki europejskiej, zarówno w sensie jej teorii i historii jak i realnej twórczości, sztuki »egzotyczne« na całym ich olbrzymim terenie w przeszłości i czasie, biegnącym tysiącami w głąb historii i prehistorji, obce są niemal zupełnie zainteresowaniom inteligentnego Polaka, nie obciążając zazwyczaj wykształcenia jego chociażby minimalnym balastem. Nie przesadzę zapewne, twierdząc, że sztuka, o której mówić tu będę, sztuka chińska znana nam jest raczej ze sztuki... europejskiej, z tych niezliczonych dzieł przemysłu artystycznego końca 17 i pierwszej połowy 18-go wieku, dekorowanych w nader pomysłowy i pełen wdzięku sposób motywami chińskimi, owymi tak modnymi wówczas »chinoiseries«. Widzimy je na wczesnych »delftach« holenderskich, na meblach, lakach i bronzach francuskich z czasów Regencji i Ludwika XV, na tkaninach i gobelinach, wreszcie — na najpiękniejszych i najcenniejszych okazach porcelany saskiej.

Pomijam tu oczywiście olbrzymią ilość fabrykowanej w Europie, zwłaszcza



Fig. 2. CZARKI ERONZOWE TCHEOU (1122—255 przed Chr.)

w Niemczech, fałszywej chińszczyzny, mającej uchodzić, lub uchodzącą za prawdziwą, a tak bardzo wulgaryzującej pojęcie o wspaniałej sztuce tej u tych, którzy oryginalnych, autentycznych dzieł jej nie znają.

Jakże odmiennie sprawa ta przedstawia się gdzieindziej. Literatura, odnosząca się do sztuki Egiptu, Chin i Japonji, Mezopotamji, Indji, Korei, sztuki plemion muryńskich Afryki, Polinezji i zaginionych, a tak tajemniczych kultur Ameryki, wiązanych fantazją uczonych czy też intuicyjną prawdą poetów z bajeczną Atlantydą, olbrzymia literatura ta rośnie z roku na rok i znajduje chętnych czytelników nie tylko wśród uczonych. Powstają jednocześnie i mnożą się zbiory prywatne i muzea publiczne sztukom tym poświęcone, w Europie i w Ameryce.

»U nas inaczej, inaczej, inaczej«... pozwolę sobie strawestować piękny wiersz Zaleskiego. Brak nam nawet przekładów autorów obcych w tym zakresie, lecz gdyby nawet i przyswojono ich dla nieczytającej w obcych językach publiczności, to gdzieżby ona sprawdziła, porównała i utrwaliła nabyte wiadomości, gdy brak nam zupełnie w kraju zbiorów, muzeów, ilustrujących w minimalnym chociażby stopniu sztuki nieeuropejskie? O jednej z najstarszych i najciekawszych wśród nich, o sztuce chińskiej pomówić tu pragnę, a raczej o sztuce tej cennej kolekcji dzieł, stanowiącej na szarem, smutnym tle polskiej rzeczywistości kolekcjonerskiej jasną, słoneczną plamę.

Fenomenem tym w naszych stosunkach kulturalnych są zbiory sztuki chińskiej p. Józefa Róga w Warszawie, zbiory, reprezentujące ją świetnie w wielu jej działach i rodzajach od czasów najdawniejszych poprzez wszystkie główne fazy jej rozwoju. Poważną lukę zbiorów stanowi brak w nich większej ilości porcelany, tego najpopularniejszego rodzaju sztuki chińskiej w Europie. Nie bądźmy jednak zbyt

wymagający. To, co pan Róg zebrał w zakresie bronzów, wczesnej ceramiki, rzeźb w drzewie i marmurze, oraz obrazów, stanowi kolekcję bardzo poważną wogóle, w naszych zaś stosunkach — jedyną, dosłownie jedyną w Polsce. Zbiory te imponują nie tylko bogactwem i różnorodnością, lecz i włożoną w nie pracą, energią i zamiłowaniem.

Historja ich powstania, to historja kilkunastoletniej usilnej pracy polaka, rzuconego losami na olbrzymi ocean ludzki Błękitnego Cesarstwa, dla którego wypoczynkiem w pracy zawodowej było pełne zamiłowania i znajomości rzeczy kolekcjonowanie dzieł sztuki otaczającej go prastarej kultury chińskiej.

Z przeciętnymi europejskimi wyobrażeniami o Chinach i kulturze ich wiąże się pojęcie czegoś stałego, niezmiennego, zakrzepłego w odwiecznie tych samych, skryzalizowanych formach.

Odkąd pamięć europejska sięga o tym dziwnym kraju i ludzie, zawsze zjawiał się w wyobraźni i zjawia się nam dotychczas zawsze ten sam grzecznie uśmiechnięty chińczyk z czarnym warkoczem, w obfitej żółtej lub niebieskiej szacie z pewną tendencją przytem do humorystyki, lub nawet — karykatury. Myślimy tedy również o »Chińskim Murze«, za którym chińczycy, zamknięci od wieków, dlatego zapewne pozostali tacy zawsze jednacy i niezmienni. Cóż dodać do tego jeszcze? herbatę, porcelanę, wreszcie — to wszystko, co nam sztuka europejska w przelotnym kaprysie mody Regencji i Ludwika XV powiedziała o sztuce chińskiej, a raczej — o drobnej części jej, ujętej z powierzchownym i banalnym wdziękiem.



Fig. 3. ZWIERCIADŁO BRONZOWE (strona odwrotna) EPOKI T'ANG (617—906).



Fig. 4. DZWON BRONZOWY Z EPOKI HAN (206 przed Chr. — 220 po Chr.) OPRAWA DREWNIANA WSPÓŁCZESNA.

W rzeczywistości rzecz ta przedstawia się zupełnie odmiennie. Badania ostatnich, względnie — niedawnych lat, podjęte przez wybitnych uczonych europejskich, idących drogami, wytkniętymi po raz pierwszy przez francuskich misjonarzy w Chinach, pierwszych badaczy sztuki chińskiej, rzuciły potężny snop światła na tę prastarą i zdumiewającą trwałością swoją kulturę, która, będąc współczesną najstarszym kulturom świata: Egiptu i Chaldei, do dziś dnia przetrwała. Badania te, rozwiewające legendę o niezmienności i stałości form kultury chińskiej, wykazały ścisłą jej łączność i zależność od dwóch wielkich grup kultur, na jakie historycy (E. Fenollosa) dzielą cywilizację świata całego, a mianowicie: grupę Oceanu Spokojnego (Pacyfiku): Chiny, Japonia, Polinezja, starożytne kultury Ameryki, oraz — grupę drugą, obejmującą Mezopotamję, dolinę Nilu, tudzież wschodni basen morza Śródziemnego.

Sztuka chińska była — zdaje się — jedyną, która kształtowała się pod wpływem impulsów twórczych obu tych odłamów cywilizacji. Rozwijała się ona odmiennie w różnych ośrodkach kulturalnych swego olbrzymiego terenu, ulegając kolejno w swojej ewolucji estetycznej silnym wpływom zewnętrznym Babilonu i Assyrii, Persji i Grecji, wreszcie — Indji. Ciemne początki jej, sięgające w głąb trzeciego tysiąclecia przed N. Chr., znajdują się w orbicie wpływów twórczych sztuki Pacyfiku. Tezę tę udowadnia pewna analogia form artystycznych starożytnych kultur Ameryki oraz dzisiejszej Polinezji z motywami dekoracyjnymi najstarszych bronzów chińskich. Pierwszy, dający się ująć historycznie, okres pierwotnej sztuki chińskiej, to czasy trzech najstarszych dy-

następnym obejmujących lata 2205–255 przed N. Chr., a mianowicie: Hsia, Chang i Tcheou. Nieliczne zabytki brązowe pierwszych trzech dynastyj wykazują wspomniane już analogie z najwyższymi formami sztuki Polinezji, oraz – Azteków, przy czym, za dynastji Chang, sądząc z drzeworytniczych reprodukcji w starych chińskich katalogach, widoczny jest ogromny postęp sztuki, operującej formami nader szlachetnymi i harmonijnymi o iście helleńskiej prostocie, jak również – nader wykwintną i subtelną dekoracją o słabo rysującym się reliefie. Sztuka okresu tego wyraziła się w formach o tak silnych cechach narodowych, że, mimo nieustającej ewolucji sztuki chińskiej i ulegania jej tyłu wpływowi zewnętrznemu, pozostały one w swoich rysach zasadniczych do dnia dzisiejszego.

Za trzeciej dynastji, Tcheou (1122–255) sztuka chińska pozostaje wciąż w sferze twórczości artystycznej narodów Pacyfiku z pewną jednak tendencją ku realizmowi,



Fig. 5. GŁOWA BHODISATTW'Y. MARMUR BIAŁY z VI-TEJ DYNASTJI (?) (420–617). Wys. 65 cm.

widniejącemu w motywach dekoracyjnych roślinnych i zwierzęcych. Wyobrażeń postaci ludzkich natomiast jeszcze niema.

Czasy te są w Chinach okresem niezwykle intensywnego życia duchowego. Założyciel dynastji Tcheou, Wen=Wang, jest pierwszym wielkim filozofem chińskim, poprzednikiem Konfucjusza, który w swojej praktycznej filozofji życia szedł jego śladami.

W wieku 6-tym przed Chr., epoce wielkich marzycieli i myślicieli w Grecji i Indjach, zjawiają się i w Chinach wielcy nowatorzy filozoficzno=religijni: Lao=Tse, twórca religijnej doktryny Tao, oraz Konfucjusz, raczej — praktyczny mędrzec życiowy. Doktryny mędrców tych, opanowawszy całe życie duchowe Chin, nie mogły oczywiście nie wywrzeć wpływu na sztuki plastyczne.

Do tej właśnie zamierzchłej epoki sztuki chińskiej za 3-ej dynastji odnoszą się najstarsze brzozy kolekcji p. Roga. Wspaniałym ich okazem, mogącym być ozdobą każdego muzeum, jest duże naczynie brzozone na trzech nogach o pięknych kształtach i przepysznej zielonej patynie (Fig. 1), służące do gotowania ryżu i ziół. Podobne naczynie znajdowało się w słynnym zbiorze 10-ciu brzozów starożytnych



Fig. 6. MODEL SWIĄTYNI. BRONZ ZŁOCONY Z EPOKI T'ANG (617—906).



Fig. 7. RYCERZ. CERAMIKA Z EPOKI T'ANG (617—906).
Glinka glazurowana.

świątyni Konfucjusza w Kūfu, oraz w »Völkermuseum« w Berlinie, darowane ostatniemu cesarzowi Niemiec przez księcia z chińskiej rodziny panującej.

Do tejże epoki, lub może do cokolwiek późniejszej dynastji Han (206 przed Chr. — 220 po Chr.) należą dwie brązowe czary do wina, każda na trzech nóżkach (Fig. 2), oraz parę innych okazów, wśród których zwraca uwagę piękny sztylet brązowy o rękojeści żywo przypominającej zdobnicze motywy Azteków.

Pod koniec słabnącej dynastji Tcheou opanowuje Chiny tyran Ts'in lub Ch'in, który łączy północne i środkowe Chiny w jedno olbrzymie imperjum i przejawia potężną działalność organizacyjną. Jego dziełem jest słynny »Mur Chiński«, mający zabezpieczyć Chiny przed wtargnięciem Hunnów. Przejściowa epoka ta nie tworzy wprawdzie nowych form w sztuce, lecz kładzie trwałe podwaliny, na których geniusz twórczy dynastji Han mógł się swobodnie rozwinąć.

Pomimo krótkiego czasu panowania dynastji Ch'in, nazwa jej, dzięki ówczesnej

ekspansji Chin na Zachód, ku wschodnim brzegom morza Śródziemnego, staje się nazwą całego państwa i narodu. Nazwy tej zaczynają już używać geografowie greccy ze szkół aleksandryjskich.

Okres panowania następnej dynastji Han (206 przed Chr. — 220 po Chr.) był okresem dalszej ożywionej ekspansji Chin na zachód i stosunków z sąsiednimi narodami. Wywołało to decydujący wpływ na sztukę chińską, do której przedostają się formy artystyczne Mezopotamji, Persji i ówczesnego świata hellenistycznego — za pośrednictwem greckiej Baktrji, a więc zwierzęta skrzydlate, niekiedy o ciałach ludzkich, byki, lwy, perskie »drzewo żywota«, ornament ciągły, biegnący o motywach kwiatów lub rozet. W epoce tej zjawiają się poraz pierwszy w plastyce chińskiej wyobrażenia ludzkie.

Nader charakterystycznym typem bronzów w tej epoce są niewielkie zwierciadła w kształcie dysków o lustrzanej polerowanej powierzchni, dekorowane z drugiej strony motywami roślinnymi i zwierzęcymi w słabym zazwyczaj reliefie. Takich właśnie kilkanaście zwierciadeł z epoki Han i późniejszych (T'ang) znajduje się w zbiorach p. Roga (Fig. 3). Wśród innych bronzów tejże epoki zwracają uwagę: duży dzwon o pięknej zielonej patynie (Fig. 4) i dwa lichtarze w kształcie symbolicznych czapli, stojących na żółwiach. Z tejże epoki pochodzą najdawniejsze w kolekcji okazy ceramiki, a mianowicie — trzy gliniane figurki grobowe o nader prymitywnie i grubo naznaczonych kształtach ludzkich.

Trzecim i ostatnim etapem rozwoju sztuki chińskiej, po wpływach sztuki Pacyfiku i Mezopotamji, jest jej okres buddyjski. Opanowanie przez buddyzm Chin, Japonji, Korei, Mongolji, Mandżurji było jednym z najpotężniejszych faktów dziejowych, analogicznym do rozpowszechnienia się Chrześcijaństwa, mającym silną tendencję do niwelowania różnic rasowych i narodowych. Pomimo negatywnego stosunku do nowej doktryny ze strony konserwatywnych mandarynów i szkół konfucjańskich, wpływ buddyzmu na całe życie duchowe Chin był olbrzymi. Wpływ ten doktryny religijnej tak dalece negatywnej i pesymistycznej na naród o tak wybitnym zmyśle realizmu i praktyczności jak Chińczycy wydaje się niemal paradoksalnym. Fakt ten staje się jednak zrozumiałym, gdy się zważy, że buddyzm, podobnie jak mahometanizm, był religją »plastyczną«, zdolną do rozwoju, zawsze gotową do zrozumienia natury ludzkiej danego środowiska, nie zasklepiającą się w suchym formalizmie. Pomimo przedostania się buddyzmu do Chin już w I=ym wieku naszej ery, nowa religja nie wywołała dającego się ustalić wpływu na imaginację twórczą Chin przed 3=em stuleciem.

Sztuka buddyjska w Chinach rozpoczyna się po definitywnym upadku dynastji Han w r. 221. Nastają wtedy w Chinach długie lata anarchji i chaosu politycznego, wzmożonego później wtargnięciem z północy tatarów, w czem słynny mur nie zdołał im przeszkodzić.

W tym okresie zamieszek i chaosu sztuka chińska mało wykazuje twórczości samodzielnej i daje nam tylko pewną odmianę sztuki indyjskiej na dość średnim poziomie. Powoli buddyzm opanowuje całe życie duchowe Chin, powodując w niem



FIG. 8. TABLICA MARMUROWA Z WYOBRAŻENIAMI W WY-
PUKŁORZEZBIE BÓSTW BUDDYJSKICH. EPOKA VI-TEJ
DYNASTJI (420—617).

głębokie i obfitujące w skutki zmiany. Odnosi się to zwłaszcza do Chin południowych, nie ogarniętych najazdem tatarskim. Pogłębia się i rozwija zrozumienie natury i sentyment do niej, rozwija się malarstwo chińskie. W rzeźbie chińskiej wieku 6-go znajdujemy wpływy perskie i greko-baktryjskie, które widzieliśmy już za dynastji Han. Pod koniec tego stulecia buddyzm i taoizm Południa tworzą wraz z konfucjanizmem Północy jeden potężny prąd duchowy, który wykazał swą potęgę twórczą za dynastji T'ang (617—906). Okres ten jest złotym wiekiem chińskiej poezji, literatury i sztuki. Rozwijają się one wspaniale pod wpływem tych różnorodnych impulsów zewnętrznych i wewnętrznych, nurtujących życie duchowe, polityczne i materialne Chin ówczesnych; potęga i bogactwo ich nigdy nie były tak wielkie. Stolica Loyang w dolinie Hoangho miała dwa miliony mieszkańców, mnóstwo wspaniałych pałaców,



Fig. 11. DWIE BRONZOWE STATUETKI BUDDY Z GREKO-BUDDYJSKIEJ SZKOŁY GANDHAR'Y (wiek I–V po Chr.)

ogrodów, dzieł sztuki, znajdowała się w ożywionych stosunkach handlowych z całym światem azjatyckim. Sztuka buddyjska T'ang'ów 7-go i 8-go stulecia pozostaje pod silnym wpływem hellenistycznym, płynącym z północno-zachodniej prowincji Indji Gandhara (dzisiejszy Peshawar), dokąd elementy sztuki klasycznej, pochodzące z czasów zwycięskiego pochodzenia Aleksandra, przyniesione zostały i zaszczerpione przez napływowe szczepy Scytów. Szczepy te, osiedliwszy się w Gandharze, szerzyły kulturę hellenistyczną w środkowych i północnych Indjach. Tam właśnie powstała nowa ikonografia północnego buddyzmu, która następnie przeszła do Chin silnie zabarwiona elementem hellenistycznym, widocznym w bardziej harmonijnych proporcjach swobodniejszych ruchach, w traktowaniu draperji, fałd i włosów (Fig. 12).

Sztuka chińska obniża swój wysoki poziom pod koniec dynastji T'ang'ów, aby znów zajaśnieć w całym blasku za dynastji Song (959–1273). Epoka ta uważana jest w dalszym ciągu za »wiek Augusta« w Chinach, dbających wtedy bardziej o pokój i rozwój kulturalny, niż o sukcesy wojenne. Powstają wtedy w Chinach wspaniałe zbiory ksiąg i dzieł sztuki, o bogactwie których świadczą pozostałe katalogi chińskie, będące nader cennym materiałem naukowym. Jest to epoka walki modernistów filozoficzno-religijnych z konserwatywnym konfucjanizmem, zaciekle zwalczającym budzący się wtedy w Chinach liberalizm intelektualny. Znamienne są dla nastrojów i dążeń epoki słowa głośnego malarza współczesnego Kaki: »Prawdziwa natura ludzka odpycha to wszystko co jest stare, lgnie zaś do wszystkiego co —



Fig. 9. STATUETKI GROBOWE Z GLINKI, CZĘŚCIOWO GLAZUROWANE. OD LEWEJ KU PRAWEJ FIGURA DRUGA, TRZECIA I CZWARTA Z EPOKI T'ANG (617—906), FIGURKA PIERWSZA, PIĄTA I SZÓSTA Z EPOKI SONG (959—1273).

nowe». Epoka ta ma wiele analogji z budzącym się w Europie humanizmem. Doktryna buddyjska przybiera wtedy specyficzny kierunek, zbliżający człowieka do natury, traktujący ją z nim równolegle — z tą samą miłością. Ten zwrot ku naturze wywołał nieznaną przedtem rozkwit malarstwa krajobrazowego, które osiągnęło za Song'ów swój szczyt. Nasuwa się tu analogja z ideologją św. Franciszka z Assyżu i wpływem jej na sztukę włoskiego Trecenta.

Za Song'ów rodzi się w Chinach najpopularniejszy w Europie rodzaj sztuki chińskiej, porcelana, a przynajmniej — te najstarsze jej okazy, jakie do nas doszły. O znacznie wcześniejszem jednak wynalezieniu w Chinach porcelany czytamy w starych dziełach chińskich, w których znajdują się często o niej wzmianki, zwłaszcza — za dynastji T'ang (617—906). Erudyci chińscy odsuwają czas ukazania się pierwszej porcelany aż do epoki Han (206 przed Chr. — 220 po Chr.). — Pierwsze, jakie do naszych czasów się dochowały okazy porcelany z ep. Song są glazurowane wyłącznie w jednym tonie i malowane paru zaledwie ogniotrwałymi kolorami.

Dekoracja ich o motywach liściastych, lub symbolicznych wyobrażeń zwierząt odznacza się cokolwiek wypukło pod glazurą. Znany też był już wtedy sposób zdobienia porcelany siatką drobnych pęknięć.

Koniec dynastji Song kładzie w tragiczny sposób ta sama straszna nawała

hord mongolskich, która w 13=ym wieku spustoszyła w swym niszczycielskim pochodzie część Europy, dotarłszy do brzegów Dunaju.

Wnuk Dżengins=Hana Kublaj=Han zakłada w Chinach nową dynastję Yuan (1280—1367). Dzięki mongolskiej ruchliwości i ekspansji Chiny wchodzą w bezpośredni kontakt z Europą. Wenecjanin Marco Polo zwiedza Chiny i pozostawia nam wiarogodny opis ich. Dzięki dojściu do władzy i wpływów zwolenników konfucjanizmu zanika idealistyczny buddyzm poprzedniej epoki. Sztuka reaguje na to kierunkiem realistycznym. Krótkiemu panowaniu mongołów kładzie kres silny ruch narodowy chiński, kończący się wypędzeniem najeźdźców i przejściem władzy w ręce narodowej dynastji Ming (1368—1643).

Pierwsza połowa tej epoki była okresem ożywionego ruchu artystycznego i naukowego. W rzeźbie zjawiają się figury ludzkie i zwierzęce wielkości naturalnej, ale rutyna i suchość wykonania świadczą, że próby chińskie w tym kierunku były bezowocne: język form monumentalnych pozostał obcy dla sztuki chińskiej.

W drugiej połowie panowania Mingów zaczyna się widoczny upadek sztuki chińskiej. Wielkie epoki jej rozwoju minęły bezpowrotnie. Malarstwo traci stopniowo swe zalety: świetność, naturalność, bezpośredniość. Rysunek wpada w manierę, wkrada się rutyna. Jedynie w zakresie porcelany czasy ostatnie Mingów były świetnym okresem, staje się ona wtedy rzeczywistą sztuką narodową Chin.

Po 40=letniej walce z ostatnimi Mingami i wygnaniu ich na Formozę, ogarnęli władzę w Chinach Mandżurowie i założyli w r. 1644 własną dynastję Ts'ing, panującą do czasów ostatnich. Dynastja ta wydała w drugiej połowie wieku 17=go i w wieku 18=tym dwóch wybitnych i wysoce kulturalnych władców: Kang=hi i K'ien=lung. Długie panowanie pierwszego z nich było erą ożywionych i przyjaznych stosunków z Europą. Jezuici, przybyli do Chin już za ostatnich Mingów, osiągają duże wpływy na dworze Kanghi i cieszą się jego zaufaniem. Wiele wybitnych rodzin chińskich przyjmuje Chrzest; skłonny jest ku temu nawet sam cesarz, korespondujący przyjaźnie z Ludwikiem XIV. Francuscy jezuici=artyści próbują bezowocnie wprowadzić do Chin malarstwo olejne, oraz naukę światłocienia i perspektywy. Macao staje się portem portugalskim, Kanton również jest otwarty dla europejczyków. Zbyt jednak radykalne nawracanie Chińczyków i lekceważenie narodowych instytucyj konfucjanizmu wywołuje gwałtowną reakcję i krwawe prześladowanie europejczyków. Mandżurowie wprowadzili w Chinach duże zmiany obyczajowe, np. zmuszając chińczyków do golenia głów i noszenia warkoczy. Wtedy więc dopiero powstaje znany i popularny w Europie typ Chińczyka.

Malarstwo chińskie w epoce tej, pomimo dość wysokiej techniki, znajduje się w upadku; w tematach swoich ogranicza się przeważnie do kwiatów i ptaków. Wogóle zaś sztukę okresu tego cechuje powrót do stylów dawnych i pewien eklektyzm, znamieny dla epok upadku. Jedynie przemysł artystyczny utrzymuje się na wysokim poziomie, zwłaszcza — porcelana, zajmująca w sztuce ówczesnej Chin bezspornie pierwsze miejsce. Sztuka porcelany ostatnich Mingów i pierwszych władców mandżurskich jest ostatnim przeblyskiem wielkiej sztuki w Chinach, której jeśli jeszcze nie



Fig. 10. „QUAN — YIN“, BRONZ. TYBET. EPOKA T'ANG
(617—906).

upadek, to w każdym razie osłabienie oryginalnej twórczości rozpoczęło się już w wieku 14=tym.

W szczupłych ramach artykułu tego niepodobna było oczywiście zamknąć w najpobieżniejszym chociażby zarysie olbrzymiego tematu historii sztuki chińskiej — w związku z ewolucją społeczną i kulturalną Chin, ulegającą tylu i tak różnorodnym prądom, wpływom i impulsom, krzyżującym się, często się zwalczającym, rzadziej tworzącym potężny nurt wspólny. Powstała na tem bogatym podłożu sztuka, jako wyraz życia duchowego Chin i ich ustosunkowania się do sztuki i kultury ogólnoludzkiej, jest faktem psychologicznym, historycznym i artystycznym niezwyklej doniosłości, której miarą jest coraz większe zainteresowanie, jakie budzi w całym kulturalnym świecie.

Na tem ogólnem tle radbym uwypuklić wartość naukową i artystyczną zbiorów p. Roga, tej jedynej w Polsce bogatej kolekcji dzieł sztuki chińskiej.

Cały olbrzymi, obejmujący kilkanaście wieków, okres sztuki chińskiej w okresie buddyzmu zbiory te ilustrują niezwykle bogato, różnorodnie i interesująco. Uczonemu, znawcy i amatorowi sztuki Dalekiego Wschodu czeka tu uczta nielada. Wśród należących do zbiorów 200-tu przeszło bronzów złoconych i patynowanych widzimy całą niezmiernie bogatą i skomplikowaną ikonografię Buddy, cały tłum postaci buddyjskiego Panteonu wszystkich epok w pysznych, niekiedy rzadkich okazach, jak np. jedne z najdawniejszych wyobrażeń Buddy, małe posąжки (Fig. 1) z greko-buddyjskiej szkoły Gandhary. Ten właśnie typ Buddy, sięgający genezą swoją do typu Apollina z czasów Aleksandra, utrzymał się i utrwalił w Chinach. Oglądamy dalej owe liczne Bhodisattw'y, Kuan'-yin'y, Manjushri'e, Samantabhadr'y, Awalokiteswar'y, Amitab'y i wiele innych bóstw obojga płci o pogmatwanem i często trudnem dla Europejczyka znaczeniu. Dwie takie przepyszne Kuan'-yin'y (bogini miłosierdzia)



Fig. 12. BRONZOWY POSĄŻEK BUDDY. EPOKA T'ANG
(617—906).



Fig. 13. SIEDZĄCA „QUAN-YIN”. BRONZ Z EPOKI SONG (959—1273).

ze śladami złocień ze świetnej epoki Song'ów (959—1273), widzimy tu reprodukowane. Z tejże epoki pochodzą dwie duże, wybornie modelowane i pełne wyrazu figury ulubionych uczniów Buddy: Maha=Kasyap'y i Anand'y oraz świetny w ruchu i wyrazie bóg wojny Kuan=ti o pięknej jasno zielonej patynie.

Niezmiernie ciekawym i rzadkim okazem z epoki T'ang jest bronzowy złożony model świątyni (Fig 6). Zwracają również uwagę dwie figury Buddy, siedzącego na tronie z napisami, ustalającymi pochodzenie ich z daru dla świątyni przez 2-go cesarza z dynastji T'ang (617—906). Wśród kilku cennych i rzadkich rzeźb marmurowych z epoki 6-tej dynastji (420—617) i T'ang najciekawszą jest bardzo piękna, nadnaturalnej wielkości głowa Bohdisattw'y w tiarze, podana w reprodukcji (Fig. 5). Drugim, najbogatszym ilościowo i jakościowo działem zbiorów jest ceramika. O paru najdawniejszych okazach z epoki Han już wspominaliśmy. Dział ten nie posiada wprawdzie większej ilości porcelany z w. 17-go i 18-go, tego najbardziej znanego



Fig. 14. SIEDZĄCA „QUAN-YIN”. BRONZ Z EPOKI SONG (959—1273).

w Europie rodzaju sztuki chińskiej, lecz składa się przeważnie z niezmiernie ciekawych i cennych okazów wczesnej ceramiki, w tej liczbie kilku rzadkich okazów porcelany z epoki Song (959—1273), o której cechach charakterystycznych była już mowa powyżej. Imponujący jest zbiór figur i statuetek bez glazury i glazurowanych — przeważnie w dwóch kolorach: zielonym i żółtym, od pierwszych lat naszej ery porównując do wieku 13-go włącznie. Niektóre z figurynek tych odznaczają się życiem i wdziękiem słynnych statuetek greckich z Tanagry, przypominając je niekiedy (Fig. 9). Jednym z najpiękniejszych w dziale tym okazów — z epoki T'ang — jest dość duża, pięknie glazurowana figura rycerza, którą podajemy w reprodukcji (Fig. 7). Pełną życia w ruchu i w wyrazie jest śliczna figura jednego z »mędrców« z epoki Song, oraz siedząca figura z epoki Ming o przepysznej ciemno zielonej polewie. Porcelanę epoki Ts'ing (mandżurskiej), z pierwszej połowy w. 17-go, reprezentują piękne figurki trzech »mędrców«, oraz kilka wazoników.



Fig. 15. POSĄZKI BRONZOWE ULUBIONYCH UCZNIÓW BUDDY: ANAND'Y
I MAHA — KASYAP'Y. EPOKA SONG (959—1273).

Jedynemi w zbiorze okazami słynnych chińskich emalij »cloisonnés« są dwa piękne wazony z epoki K'ien-lung (1736—1796). Sztuka emaljowania, w której chińscy osiągnęli tak wysoki poziom, nie była jednak pochodzenia miejscowego, lecz napływowa, przejęta najprawdopodobniej od Arabów, w w. 13—14-tym.

Od tej najmniej samodzielnej gałęzi sztuki chińskiej przechodzimy teraz do najsamodzielniejszej, jakim było w Chinach malarstwo. Rozwój jego był zupełnie oryginalny i samodzielny, prócz pewnych przygodnych wpływów z Zachodu. Krytyk francuski Marguerye twierdzi, że, przystępując do studjów nad sztuką chińską, należy uprzednio wyzbyć się całego tradycyjnego wychowania artystycznego Zachodu, tych wszystkich kryterjów estetycznych, które nagromadziliśmy od czasów Odrodzenia. Przyjmując zdanie to z zastrzeżeniami na rzecz odmiennych sądów, motywowanych niekiedy tak głęboko i świetnie, jak np. najwybitniejszego może znawcy sztuki Chin



Fig. 16. „KUAN-TI”. BÓG WOJNY. BRONZ Z EPOKI SONG (959—1273). OBOK
DWA LWY KAMIENNE Z EPOKI M.ING (1368—1643).

i Japonji, E. Fenellos'y, musimy przyznać jednak, przystępując do krótkiej charakterystyki malarstwa chińskiego, że od malarstwa europejskiego dzieli je przepaść cała.

Najbardziej uderzającym i charakterystycznym rysem malarstwa chińskiego, panującym w niem stale i niezmiennie, jest jego charakter graficzny. Malarze chińscy są przede wszystkim rysownikami i kaligrafami, więcej dbającymi o kaligraficzną piękność konturu, niż o ścisłą obserwację form. Innymi cechami sztuki tej, różniącymi ją tak dalece od malarstwa europejskiego, są: brak perspektywy i absolutne nieuwzględnianie światłocienia. Znajdujemy tam prawie zawsze nader wysoki horyzont, spowodowany bardzo wydłużonym zazwyczaj formatem obrazów. Zupełne nieuwzględnianie światłocienia powoduje brak okrągłego modelowania, jednopłaszczyznowość postaci ludzkich.

Dla zaznaczenia przestrzeni pomiędzy poszczególnymi »kulisami« krajobrazu artysta



Fig. 18. „AMITAYUS“, BÓSTWO DŁUGOWIECZNOŚCI. BRONZ ZŁOCONY Z TYBETU. EPOKA MING (1368—1643).

chiński, nie znający perspektywy w rozumieniu europejskim, wstawia naiwnie pomiędzy nie warstwy mgły i obłoków o fantastycznie stylizowanych kształtach.

Prócz tych »wad« jednak, tak dalece niezgodnych z utartymi oddawna w Europie zasadniczymi pojęciami o sztuce malowania, malarstwo chińskie posiada i duże zalety, któremi Chiny, podobnie jak w wielu innych dziedzinach swej twórczości, wyprzedziły »starą« Europę o wiele, wiele stuleci. Do zalet tych zaliczyć należy: szlachetną prostotę kompozycji, subtelność i harmonję kolorystyczną, bezpośredniość, poczucie malowniczości. Ciało ludzkie (nie nagie wprawdzie — nagości sztuka chińska nie znała) malarze chińscy od czasów najdawniejszych umieli wyobrażać we wszystkich możliwych pozycjach i skrótach — ze śmiałością i swobodą, na jakie malarstwo europejskie wiele wieków czekać musiało.

W obserwacji natury, zwłaszcza jej drobnych fragmentów: ptaków i roślin, —



Fig. 17. WAZONY BRONZOWE: OD LEWEJ KU PRAWEJ TRZY PIERWSZE Z EPOKI SONG (929—1273), DWA OSTATNIE Z EPOKI MING (1368—1643).

życia i ruchu zwierząt, artyści chińscy prześcignęli swoich kolegów europejskich, łącząc w oddawaniu ich niezwykle subtelne i pełne wdzięku ujęcie ze skończoną ścisłością i precyzją formy.

Sztuka malarska posiadała w Chinach bardzo bogatą literaturę, traktującą o teoriach i kanonach różnych epok malarstwa. Wszystkie te dane zebrane zostały kompilacyjnie w r. 1705 w słynnej cesarskiej »Encyklopedji malarstwa i kaligrafji«, ułożonej przez 11-u uczonych i artystów, wyznaczonych dekretem cesarza K'ang=hi. Dzieło to wydane zostało w 64 tomach z przedmową samego cesarza.

O wszystkich tych, streszczonych powyżej, cechach charakterystycznych i wartościach malarstwa chińskiego dają dobre pojęcie zbiory p. Roga, zawierające około 80 obrazów (chińskich i tybetańskich) na papierze i jedwabiu, od świetnej epoki Song'ów (w dobrej późniejszej kopji), na okresie mandżurskim — poprzez epoki Yuan i Ming — kończąc.

W zakończeniu trudno mi się oprzeć chęci wyrażenia tu gorącego pragnienia, aby ta piękna i bodaj jedyna w Polsce kolekcja dzieł sztuki Dalekiego Wschodu nie podzieliła smutnego losu olbrzymiej ilości najcenniejszych dzieł sztuki, wywiezionych z Polski za granicę, lecz — aby czynniki miarodajne zajęły się możliwością nadania jej charakteru zbioru publicznego, wypełniającego tak rażąco lukę w naszych publicznych zbiorach muzealnych.

JÓZEF MŁODECKI

Literatura: 1) Fenellosa Ernest F.: *L'art en Chine et au Japon*. 2) Bushell Stephen: *Chinese Art*. 3) Münsterberg O.: *Chinesische Kunstgeschichte*. 4) Getty Alice: *The Gods of Northern Buddhism*.



Fig. 19. „KUAN-YIN (BOGINI MIŁOSIĘRDZIA) — „DAJĄCA DZIECI”.
DRZEWO POLICHROMOWANE, WIEK XVIII-TY.



Fig. 20. BOGINI BŁYSKAWIC. CERAMIKA PROWINCJI KWANTUNG Z EPOKI
TS'ING (MANDZURSKIEJ) 1644-1911.



Fig. 21. MALOWIDŁO NA PAPIERZE Z EPOKI MING (1368— 1643).

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁA PODLASKA

= Złote korony Matki Boskiej kodeńskiej. Kiedy w r. 1875 rząd rosyjski zabrał bazylikę kodeńską na użytek duchowieństwa prawosławnego, wówczas ogłococono kościół ze wszystkiego, co mogło przypominać świątynię katolicką: powyrzucano więc ołtarze, konfesjonały, organy, ambonę, sztandary; nie przepuszczono nawet marmurowym tablicom z napisami. Sam cudowny obraz w zbitej naprędce pace odesłano do Częstochowy. Udało się tylko hr. Krasieńskiej, za pozwoleniem generał-gubernatora Kotzebuego, zabrać i przechować dwie korony rzymskie, które uwieńczono w r. 1723 cudowny wizerunek Matki Boskiej Kodeńskiej z Dzieciątkiem Jezus. O przechowywane w pałacu hr. Krasieńskiej w Warszawie cenne korony te nie upominała się władza rosyjska, rada, że jej się udało zagarnąć samą bazylikę, o której oddanie wiernym katolikom podlaskim usilne starania czyniła hr. Krasieńska, docierając z niemi do samego cara, niestety — bezskutecznie.

Spadkobierczyni hr. Krasieńskiej, jej córka Róża Raczyńska, wydosłała z ukrycia korony i wręczyła je J. E. metropolicie krakowskiemu, Sapieżce, potomkowi dawniejszych panów na Kodniu.

Tygodnik białski *Podlasiak*, z którego czerpiemy te szczegóły, donosi, że ojciec superior kodeński, ks. Paweł Kulawy, zaproszony przez J. E. metropolitę Sapieżę do Krakowa, otrzymał od niego dwie złote korony, artystycznie wykonane, z poniższym napisem, świadczącym o ich autentyczności:

»*Illustrissimum et Reverendissimum Capitulum S. Petri Urbis ex legato B. M. Alexandri Sforziae Beatae Virginis Codnensi et Puero Jesu donavit A. D. MDCCXXIII.*« — (Najjaśniejsza i Najprzewielebniejsza kapituła św. Piotra w Rzymie z zapisu B. M. Aleksandra Sforza Najświętszej Marii Pannie Kodeńskiej i Dzieciątka Jezus ufudowała. R. P. MDCCXXIII).

W dacie wyrażonej odbyła się w Kodniu, trzecia z kolei w Polsce, koronacja koronami rzymskimi.

Lud podlaski z radością wita tę powróconą, po upływie przeszło pół wieku, pamiątkę drogocenną — świadectwo łączności duchowej katolickiego Rzymu z zawsze mu wierną Polską.

KATOWICE

= Wystawa pośmiertna dzieł Juliana Fałata. W dniu 15 października p. wojewoda dr. Grażyński dokonał otwarcia wystawy pośmiertnej dzieł Juliana Fałata. Po poświęceniu lokalu p. wojewoda przeczytał wstępę, poczem zebrani przedstawiciele świata artystycznego i inteligencji oglądali zbiory, zawierające wraz ze szkicami 90 dzieł. Na otwarciu przemawiał również prezes Związku plastyków pan Ligoń. Wystawa przedstawia się okazale.

Katalog wystawy poprzedził wstępem słowem Wł. M. Ostoja Janiszewski, który oparł się wyraźnie na monografii Fałata pióra M. Tretera, drukowanej najpierw w *Sztukach Pięknych* — ale istnienie jej poimnął zupełnym milczeniem.

= Z Muzeum Śląskiego. Muzeum Śląskie w ostatnich miesiącach znacznie się wzbogaciło. Dla sztuki i przemysłu artystycznego pozyskano dzieła Janka Malczewskiego («Spłoszony koń»), Masłowskiego («Ule w letnim dniu»), Maksymiljana Gierymskiego («Alarm w obozie powstańczym») i szereg innych. Wspomniany obraz Gierymskiego jest jednym z najlepszych tego mistrza. Powiększono również kolekcję ceramiki polskiej okazami znanych wytwórni polskich i śląskich.

Poza tem przeprowadza się restaurację cennych dla kultury śląskiej zabytków malarstwa cechowego. Ostatnio np. wykończono restaurację tryptyku z legendą św. Mikołaja z pierwszej połowy XV-go wieku. Na uwagę zasługuje fakt, że postać św. Mikołaja przypomina pod względem stylistycznym znane malowidło ściennie, przedstwiający św. Stanisława w krakowskim kościele św. Katarzyny. Ukończono też restaurację obrazu cechowego z Grzawy w pow. pszczyńskim, przedstawiającego koronację N. P. Marii. Z pod dwukrotnego przemalowania, dokonanego w w. XVII i XIX — wydobyto stare malowidło z r. 1595, przyczem znaleziono sygnaturę polskiego, nieznanego dotychczas malarza Melchiora Duszki.

W dziale etnograficznym opracowuje się pow. lubliński, tarnogórski, część nadodrzańską pow. rybnickiego, oraz Beskid Śląski. Zbiory tego działu powiększono w zakresie sprzętu domowego, narzędzi rolniczych, przemysłu drobnego i sztuki ludowej.

= Katedra w Katowicach. Jeszcze za rządów ks. biskupa Hlonda, obecnie Prymasa Polski i Kardynała, został przyjęty projekt budowy katedry w Katowicach, wykonany przez architekta p. Gawlika, wychowanka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Budowę samą rozpoczął ś. p. biskup Śląski ks. dr. Liseicki w r. 1927. Przez te trzy lata wykonano roboty ziemne na terenie przy ul. Powstańców, zbadanym dokładnie i uznanym za zupełnie pewny. Obecny stan robót wykazuje już gotowe fundamenty z żelazo-betonu pod mury katedry i gmach kurji biskupiej, który ma pomieścić wszystkie urzędy diecezjalne. W robocie jest fundament pod kopułę, której wysokość ma wynieść 95 mtr. Długość katedry wynosi 90 mtr., szerokość 52 mtr. Przy budowie zatrudnionych jest obecnie przeciętnie 125 robotników, w związku z tą budową Komitet uruchomił we własnym zarządzie kamieniołom w Imielinie. Jako najpilniejszy dom diecezjalny wystawiono już w Krakowie seminarjum duchowne diecezji śląskiej. Budowa katedry pochłonie około 10 300 metrów sześciennych betonu i około 2 000 ton żelaza. Kierownictwo budowy i nadzór artystyczny jej spoczywa w ręku projektodawcy p. Gawlika. Przy budowie zajęty jest artysta-rzeźbiarz prof. Xawery Dunikowski, któremu powierzono wykonanie szeregu rzeźb o olbrzymich (5 do 7 metrów wysokości) wymiarach. Jest to praca obliczona na szereg lat, w której wielki talent Dunikowskiego znajdzie sposobność doskonale się wypowiedzieć.

KRAKÓW

= Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych rozpoczęło sezon roku 1930/31 wystawą, która otwartą została w połowie września, a na którą złożyły się wystawy kolekcji prac A. Bunscha, S. Jakubowskiego, A. Karpińskiego, J. Pieniążka, S. Saskiego, J. Żarneckiego i S. Żurawskiego, tudzież t. zw. wystawa bieżąca, gdzie pokazane zostały prace Z. Albinowskiej, E. Czerwenki, H. Dietricha, E. Gepperta, A. Hironia, L. Kowalskiego, J. Krasnowolskiego, L. Machalskiego i S. Szwarca.

W połowie października została otwartą w dużej sali T-wa wystawa Tow. art. polskich «Sztuka». Dzieńdziesiąta ta z rzędu wystawa zasłużonego Towarzystwa była zbiorową wystawą najnowszych prac Fryderyka Pautscha (44 obrazów).

Poza T-wem «Sztuka» wystawioną została kolekcja prac Rafała Malczewskiego i Marcina Samlickiego, tudzież t. zw. wystawa bieżąca, obejmująca prace: J. Berezowskiej, Z. Dziurzyńskiej-Rosińskiej, J. Krasnowolskiego, N. Nadla, B. Serwina, T. Stasiaka. Poza



OTOKAR SPANIEL

PO KAPIELI (gips)

tem wystawiono dzieła przeznaczone do rozlosowania między właścicieli biletów rocznych T-wa.

= Losowanie dzieł sztuki dla członków Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyło się 12 listopada w gmachu T-wa, w obecności prezydium T-wa i reagenta p. dr. Pniewskiego. Rozlosowano 45 obrazów.



OTOKAR SPANIEL

LEGENDA O ŚW. WACŁAWIE (szczegół z brązowych drzwi katedry Św. Wita w Pradze).

= Z powodu VII Kongresu Związku Międzynarodowego Unji intelektualnej, który się odbył w Krakowie w dniach od 22 - 25 październ., bawił w Krakowie przez kilka dni wybitny rzeźbiarz czeski, p. Otokar Spaniel, profesor praskiej Akademii Sztuk Pięknych. Urodzony 1881 r., studjował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (u prof. Tautenhayna) i kolegował z Edwardem Wittgiem. W latach 1902 do 1904 studjował w praskiej Akademii u prof. Myslbecka, poczem w latach 1904 do 1912 pracował w Paryżu w pracowni rzeźbiarza Charpentier'a. Do Pragi wrócił w r. 1912. W r. 1917 został zamianowany profesorem tamtejszej szkoły przemysłu artystycznego, zaś w roku 1919 objął katedrę rzeźby w praskiej Akademii Sztuk Pięknych. W r. 1927 zamianowany został członkiem czeskiej Akademii Umiejętności. Z bogatej jego działalności twórczej, poza szeregiem plaket i medali, należy wymienić: biust czeskiego fizjologa I. Purkyne, prezydenta Massaryka, jugosłowiańskiego architekty

Plecznika i poety Vojnovicza, pomnik francuskiego historyka E. Denis'a w Nimes, grupę »Pieta« i t. d.

P. O. Spaniel miał odczyt na zjeździe Unji intelektualnej p. t. »Duch w sztuce«

= Na międzynarodowym Zjeździe historyków sztuki, który się odbył we wrześniu w Brukseli, pod protektorem króla Belgii, Polska Akademia Umiejętności była reprezentowana przez dyrektora Muzeum Narodowego, prof. dr. F. Koperę. Uniwersytet Jagielloński reprezentował prof. dr. T. Szydłowski.

L W Ó W

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (przy ul. Dzieduszyckich) otwartą została w początku września wystawa prac Karola Kossaka, St. Matzkego, A. Soltingera, Osseckiego grafika, tudzież kolekcja prac Jana Szancera.

= Wystawa warszawskiego stowarzyszenia grafików »Ryt« została otwartą w początku października w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Udział w wystawie wzięli: Wacław Borowski (Teki litograficzne), Edmund Bartłomiejczyk (szereg nowych drzeworytów barwnych, bardzo subtelnych w kolorze), Władysław Skoczylas (»Warszawa«), Stanisław Chrostowski (szereg exlibrisów), Tadeusz Cieślowski syn, Bogna Krasnodębska (»Droga krzyżowa«), Janina Konarska, Wiktor Podoski, Wiktorja Gorzyńska, Marja Dunin-Piotrowska. Poza »Rytmem« wystawiła szereg akwafort Zofja Stankiewiczówna.

Prócz tego na »wystawie bieżącej« pokazano szereg prac Zygmunta Radnickiego, Janiny Nowotnowej, pejzaże H. Selzera i H. Klara, prace Andrzeja Gaike, St. Gilewskiego i Józefy Kratochwil-Widymskiej.

= Wystawa prac H. Langermana została otwartą w końcu października w Pasażu Mikolasza.

= Zrzeszenie lwowskich plastyków »Artes« wybrało na zebraniu dnia 29 września nowy zarząd, a mianowicie: Przewodniczącym wybrano Ludwika Lillego, zastępcą jego Aleksandra Krzywobłockiego, sekretarzem Ottona Hahna, skarbnikiem Ludwika Tyrowicza. Stowarzyszenie »Artes« zajęte jest obecnie wydaniem teki prac graficznych swych członków, która ma się ukazać jesienią b. r.

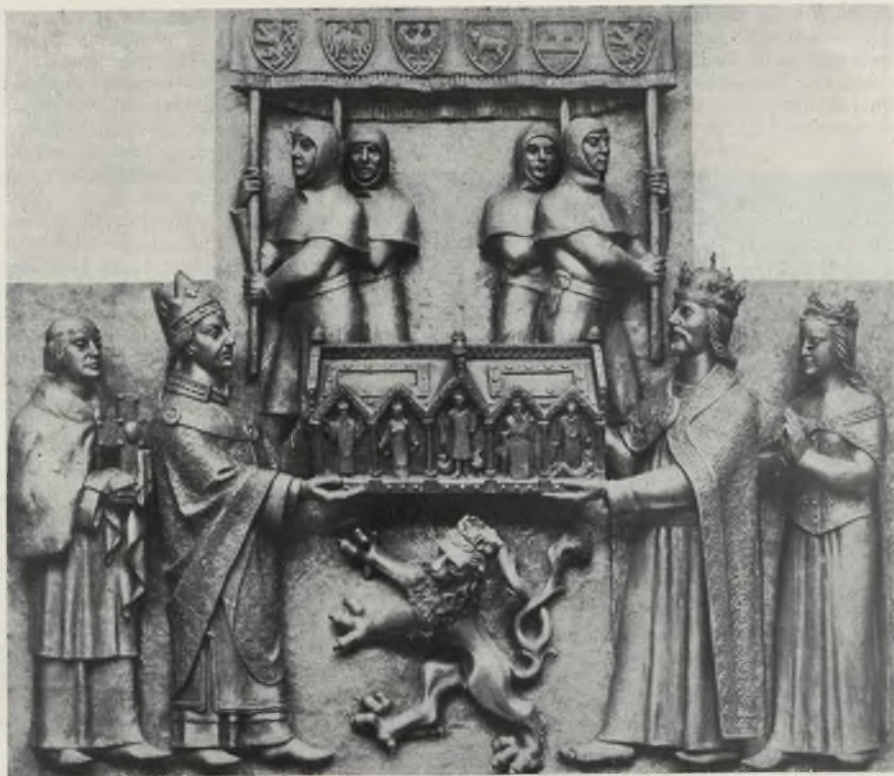
LUBLIN

= Nowy kustosz Muzeum lubelskiego. Na ostatnim posiedzeniu Zarządu Muzeum Ziemi Lubelskiej na miejsce dawnego kustosa p. dr. Grajewskiego, mianowany został pełniący obowiązki konserwatora zabytków sztuki w Lubelskim Urzędzie Wojewódzkim p. K. Piwocki.

Należy się spodziewać, że p. kustosz Piwocki, jako fachowiec z doskonałej szkoły prof. dr. Wł. Podlacha we Lwowie, zajmie się umiejętnie ostateczną organizacją Muzeum Lubelskiego i stworzy z niego prawdziwie żywotną placówkę, która z czasem stanie się chlubą naszego miasta.

= Opieka nad zabytkami sztuki na terenie Lubelszczyzny. Wobec zainteresowania, jakim cieszą się zabytki lubelskie w całej Polsce, pozwalamy sobie przedrukować tu wywiad z konserwatorem p. Piwockim, jaki ukazał się w Nrze 252 *Ziemi Lubelskiej*.

W związku z objęciem opuszczonego niedawno stanowiska konserwatora przy Lub. Urz. Wojewódzkim przez p. Ksawerego Piwockiego, zwróciliśmy się doń



OTOKAR SPANIEL

KAROL IV. WRĘCZA RELIKWIE ARNOSTOWI Z PARDUBIC
(szczegół z bronzowych drzwi katedry Św. Wita w Pradze).

z prośbą o wypowiedzenie się na temat opieki nad zabytkami sztuki na terenie Lubelszczyzny.

— Muszę stwierdzić, zaznaczył p. Konserwator na wstępie, że prace konserwatorskie muszą iść ściśle w zależności od możliwości finansowych, jakimi rozporządza każdy okręg konserwatorski. Budżet bowiem na ten cel przeznaczony przewiduje na okręg kilkanaście zaledwie tysięcy zł.

Sądzić zatem należy, że tylko część obiektów korzystać może z opieki?

— Na czoło zagadnień, jakie nasuwa konserwacja zabytków w naszym okręgu, wysuwa się restauracja kościoła po-Wizytkowskiego w Lublinie.

Obecnie pokryto kościół dachówką holenderską, w typie jakim pokrywano u nas kościoły we wczesnym Odrodzeniu. Nieodpowiednia zaś w naszym klimacie dachówka marsylijska, pochodząca z restauracji z roku 1903, została usunięta.

Ponieważ poziom ulicy przed kościołem podniósł się znacznie z biegiem czasu, jest rzeczą nieodzowną pogłębienie placu przed wejściem głównym do poziomu dawnego i w związku z tem odpowiednie zaprojektowanie schodów łączących otrzymane w ten sposób wgłębienie z nawierzchnią ulicy Narutowicza. Drugą niezmiernie ważną kwestją jest sposób rozwiązania wyglądu samej fasady. Niewątpliwie powinna być ona przywrócona do wyglądu pierwotnego, to jest nie tynkowana. W ten sposób uwydatni się nawarstwienia stylowe, jakim kościół ten ulegał w ciągu wieków i umożliwi się badaczom wgląd w historię budowy tej świątyni. W sprawie tej zasięgaliliśmy opinii zarówno p. Konserwatora Generalnego Jerzego Remera, jakoteż prof. U. J. K. we Lwowie dr. Władysława Podlachy,

którzy zgodnie z tezą postawioną przez b. Konserwatora p. inż. Siennickiego (Nr. 21 do 24 *Wiadomości Konserwatorskich* z r. 1929) wypowiedzieli się za pokazaniem wątku gotyckiego murów, a więc przeciw ich tynkowaniu. Pewne trudności nasuwa górna kondygnacja wieży, wykonana z łatwo wietrzącego kamienia wapiennego, który wskutek tego musi pozostać zatynkowany. Sprawa restauracji kościoła po-Wizytkowskiego zostanie obszernie omówiona i być może definitywnie zdecydowana na dorocznym zjeździe Konserwatorów w Katowicach, gdzie mamy nadzieję uzyskać specjalne kredyty na bardzo kosztowne prace, związane z pozostawieniem fasady w cegle surowej.

— Dalej nasuwa się sprawa odrestaurowania byłego pałacu Radziwiłłowskiego przy placu Litewskim.

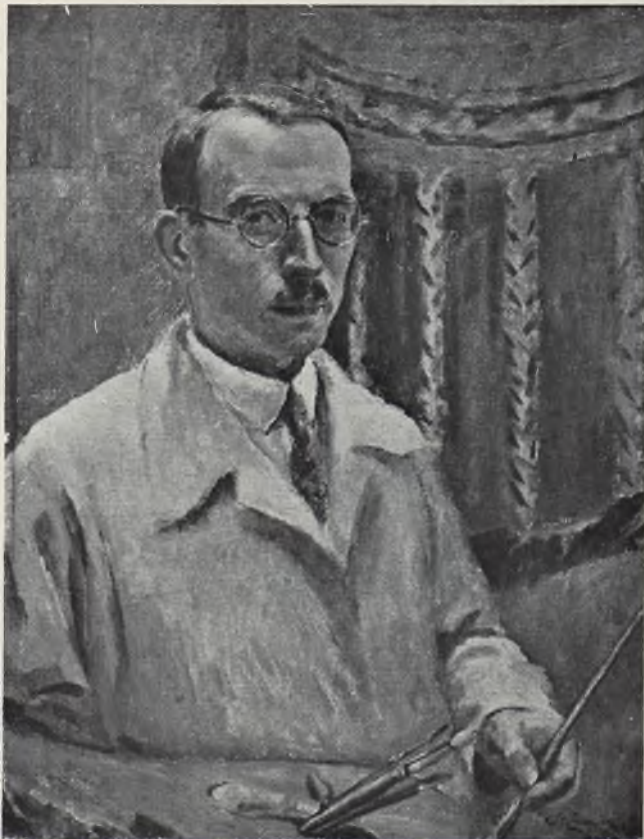
W związku z remontem elewacji zewnętrznej wysunięto postulat zniesienia szpecącej ją szklanej werandy na tarasie nad podjazdem. Władze jednak wojskowe z powodu braku funduszy sprawę tę odłożyły na przyszłość.

— Jak przedstawia się opieka konserwatorska na prowincji?

— W Kazimierzu Dolnym w odbudowanej już od lat kilku kamienicy celejowskiej przy ul. Senatorskiej oszklono okna i wykonano drzwi do otworów wewnętrznych budynku. Jeden z pokoi parterowych oddano już do użytkowania miejscowej czytelnicy i wypożyczalni książek.

W drugim głównym ośrodku zabytkowym naszego województwa — w Żamościu — przystąpiono do restauracji dzwonnicy kolegiackiej. Brzydki, płaski jej helm zostanie zastąpiony nowym wzorowanym w ogólnych zarysach na zachowanych wizerunkach pierwotnego jej

pokrycia, zbliżonego w typie do hełmu wieży kościoła po-Bazylijskiego. Równocześnie zarząd miasta Zamościa rozpoczął pracę około wzniesienia nowozaprojektowanej fasady t. zw. celi Łukasińskiego od ul. Lwowskiej. Projekt ten jest utrzymany w charakterze sąsiednich zabudowań fortecznych.



STANISŁAW ŻURAWSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z wystawy w Tow. przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1930).

Pałac Sanguszków w Lubartowie, zbudowany przy końcu XVIII i w początkach XIX w., obecnie opuszczony, zostanie w ciągu najbliższych lat przerobiony na zakład wychowawczy. Jedno skrzydło pałacu przebudowane zostanie na kaplicę, poza tem jednak ani wewnątrz, ani w elewacjach zewnętrznych żadnych zmian zasadniczych się nie przewiduje.

W Kurowie (powiat puławski) znajduje się plebanja, zbudowana przez hr. Potockich dla ks. Piramowicza. Obecnie prowadzi się roboty około usunięcia wilgoci z murów, która grozi zniszczeniem tej cennej pamiątki. Założono już w jednym skrzydle odpowiednie izolacje, oraz obmyślono ujście dla wody spływającej z dachu.

Wspaniały renesansowy kościół w Uchaniach (powiat hrubieszów) wymaga spiesznego remontu, a to z powodu zupełnego zaniedbania pokrycia dachowego. W najbliższym czasie rozpocznie się krycie kościoła nową, już zakupioną blachą, którą należy pomieścić.

— Pozwolę sobie zaznaczyć, p. Konserwatorze, że wiele jest zabytków wymykających się z pod uwagi powołanych czynników.

Właśnie wskutek rozległości tutejszego okręgu i przy braku sił pomocniczych — siłą rzeczy uchodzi uwadze Konserwatora cały szereg zabytków i zniszczeń wśród nich dokonywanych. Konieczną więc jest współpraca społeczeństwa w postaci gęstej sieci Towarzystw Krajoznawczych. Poszczególne oddziały Towarzystwa, rozrzucone w terenie, obok swych zadań specjalnych, winne współdziałać z konserwatorem, w formie korespondencji o odkryciu nowych zabytków i o ewentualnych zakusach osób postronnych na ich całość i jakość. W ten sposób zorganizowano już Towarzystwo Krajoznawcze na terenie województwa wołyńskiego, na podobnej stopie winny być postawione Oddziały Towarzystwa w pozostałych województwach, a to przez wciągnięcie do współpracy zarówno władz administracyjnych, jak przede wszystkim szkolnych. W mieście naszym zostaną w ciągu najbliższych miesięcy zorganizowane kursa oprowadzających po Lublinie i okolicy, by przybywające do nas wycieczki mogły łatwo znaleźć odpowiednich przewodników.

POZNAŃ

= Zbiorowa wystawa W. Lama. W salonach »Sztuka« przy ul. 27 Grudnia otwarto wystawę znanego poznańskiego artysty-malarza p. Władysława Lama. Wystawa cieszyła się wielkim powodzeniem. Artysta wystawił 22 obrazy olejne, oraz 11 drzeworytów.

= W salach wielkopolskiego Związku artystów plastyków (pl. Wolność 14 a) po letniej przerwie otwartą została wystawa, w której udział biorą: Adam Batycki, W. Pallarin, Stan. Beer, Stan. Dąbrowiecki, St. Filipkiewicz, Józef Graczyński, W. Kossak, A. Karpiński, Jan Mazurkiewicz, Andrzej Malinowski, Stan. Przesłański, St. Podwalin, Karol Prausmüller, Rupniewski, W. Roguski, L. Wyczółkowski i Leon Wróblewski. Prócz tego wystawiono prace J. Malczewskiego.

= W T-wie Przyjaciół Sztuk Pięknych za-inaugurowano sezon zimowy wystawą, w której bierze udział Rupniewski (akwarele, z nad polskiego morza, Bydgoszczy i Jugosławji), Władimir Hofman, A. Batycki, W. Roguski, Bartel, A. Augustynowicz, Wł. Marcinkowski i inni.

= Odsłonięcie pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego odbyło się uroczystie dnia 27 lipca na dziedzińcu Cytadeli Poznańskiej. Pomnik został ufundowany przez oddziały wojskowe w cytadeli załogujące (7 bataljon telegr., 7 bataljon administracyjny, 7 szwadron taborów, kompania parkowa przy 7 okręgowej składnicy uzbrojenia i punkt zborny koni nr. 2). Pomnik, odlany w brzoźnie w Poznaniu według modelu wykonanego przez Wł. Marcinkowskiego (dyrektora Wkp. Muzeum Wojskowego).

WARSZAWA

= Z Gabinetu Numizmatycznego Mennicy Państwowej. Celem ożywienia ruchu numizmatycznego w Polsce, Gabinet Num. M. P. rozpoczął intensywne uzupełnianie swych zbiorów, sprzedając jednocześnie dublety, oraz wszelki materiał pomocniczy, niezbędny dla Muzeów zbieraczy.

Gab. Num. nabywa objekty wchodzące w zakres numizmatyki, mennictwa oraz medalierstwa, jak również całe zbiorki monet i medali. Celem sprzedaży wyżej wymienionych obiektów należy dostarczyć je do Gabinetu Numizmatycznego dla obejrzenia i oszacowania.

W Gabinetzie Numizmatycznym nabyć można m. in.:

1) monety próbne i pamiątkowe mennicy państwowej do wyczerpania ich zapasu,

2) duplikaty monet i medali polskich ze zbiorów G. N. Dublety są do przejrzania w lokalu G. N. Cennika drukowanego chwilowo brak.

3) zbiorki szkolne monet miedzianych Stan. Augusta, oraz monet miedzianych Księstwa Warszawskiego.

4) Medale:

a) pam. otw. G. N. z kopją grosza Kazimierza W. bronz. 28 mm.

b) jubil. G. Soubise-Bisier, bronz, 55 mm., Aumilera, wyb. 100 egz., 50 mm.

c) jak wyżej srebro, wyb. 11 egz.

d) pam. J. Aleksandrowicza, bronz, Żmigrodzkiego, wyb. 100 egz. 50 mm.

e) jak wyżej srebro, wyb. 20 egz.

Na żądanie Gabinet Numizmatyczny przesyła bezpłatnie:

a) spis monet obiegowych polskich wyb. od 1923 r. do czasów ostatnich,

b) spis monet próbnych i pamiątkowych od r. 1922 do czasów ostatnich,

c) spis medali wybitych przez Mennicę Państwową z podaniem źródła ich nabycia,

d) cennik wyrobów artystycznych Mennicy Państwowej (medali i plaket),

e) cennik monet próbnych i pamiątkowych M. P. Fundusze powstałe ze sprzedaży przedmiotów wyżej wymienionych przeznaczone są na cele Gab. Numizm. M. P.

G. N. przedmioty zamówione przesyła za zaliczką poczt. lub po nadesłaniu odpowiedniej kwoty.

Wszelką korespondencję należy kierować pod adresem Gabinetu Numizmatycznego Mennicy Państwowej, Warszawa, Praga, ul. Markowska 18.

= Nowa Rada Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich. Na ostatnim zjeździe delegatów Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich ukonstytuowała się nowa Rada tego Związku w osobach: Prezes inż. arch. Romuald Miller, skarbnik inż. arch. Jan Stefanowicz, dyrektor inż. arch. Stefan Majewski, członkowie: Lech Niemojewski, Mirosław Szabunowicz, Adam Popradzki.

= Biblioteka i Muzeum ordynacji Krasińskich. W programie 5-go Zjazdu historyków polskich w Warszawie wyznaczono na dzień 2 grudnia uroczyste otwarcie nowego gmachu biblioteki i muzeum przy ul. Okólnik nr. 9. Budowatego gmachu wzniesionego staraniem i kosztem ordynata Edwarda hr. Krasińskiego, rozpoczęta 1912 r. i przerwana z powodu wypadków wojennych i ciężkiego położenia ekonomicznego kraju, została wykończona dopiero w ostatnich latach, co umożliwiło urządzenie muzeum, oraz uruchomienie pracowni naukowej, dostosowanej do współczesnych wymagań techniki bibliotecznej. Zbiory muzealne, składające się z bogatej zbiorowni, galerji obrazów i ze skarbcza, pozostają własnością ordynacji domu hr. Krasińskich. Po uroczystym otwarciu zbiory te będą już na stałe udostępnione publiczności, biblioteka i archiwum są dostępne dla badaczy naukowych od 1860 r.

= Instytut propagandy sztuki. Dnia 20 października odbyło się zebranie Rady Instytutu, na którym dokonano wyboru Komitetu Głównego, w skład którego weszli: Wojciech Jastrzębowski (prezes), Karol Stryjeński (wiceprezes), Władysław Jarocki (sekretarz) i Jan Szczepkowski (skarbnik). Zastępcami wybrani zostali: Michał Boruciński i Stanisław Woźnicki.

Tymczasowym dyrektorem został zamianowany p. Władysław Wołynko.

Komitet główny objął natychmiast sprawy Instytutu. Ustępujący, prowizoryczny zarząd złożył obszerne sprawozdanie z dotychczasowej swej działalności, które zostało przyjęte do wiadomości, poczem omawiano szereg spraw związanych z działalnością Instytutu na przyszłość.



STANISŁAW ŻURAWSKI

NA PLAŻY (ol.)

(Z wystawy w Tow. przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1930).

WILNO

= Konserwacja zabytków malarskich. W ostatnich czasach w Wilnie zbadano odkryte niedawno fragmenty malowideł sklepiennych i ściennego klasztoru Trynitarzkiego, które odczyszczono zostały przez art. mal. Jerzego Hoppena. Ponieważ ustalono, że malowidła te należy zachować i utrwalić w najbliższym czasie, p. Hoppen rozpocznie prace konserwacyjne. Zbadano też prace nad odnowieniem malowideł na sklepieniu dawnej kaplicy akademickiej w bibliotece uniwersyteckiej, przeznaczonej po odrestaurowaniu na pomieszczenie zbiorów Lelewela.

Prace te, prowadzone przez p. J. Hoppena, zakończone zostaną w niedługim czasie, odczyszczono już całkowicie sklepienie i odrestaurowano częściowo bogatą barokową ornamentację.

Jak stwierdzono, prace w kościele św. Teresy, prowadzone przez artystę-malarza M. Słoneckiego, posunęły się w ostatnich miesiącach znacznie naprzód. Po odczyszczeniu malowideł sklepiennych i ściennych rozpoczęto konserwację rokokowych ram ornamentacyj-



FRYDERYK PAUTSCH

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków).

W SŁOŃCU (ol.)

nych, ujmujących malowidła figuralne na sklepieniu nawy głównej. Ze względu na różnorodność zagadnień nasuwających się w toku pracy, zalecono powolne tempo robót, wskutek tego w roku bieżącym ukończona będzie prawdopodobnie tylko konserwacja malowideł na sklepieniu nawy głównej, pozostałe zaś prace wykonane będą dopiero w roku przyszłym.

Poza tem zbadano w kościele Wszystkich Świętych obraz, przedstawiający Matkę Boską Różańcową, na którego odwrotnej stronie, jak się okazało przed dwoma tygodniami, po wyjęciu obrazu z ołtarza, znajduje się obraz wcześniejszy. Ponieważ obrazy te malowane są na dwóch stronach tej samej deski, deska w celu rozdzielenia obrazów zostanie rozpiłowana. Konserwacja obrazów będzie przeprowadzona w Warszawie.

ZAKOPANE

= Doniosła sprawa. Pod takim tytułem wydawany w Zakopanem dwutygodnik *Zakopane* (30-go września 1930, Nr. 35) zamieścił wiadomość, że »podniszczona polichromja roboty Witkiewicza w prezbiterjum parafjalnego kościoła podobno ma się zastąpić czemś innem«.

To spowodowało brata ś. p. Stanisława Witkiewicza, p. Ignacego Witkiewicza do zamieszczenia w temże czasopiśmie *Zakopane* (Nr. 37, 12 października 1930) następującego wyjaśnienia:

»Przypominam, że Witkiewicz, o którym mówi powyższy artykuł, jest śp. Stanisławem Witkiewiczem, którego dzieł posiada dużo kościół, ale wspomniana polichromja nie jest jego utworem.



FRYDERYK PAUSCH

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków).

STUDJUM (ol.)

Lecz to, co grozi domniemanym pracom brata mego, ś. p. Stanisława Witkiewicza, grozi rzeczywistym jego pracom, prawdziwym skarbowi kościoła i to nie jest pogłoska ani plotka, to, czego wspomniany artykuł nawet nie przypuszcza, jest faktem. I jeżeli, jak powiedziano w artykule, przeciw projektowi powinna zaprotestować cała opinia publiczna, to protest ten powinien być zwrócony przeciwko czynom, skierowanym ku zniszczeniu prac Witkiewicza.

Kościół posiada następujące prace Witkiewicza: kaplicę Gnatowskich: w niej wszystko jest projektowane przez niego i po części przez niego wykonane, a po części, zdaje się, przez p. Wojciecha Brzegę; ołtarz w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, projektowany przez Witkiewicza, wykonany przez p. p. artystów rzeźbiarzy Nalborczyka i W. Brzegę. Witraże,

ławki i konfesjonały. Witkiewicz projektował jeszcze dwa ołtarze, wielki i jeden z bocznych, lecz ówczesny proboszcz, ks. Kaszelewski, ich nie wykonał.

Dzieła sztuki mogą być niszczone lub usunięte z oczu publiczności nieświadomie lub świadomie. Do dzieł Witkiewicza jest stosowane jedno i drugie.

Wspomniane wyżej ołtarze, konfesjonal i ławka w kaplicy Gnatowskich narażone są na gnienie, psucie się farb, pokrywających figury Świętych i niektóre ornamenty, przez masę doniczek z żywymi kwiatami, kwiaty te, a także okropne, niepomiernej długości blaszane świece, zupełnie zakrywają figury Świętych i przedziwnej piękności, bogatą rzeźbę, którą ołtarze, od fundamentów do samego wierzchu i z boków są pokryte; do zamaskowania piękności ołtarzy dążą obrazy, nie mające żadnej artystycznej wartości, przykrywające

Tabernaculum. Na ukoronowanie podobnego lekceważenia, około postaci Matki Boskiej Różańcowej powtykano, jak w jakimś kinie, różnokolorowe lampki elektryczne, psując jednocześnie rzeźbę, otaczającą Przenajświętszą Postać.

Na ołtarzu w kaplicy Gnatowskich, na Tabernaculum, postawiono niepomiernie brzydkie lichtarze. W tejże kaplicy na schodach, prawdziwego arcydzieła sztuki rzeźbiarskiej, stoi drabina.

To są bezwiedne środki, ale niemniej niedopuszczalne środki niszczenia lub zakrywania dzieł Witkiewicza. Do świadomych należy projekt już bardzo zaawansowany zniszczenia witraży. Ma to nastąpić z tego powodu, że niby one same przez się ulegają zniszczeniu i dlatego, że światło, które one dają, jest niekorzystne dla tych malowideł, które mają być pokryte ścianą kościoła. Tak zdecydowali ks. dziekan, sam, czy wspólnie z komitetem parafjalnym i artysta malarz, który ma malować ściany.

Zdawałoby się, że jeżeli oprawy w oknach się psują, to trzeba je poprawić i malarz winien się stosować do światła, które kościół posiada.

Przeciw podobnemu obchodzeniu się z dziełami Witkiewicza, powinna zaprotestować cała opinia publiczna.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Frekwencja w Muzeach. W pierwszym półroczu b. r. główne muzea berlińskie odwiedziło ogółem 379.000 osób. Najbardziej uczęszczana jest zbrojownia, gdyż przypada na nią samą około 20.000 zwiedzających miesięcznie. Potem idzie muzeum cesarza Fryderyka z przeciętną frekwencją 10.000 widzów miesięcznie. Zbiory etnograficzne Niemiec odwiedziło natomiast przez całe pierwsze półrocze tylko 10.000 osób. W maju przypadła rekordowa cyfra frekwencji w Starem i Nowem Muzeum, wynosząca 13.000 zwiedzających.

W roku bież. spodziewana jest poprawa frekwencji w muzeach, stale pogarszającej się od r. 1927. Stwierdzono poza tem, że na ilość zwiedzających wpływa ilość dni bezpłatnego wstępu. Tak np. w Muzeum Zamkowym, gdzie niema żadnego dnia bezpłatnego, frekwencja jest najniższa.

BOLZANO

= Wieśniaczkę z nagą piersią, pędzla znanego niemieckiego malarza Defreggera, skradziono niedawno z Muzeum w Bolzano. Obraz ten jest niewielki, liczy zaledwie 18 cm. wysokości, tem łatwiej było go ukryć.

BRUKSELA

= Międzynarodowy Kongres Sztuki Ludowej. Zwołany przez Międzynarodowy Instytut Współpr. Intelktualnej drugi Międzynarodowy Kongres Sztuki Ludowej, który zgromadził około 200 przedstawicieli oficjalnych i nieoficjalnych 28 narodów, w przeważnej części dyrektorów muzeów etnograficznych i stowarzyszeń przemysłu ludowego jak i najwybitniejszych znawców folkloru, obradował w czasie od 28 sierpnia do 7 września w Antwerpii, Leodjum i Brukseli.

Głównym tematem prac kongresu była kwestja sztuki ludowej w zastosowaniu do świąt i uroczystości (sztuki plastyczne i dekoracyjne, taniec, widowiska). W grupie, która omawiała święta religijne i pochodzenia religijnego, pomiędzy referatami zgłoszonymi przez Niemcy, Rumunję, Estonję, Francję, Belgię, Bułgarię, Włochy, Hiszpanję, Szwajcarię i Ukrainę, znalazł się także referat polski o starodawnych obrzędach religijnych w Polsce. Po wysłuchaniu referatów wywiązała się ciekawa

dyskusja na temat wspólnego pochodzenia rozmaitych obrzędów i zwyczajów u różnych narodów. Grupa, która zajmowała się świętami okolicznościowymi, sezonowymi, uroczystościami rodzinnymi i kostjumami używanymi podczas tych uroczystości wśród różnych ludów, zorganizowała kilka widowisk, z których największe zainteresowanie wzbudziły tańce jawajskie i tańce starobrytyjskie; pokazy tańców zorganizowała English Folk Dance Society.

Powzięto projekt ukonstytuowania Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Ludowej, która zajęłaby się opracowaniem najracjonalniejszych metod fonograficznego notowania pieśni i muzyki ludowej.

W dniu 2 września Kongres przeniósł się z Antwerpii do Leodjum i tam odbył dwa posiedzenia, poświęcone teatrowi ludowemu i teatrowi marionetek, oraz pochodom, orszakom, procesjom i t. d.

Zamknięcie Kongresu nastąpiło w dniu 7 września w Brukseli. Poza obradami na tematy naukowe powzięto szereg postanowień organizacyjnych, opracowano projekt prac przygotowawczych do Międzynarodowej Wystawy, która odbędzie się w r. 1934 w Bernie i której organizację naukową przygotowuje Komisja Sztuki Ludowej. Następny Kongres odbędzie się w Bernie 1934 r.

Siedzibą Międzynarodowej Sztuki Ludowej jest Międzynarodowy Instytut Współpracy Intelktualnej w Paryżu.

= Międzynarodowy Kongres Historii Sztuki odbył się w dniach 20-29 września b. r. i był nader liczny. Tylko Austria i Niemcy nie wzięły w Kongresie oficjalnego udziału (przyjechało jednak kilkunastu Niemców jako członków Kongresu). Polacy wygłosili ogółem 10 referatów (M. Walicki, ks. Dettloff, Morelowski, Remer, Tatarkiewicz, Kociatkiewiczówna).

= Wystawa sztuki murzyńskiej w Brukseli. Dyrekcja Pałacu Sztuki przygotowuje wielką wystawę sztuki murzyńskiej. Wystawa ta zgromadzi najcenniejsze eksponaty ze zbiorów francuskich i belgijskich. Otwarcie wystawy nastąpi 15 listopada b. r.

BUDAPESZT

= Zgon wybitnego malarza węgierskiego, Zmarł tutaj wybitny malarz Juliusz Szent Istwany, uczeń Szekelego, odznaczony kilkakrotnie na wystawach zagranicznych.

= Pomnik św. Emeryka. Ustawiono tu na jednym z placów pomnik św. Emeryka, ufundowany przez arcyks. Izabelle, dzieło znakomitego rzeźbiarza Zygmunta Kisfaludi Strobl.

= Wystawy sztuki kościelnej. Na wystawie sztuki kościelnej, otwartej w Nemzeti Salon, z okazji uroczystości św. Emeryka, złotym medalem nagrodzone zostało dzieło J. Rona, przedstawiające grupę 21 świętych domu Arpadów.

= Udział Polski na Kongresie i w Wystawie Architektów. W uroczystości otwarcia międzynarodowej Wystawy Architektonicznej wziął również udział imieniem poselstwa polskiego sekretarz Lubomirski, oraz delegaci polscy na Kongres architektów: pp. Sanojca, Więckowski, Trzcński, Stefanowicz. Dział polski, utworzony z inicjatywy Stowarzyszenia Architektów Polskich w Warszawie, przedstawiał się okazale i wzbudzał uznanie u zwiedzających. Polska wystawiła 180 fotografii i projektów architektonicznych. Na pierwszy plan wysuwały się prace śp. prof. Noakowskiego.

FLORENCJA

= 400-na rocznica śmierci Andrea Del Sarto. Odbyły się tu uroczystości z okazji 400-setnej rocznicy śmierci malarza Del Sarto, ur. we Florencji w 1486 r. Podesta miasta odsłonił tablicę pamiąt-



PRYDERYK PAUTSCH

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków).

DUDZIARZ (ol.)

kową w ścianie domu, w którym słynny malarz z czasów Odrodzenia żył i pracował, a prof. Solmi wygłosił w Palazzo Vecchio mowę, podkreślając zasługi Andrea Del Sarto dla rozwoju malarstwa.

= Otwarcie biblioteki w Palazzo Vecchio. W najbliższym czasie zostanie otwarta dla publiczności jedna z najciekawszych bibliotek florenckich, a mianowicie biblioteka, mieszcząca się w Palazzo Vecchio, poświęcona prawie całkowicie przeszłości historycznego miasta. W salach biblioteki zostały rozmieszczone sztychy i obrazy przedstawiające zburzone części Florencji.

KO W N O

= Odbudowa »grodu kowieńskiego«. Zarząd m. Kowna przywiązuje wielką wagę do kwestii konserwacji odkopanej przez żołnierzy litewskich części

miasta t. zw. »grodu kowieńskiego«. Stare Kowno zostało założone w r. 1317. W 45 lat później miasto uległo zburzeniu, poczem znowu odrestaurowane zostało częściowo przez Krzyżaków, częściowo przez Litwinów. Po wojnie szwedzkiej, w czasie której m. Kowno uległo zagładzie, do odbudowy starego Kowna nikt nie przywiązywał większej wagi. Obecnie, w związku z 500-ą rocznicą W. Ks. Witolda, który za swego panowania często zajeżdżał do Kowna w celu uczestniczenia w sądach książęcych, zarząd miasta rozważył projekt utworzenia na miejscu odkopanego miasta placu Witolda i muzeum narodowego imienia W. Ks. Witolda.

MONACHJUM

= Obraz M. Beckmanna, jednego z czołowych malarzy niemieckich dzisiejszej doby, przedsta-

wiający motyw z kąpeli morskich w Sheveningen, zakupiło świeżo do swych zbiorów bawarskie muzeum państwowe w Monachjum.

NEW YORK

= O pomnik Kościuszki pod Saratogą. Polonia zamieszkała w Schenectady w okolicznych osiedlach, przystępuje do zbierania składek na fundusz budowy pomnika Tadeusza Kościuszki pod Saratogą, w miejscu, gdzie w r. 1777 rozegrała się decydująca bodaj walka o wolność Stanów Zjednoczonych, a w której udział brał również Kościuszko, przyczyniając się do zwycięstwa amerykańskich wojsk rewolucyjnych. Władze okręgu, w którego obrębie leży to historyczne pobojowisko, zgodziły się wyznaczyć specjalne miejsce pod pomnik naszego bohatera. Prasa polska z zainteresowaniem omawia sprawę projektu budowy pomnika Kościuszki pod Saratogą, zaznaczając, że do zebrania funduszu na budowę powinno przyczynić się całe wychództwo.

= Wystawa polskich projektów dekoracyjnych. W Brooklyn Museum, jednej z najważniejszych instytucji artystycznych w Ameryce, urządzono wystawę polskich projektów dekoracyjnych, wykonanych przez uczniów szkół przemysłu artystycznego w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wilnie.

Ekspozycje tej wystawy przywiózł z Polski p. L. K. Straszewicz, właściciel firmy »Zakłady Graficzne Straszewiczów w Warszawie«. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem.

= Wystawa polskich kobierców. Wielkie muzeum nowojorskie »The Metropolitan Museum of Art« urządziło w jednej ze swych sal wystawę perskich kobierców t. zw. polskiego typu. Na pokaz publiczny wystawiono 27 niezmiernie interesujących i niezwykłej piękności sztuk, wypożyczonych przeważnie z prywatnych kolekcji amerykańskich i stąd mało znanych nietylko szerszemu ogółowi, lecz i osobom interesującym się fachowo tym odłamem sztuki.

Są one prawie wszystkie arcydziełami warsztatów perskich i pochodzą przeważnie z pierwszej połowy XVII wieku.

Aczkolwiek wykonane w Persji i przypuszczalnie w warsztatach królewskich, są one związane z historią rodzin polskich. Dwa z wystawionych eksponatów posiadają widome tego znaki. Jeden z nich jest ozdobiony herbem polskim, drugi opatrzony jest napisem »A. W. Wilkoński XII, Septembris 1683 z pod Wiednia«.

Napis ten wskazuje, że zabytek ów został zabrany, jako zdobycz wojenna Turkom pod Wiedniem. Należy zaznaczyć przy tej okazji, że wiele tkanin perskich, które później najrozmaitszemi drogami weszły do zbiorów królewskiego domu saskiego, pochodzi z tego samego źródła. Również i w Metropolitan Museum w Nowym Jorku znajduje się wielka aksamitna tkanina z lat około 1600 r., pochodząca z tej właśnie kolekcji i niewątpliwie zdobyta przez Polaków pod Wiedniem.

Najczęstsze motywy, zdobiące t. zw. staropolskie kobierce, kształt ornamentu liściastego i wielkie arabskie palmety powtarzają się również i w dywanach perskich tego czasu.

Na wystawie paryskiej w r. 1878 wystawiono w Trocadero pewną ilość jedwabnych, złotem i srebrem przetykanych kobierców ze zbiorów księcia Czartoryskiego. Niektóre z nich zaopatrzone w herby tej rodziny, uważano początkowo za dzieła polskich warsztatów. Jednakże późniejsze badania wykazały, że pochodzą one z Persji. Nazwa »polskich« utrzymała się jednakże i oznacza się nią około 300 znanych dziś i niezmiernie kosztownych kobierców. Barwy ich są naogół jaśniejsze i bardziej połyskliwe, aniżeli w innych dywanach, tkanych w Persji, a pochodzących z tej samej epoki.

Tkaniny te, zdobiące ówczesne pałace polskie, nie

pozostały bez wpływu na twórczość rodzimych naszych kobierców, kilimów, gobelinów, makat i pasów.

ORVIETO

= 600-a rocznica śmierci Wawrzyńca Maitani († 1330). Zapowiedziano tu specjalne uroczystości na cześć Wawrzyńca Maitani, słynnego architekta ze Sieny, twórcy katedry orwietiańskiej, jedynego w swoim rodzaju zabytku architektonicznego z końca XIII stulecia. Katedra orwietiańska, wzniesiona na wieczną pamiątkę cudu w Bolsena (mnich czeski Piotr odprawiając Mszę św. w Bolsena w grudniu 1263 roku i powątpiewając o rzeczywistej obecności Chrystusa Pana w Eucharystji, zobaczył krew, wypływającą obficie ze św. Hostji), oraz na cześć Bożego Ciała (święta ustanowione przez papieża Urbana IV w r. 1264), jest najwspanialszym dziełem szkoły sjeneńskiej. Podczas uroczystości zostaną wmurowane nowe odrzwia monumentalne, odbędą się wystawy sztuki stosowanej i pejzażu umbro-sjeneńskiego, oraz urządzona będzie wspaniała iluminacja katedry i ważniejszych budynków miasta, którego etruskie pochodzenie, widoczne na każdym miejscu, stanowi specjalną atrakcję.

LONDYN

= Dział polski na Międz. Wystawie Sztuki Perskiej. W styczniu 1931 r. odbędzie się w największym gmachu wystawowym Londynu t. zw. »Burlington House« uroczyste otwarcie wystawy arcydzieł sztuki perskiej od najdawniejszych czasów, jeszcze z przed Darjusza i Kserksesa, aż do końca wieku XVIII. Protektorat nad wystawą, na której zgromadzone zostaną z czterech części świata najcenniejsze arcydzieła ze wszystkich gałęzi sztuki dawnej Persji, objeł król Anglii i szach Perski.

W wystawie tej weźmie udział Polska, która szczególnie w wiekach XVI i XVII pozostawała w stałych i bliskich stosunkach z Persją i wogóle z Bliskim Wschodem.

Niektóre z wysłanych z Polski kobierców zaliczone są do okazów najrzadszych, posiadających bezcenną wartość. Dominujące miejsce na wystawie zajmie niewątpliwie sławny dywan wilanowski, oraz »Ispahan«, własność Sanguszków. Sąd o nich wydał świetny znawca sztuki orjentalnej, kalifornijczyk, Artur Pope, który objeżdżając wszystkie kraje dla zebrania odpowiednich eksponatów, przybył również do Polski. Dywany znalezione u nas wzbudziły jego podziw. Motywy chińskie, zdobiące kobierce wilanowski, zachowały się jedynie na 7 jeszcze pozostałych na świecie dywanach tego typu, pochodzących z połowy XVI w. Ispahan zaś należy do najrzadszych okazów, których na całym świecie zachowało się jeszcze 10 sztuk.

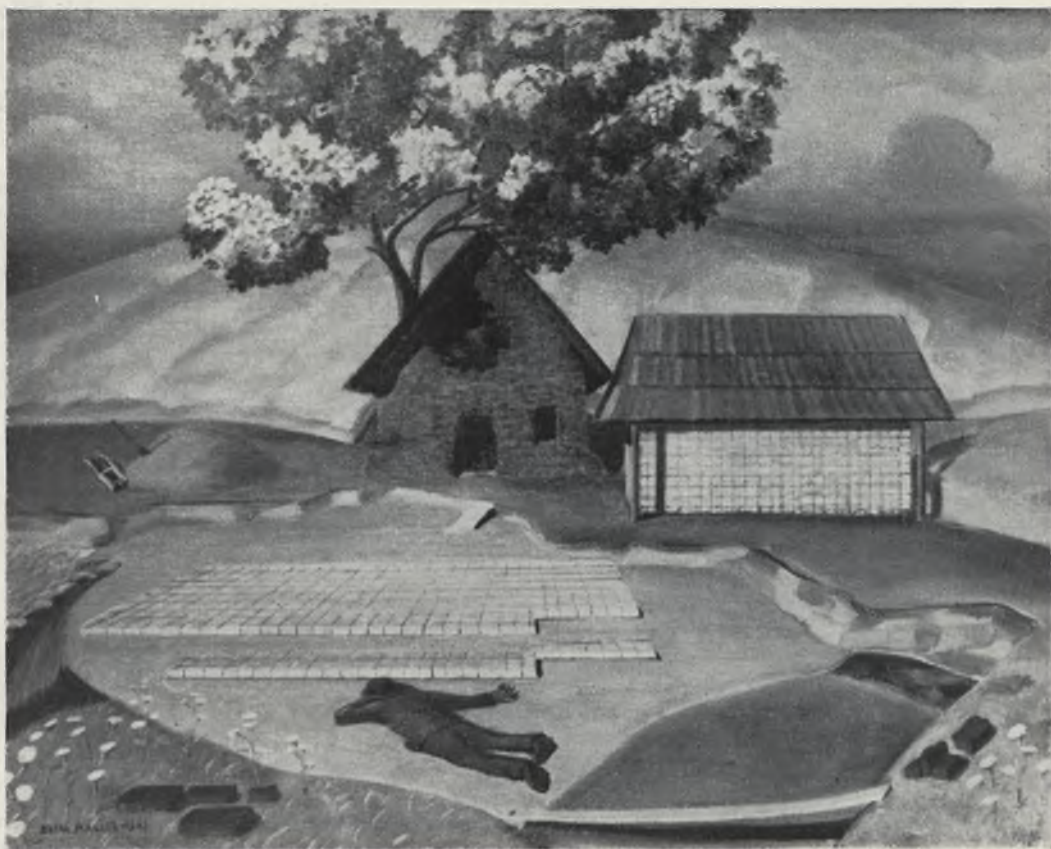
Na wystawie londyńskiej Polska reprezentuje również swoje pasy polskie.

PADWA

= Wystawa sztuki religijnej. Komitet organizujący uroczysty obchód roku św. Antoniego, postanowił zorganizować przy pomocy Syndykatu Artystów wystawę sztuki religijnej. Wystawa będzie miała charakter międzynarodowy i obejmie jedynie dzieła nie wystawiane dotychczas we Włoszech. Zgłoszenia należy nadsyłać do dn. 15 lutego 1931 r. Wystawa zostanie zamknięta w lipcu 1932 r. Organizacją zajmuje się specjalny komitet złożony z 9-ciu osób.

PARYŻ

= Eug. Carrière. Wspaniałą kolekcję obrazów tego znakomitego francuskiego artysty, obejmującą 46 portretów jego pędzla (m. in. portrety Daudet'a i Verlaine'a), ofiarował zbiorom paryskiego Louvre'u Louis Devillez, jeden z najserdeczniejszych i najbliższych przyjaciół Carrière'a, rzeźbiarz belgijski. Kolekcja ta



RAFAŁ MALCZEWSKI

(Wystawa Tow. przyj. Sztuk pięknych, Kraków).

KRAJOBRAZ WIOSENNY (ol.)

zostanie umieszczona w osobnej sali muzeum Louvre'u i będzie stanowił największy zbiór dzieł tego artysty, zmarłego w 1906 r.

= W Paryżu odbyło się otwarcie pierwszej wystawy nowo-utworzonego Związku Polskich Artystów-Grafiików w Paryżu. Wystawa zorganizowana przy współudziale Komitetu porozumienia artystycznego polsko-amerykańskiego, mieści się w salach paryskiej Biblioteki Polskiej przy Quai d'Orléans. Wystawiają następujący polscy artyści: Nina Alexandrowiczówna (akwaforty z tematem zwierząt), Brandel (kompozycję w miedziorycie), Chmieliński, Leopold Gottlieb (portret marszałka Piłsudskiego w miedziorycie), Gwozdecki (miedzioryty barwne), Hecht (uczeń prof. Pankiewicza: miedzioryty rylcowe, kompozycję z tematem zwierząt), Makowski, Mela Muter, Wilk Ossecki — uczeń prof. Pankiewicza — wystawia cykl miedziorytów »Poznań«, cykl (miedziorytów) »Z polskich pamiątek Paryża« (ilustrację do książki Aurelii Wyleżyńskiej p. t. »Polskie ścieżki«), oraz portret (w miedzi) hr. Raczyńskiego. Widoki z nad Sekwany (akwaforty) wystawia prof. Pankiewicz, Piramowicz, Prohaska (złożenie do grobu, drzeworyt barwny, kompozycje), oraz grafika stosowana Seiferta i Tomakowskiego zamykają pierwszy pokaz polskich grafiików w Paryżu.

Wystawę otworzył ambasador p. Alfred Chłapowski.

PRAGA

= Wystawy Napoleońskie na Morawach. W związku z rocznicą bitwy trzech cesarzy

pod Sławkowem (Austerlitz), urządzona ma być w Sławkowie wystawa pamiątek po Napoleonie. Podobna wystawa połączona ma być również z targami w Bernie Morawskim. Nie zostało dotychczas postanowione, czy będą te dwie wystawy odrębne, czy też jedna wystawa, która otwarta będzie kolejno w obydwu miejscowościach.

= Wystawa obrazów Vlastimila Hofmana. Staraniem Towarzystwa opieki nad ociemniałymi otwarta została w Pradze 22 października b. r. wystawa obrazów Vlastimila Hofmana, obejmująca najnowsze prace artysty. Protektorat nad wystawą przyjęła przewodnicząca czechosłowackiego Czerwonego Krzyża dr. Alicja Masarykówna.

R Z Y M

= Historyczny blok marmuru. Rozpoczęła się tu bardzo ciekawa polemika na temat bloku marmurowego, ledwo ociosanego, znalezionego ostatnio w pobliżu krytego targu Trajana. Niektórzy z historyków sztuki twierdzą, że chodzi tu o blok, w którym Michał Anioł Buonarroti miał wykuć słynnego Kupida pod postacią człowieka zmożonego snem. Na potwierdzenie tej hipotezy przytacza się fakt, że pracownia i dom Michała Anioła były w pobliżu obecnego kościoła N. Marji Panny Loretańskiej od strony Forum Trajana. Dom ten został zburzony przy rozszerzaniu placu Venezia. Inni historycy sztuki, jak znany senator Konrad Ricci, zgadzając się na fakt, że pracownia i dom Michała Anioła znajdowały się w po-

bliżu miejsca odnalezienia bloku o którym mowa, stwierdzają, że mieszkali tam również rzeźbiarze Lorenzetto i Daniel z Volterry, a ten ostatni po śmierci Michała Anioła przeniósł się do jego pracowni. Możliwym jest zatem, że wspomniany blok marmurowy należał do któregoś z tych ostatnich.

= Prawo autorskie w dziedzinie sztuk plastycznych. Prace komisji ministerjalnej, powołanej do ustalenia norm prawnych, celem zapewnienia praw autora w zakresie sztuk plastycznych, dobiegają do końca. Według projektów prawa, każde dzieło sztuki może być zarejestrowane i jeżeli w ciągu zmian właściciela osiągnie cenę, ewentualnie ceny wyższe od sumy pierwotnie otrzymanej przez autora, to temu ostatniemu przysługiwać będzie prawo do otrzymania t. zw. »plus valorae«, t.j. odpowiedniego procentu od różnicy pomiędzy ceną sprzedażną początkową, a cenami później osiągniętymi. Prawo to będzie przysługiwało autorowi lub jego spadkobiercom w okresie 50 lat od powstania dzieła sztuki.

= Wystawa obrazów Aleksandra Rafałowskiego. W foyer teatru degli Indipendenti, prowadzonego przez znanego reżysera awangardy reformatorskiej i krytyka A. L. Bragaglia, w obecności ambasadora Rplitej Stefana Przeździeckiego, członków obydwu ambasad polskich w Rzymie, oraz licznie zgromadzonej publiczności, została otwarta wystawa artysty malarza Aleksandra Rafałowskiego. Rafałowski wystawił 20 obrazów.

= Odkopanie sarkofagu etruskiego. W Nopi przy kopaniu fundamentów domu wieśniaczego w pobliżu miasta odnaleziono wejście do grobowca etruskiego, zawierającego olbrzymi sarkofag, doskonale zachowany i dwa mniejsze. Oprócz tego znaleziono w grobowcu dużą wazę attycką, pełną zwęglonych kości, oraz cały szereg waz etruskich. Pod kierunkiem delegatów rządowych rozpoczęto poszukiwania nekropolii etruskiej, która najprawdopodobniej znajduje się na terytorium przylegającym do dawnego zamczyska rodziny Borgiów. Podesta miejscowy przeznaczył zachodnią część zamczyska na muzeum etrusko-rzymskie.

SIENA

= Odbudowa cennego zabytku architektonicznego. Po szeregu wieków zostanie przywrócony dawny splendor jednemu z najpiękniejszych zabytków architektury chrześcijańskiej na ziemiach włoskich. Na mocy układu zawartego pomiędzy Watykanem a rządem włoskim w dn. 18. XI 1929, przystąpiono do prac restauracyjnych w monumentalnym kościele di San Galgano w Sienie. Kościół ten jest jednym z rzadkich okazów budownictwa gotyckiego OO. Cystersów z XII w.

STOCKHOLM

= Wystawa sztuki, rzemiosł i mieszkań wzorowych zdobyła kolosalne powodzenie a frekwencja przewyższyła najsmielsze przewidywania organizatorów. W ciągu pierwszych 11-tu tygodni od daty otwarcia odwiedziło wystawę 2,509.038 osób, czyli 32.571 osób dziennie. Jest to rekord popularności i frekwencji, jeśli się zważy, iż wystawa stockholmska względnie niewielkich rozmiarów i ogranicza się do eksponatów wytwórczości wyłącznie krajowej. Należy też wziąć pod uwagę fakt, iż ze względu na radykalizm i nowatorstwo w planach i architekturze, oraz urządzeniu wewnętrznym mieszkań, wystawa podlegała ostrej często krytyce ze strony pewnych sfer i kół artystycznych. Tembardziej przeto zdumiewa popularność, jaką zdobyła ona sobie wśród szerszych mas. Napływ zwiedzających kierował się nie tylko z samej Szwecji i krajów skandynawskich, lecz również i z kon-

tynentu europejskiego, a także i z Ameryki Północnej która była wydatnie reprezentowana. Śród cudzoziemców nie brak było fachowców i przemysłowców, którzy korzystali z okazji, by się zaznajomić z najnowszymi zdobyczami techniki i sztuki na Wystawie Stockholmskiej.

TOKIO

= Wystawa grafiki polskiej w Tokio. W dniu 12 września otwarto tu wystawę grafiki polskiej. Otwarcia dokonał chargé d'affaires poselstwa Rzeczypospolitej Polskiej w Tokio, p. Fryling wraz z księciem Tokugawa, prezesem Towarzystwa Polsko-Japońskiego. Przy akcie otwarcia wystawy obecni byli księstwo Asaka, korpus dyplomatyczny oraz przedstawiciele sfer dworskich, rządzących, artystycznych i prasy. Wystawę, która cieszy się wielkim powodzeniem zorganizowano na podstawie materiału, zebranego i przysłanego przez Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Katalog, w języku angielskim i japońskim, poprzedza dłuższy wstęp, charakteryzujący współczesną grafikę polską, pióra dr. Mecz. Tretera.

WIEDEN

= Wietrzenie monumentalnych budowli z kamienia naturalnego. Docent Techniki wiedeńskiej, dr. A. Kieslinger zwraca uwagę w »Reichspost« na niebezpieczeństwo grożące wielu kościołom w Austrii i w Niemczech z powodu wietrzenia kamienia użytego do budowy. Słynny tum koloński, którego budowę ukończono dopiero w r. 1860, już po 20 latach wykazywać zaczął poważne uszkodzenia. Szczególnie od roku 1908 odpadają liczne ornamenty, a nawet całe gzymsy. Wietrzenie kamienia postępuje coraz bardziej. Kamień zachowuje nawewnątrz postać niezmienną, wewnątrz zaś zamienia się w piasek. Do dzieła zniszczenia przyczynia się głównie dym z węgla kamiennego, zawierający kwas siarczany. W pobliżu tumu kolońskiego znajduje się główny dworzec kolejowy, co znacznie przyspiesza proces zniszczenia.

W Wiedniu wietrzeje kamień kościoła Wotywnego (Votivkirche), katedry św. Szczepana i Maria am Gestade, kościoła liczącego zaledwie 30 lat. Wszystkie te budowle wymagają gruntownego remontu i zamiany kamienia.

Wobec powyższych faktów dr. Kieslinger wnioskuje, że kamień naturalny nie nadaje się w naszym klimacie na materiał do budowli monumentalnych.

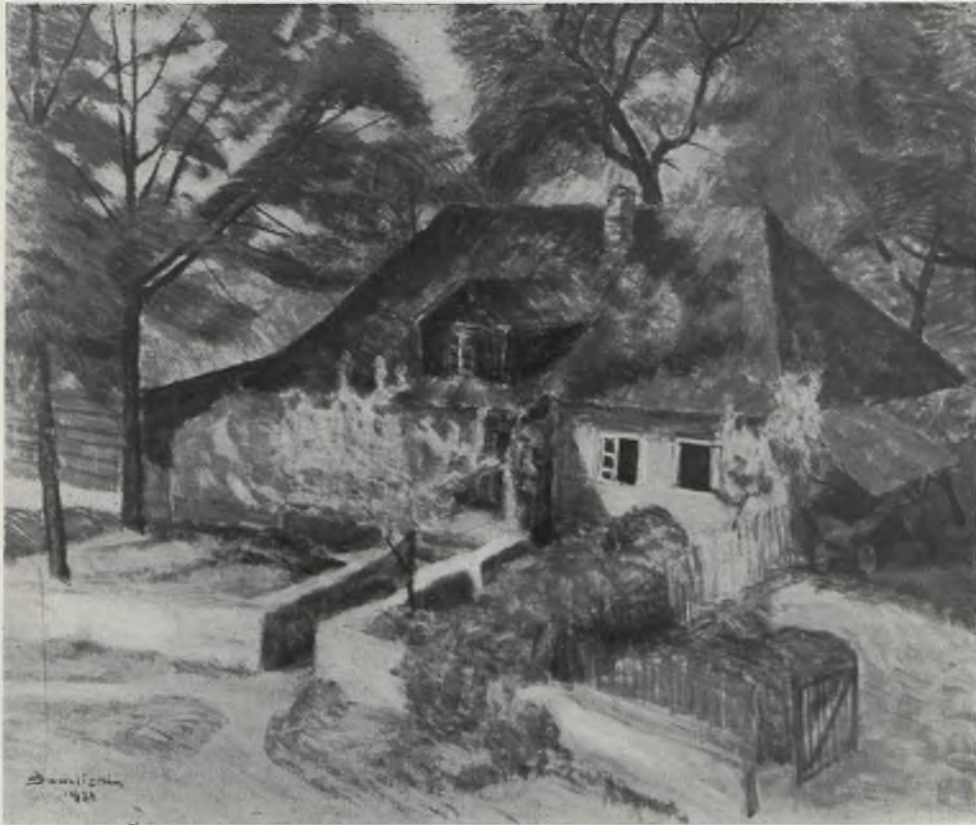
ZURYCH

= Wystawa malarzy szwajcarskich, jak Amiet, Barraud, Chiesa, Giacometti i w. i., została świeżo zorganizowana w zurychskiej galerji sztuki, dla uczczenia 20-lecia istnienia tej instytucji.

CZASOPISMA I KSIĄZKI

= Biblioteka Medycka. Świeżo ukazał się ósmy tom tej cennej i oryginalnej serji Biblioteki Medyckiej, wydawanej przez Michała Pawlikowskiego. Tym razem jest to: *O Braciach Mroźnych Sen Kalendarzowy*, napisany przez Beatę Obertyńską, a wymalowany przez Lelę Pawlikowską. Książka ta, wydana na pięknym, żółtawym, żeberkowym papierze, zawiera prócz wierszowanego tekstu siedm plansz; są to barwne rotograviury drukarni Narodowej w Krakowie, reprodukujące cykl pomysłowo wykonanych ilustracji, pędzla p. L. Pawlikowskiej.

= Aleksander Czolowski: *Ikonoğrafja wojenna Jana III*. Warszawa 1930, odbitka z »Przeglądu Historyczno-Wojskowego«, T. II, zes. 2. — Z 5 rycinami, str. 39.



MARCIN SAMLICKI

DOMEK W MAŁYM MASTECKU (ol.)

(Z wystawy w Tow. przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1930).

= Alfred Kuhn: „*Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*“, 1930, Verlag von Klinghardt und Bierman. W. 10.

Dobrze się stało, że pierwszą większą książką o plastyce polskiej napisał rodowity Niemiec, co jest najlepszą gwarancją bezstronności i rzeczowego sądu i co temu wydawnictwu nadaje specjalny walor wobec zarzany. Gdyby to bowiem była książka wydana przez naszą propagandę (książek takich niestety prawie niema, prócz doskonałych wstępów do katalogów, pisanych przez dr. Tretera) możnaby posądzić autora o celowe naginanie tematu i wynoszenie go, celem przysłużenia się tej dziedzinie naszej twórczości wobec obcych, tak ciągle jeszcze mało wiedzących o naszym dorobku kulturalnym.

Dr. Alfred Kuhn, sumienny badacz i fachowiec, kilkakrotnie przebywał w Warszawie, gdzie był komisarzem wystawy niemieckiej, w Poznaniu i Krakowie, pilnie przesiadywał w muzeach, zwiedzał zbiory prywatne, stykał się z artystami i krytykami i poznawszy naszą przeszłość i teraźniejszość plastyczną, postanowił napisać o tem dzieło. Zastanowił musi, w jak krótkim stosunkowo czasie dzieło to zostało napisane i wydane, ile pracy musiał autor włożyć, aby zgłębić i zrozumieć ogromny przecież już materiał, jak zdołał się przejąć naszą przeszłością i teraźniejszością, by stworzyć książkę pożyteczną, poważną, przepojoną głębokim sentymentem dla nas, doskonale skondensowaną i przystosowaną do użytku kompendjum niemieckiego czytelnika. Najwyższy już czas był na pojawienie się podobnej publikacji, boć przecie pomimo uzyskania niepodległości,

Polska i jej kultura nietylko jest za mało znana, lecz najdziwaczniej interpretowana, przekręcana, tendencyjnie często wypaczana. Nie tylko przeciętny inteligent, ale często pisarze o znanych nazwiskach, wspominając o naszych plastykach, zaliczają Brandta do Niemców, gdyż dłuższy czas mieszkał w Monachjum, Siemiradzkiego robią Rosjaninem, Falata Austrjakiem itp. Książka taka, jak niniejsza, wiele błędów skoryguje, otworzy oczy na oryginalne piękno naszej plastyki i nauczy może szacunku dla wysokiej klasy twórczości polskiej, która na wystawach zagranicznych zdobyła sobie ogromne uznanie, nie była jednak dotąd uwieczniona trwale w odpowiednim dziele. A przecież scripta manent, stając się zinwentaryzowanym marterjałem dla historyków literatury i sztuki!

Takiem podstawowem dziełem dla Niemców stanie się też napewno publikacja dr. Kuhna, która jeszcze ma i tę dość niezwykłą dla obcego pisarza zaletę, że z kartek jej tchnie umiłowanie przedmiotu, często potrącającego nawet o entuzjam dla nas. Już we wstępie pisze autor, że »dla Polaków sztuka była czemś więcej, niż ozdobą życia. Przez przeszło sto lat była ona wspólną mową rozdartych dzielnic. Była rzeczą świętą. Poeci, jak Mickiewicz i Słowacki nawoływali naród do wewnętrznego odrodzenia. Chopin w muzyce swojej walczył o polskość, Grottger, Matejko, Wyspiański i Malczewski ujmowali ideologię narodową w plastyczne formy. Dla Polaków byli artyści właściwymi przywódcami, niekoronowanymi królami, spadkobiercami tych, których prochy spoczywają w grobach Wawelu«.

W tych gorących słowach tkwi wiele zrozumienia

i prawdy, które poznać mógł tylko człowiek świetnie zorientowany w przedmiocie i – wielbiciel. A to – wiadomo – jest rzeczą dość rzadką zwłaszcza wśród uczonych niemieckich!

Dr. Kuhn zajmował przedewszystkiem pierwiastek odrębności rasowej, do czego dochodzi poprzez poznanie wpływów obcych i historję wyzbywania się tych wpływów na korzyść indywidualnej twórczości, która korzeniami swemi tkwiła zawsze na Zachodzie, jakkolwiek Polska była bezpośrednią sąsiadką Wschodu. Ten wpływ zaważył na plastyce polskiej i jedynie tylko sztuka ludowa, tkactwo, rzeźba drzewna i ceramika nie wchłonęły w siebie niemal żadnych wpływów zachodnich. Kuhn trafnie przypisuje wielką rolę, jaką w rozwoju i uniezależnieniu się odegrała ta sztuka ludu polskiego, kryjąc w zarodku soki zupełnego już potem odrodzenia i wydobycia na jaw rasowych właściwości. Narodowa sztuka, jaka występuje z początkiem 19-go wieku, ma właściwie tylko temat narodowy, ekspresja jednak pozostaje jeszcze echem Zachodu. Początek wyzbywania się tych wpływów widzi słusznie Dr. Kuhn z chwilą wystąpienia na widownię Orłowskiego, Michałowskiego, potem Grottgera i Matejki, jakkolwiek i tu echa Zachodu są do znalezienia, zniwelowane już jednak »postawą duchową i wprowadzeniem swoistego stylu«.

Przedstawwszy z kolei okres starai o własną formę, w czem tak bardzo pomocną okazała się właśnie sztuka ludowa, autor omawia bardzo rzeczowo ostatnie etapy rozwoju plastyki polskiej, podnosi ważność powstania zrzeczenia »Sztuka« i kreśli doskonale sylwetki najwybitniejszych artystów.

Jedno tylko uszło uwagi autora: rzeźba polska! Wprawdzie rozdział ten zatytułowany jest »Vier polnische Plastiker«, co zgóry niejako ma określać ramy tego rozdziału, jednak Niemiec, który nic nie wie o naszej rzeźbie, może słusznie pomyśleć, iż poza tymi czterema rzeźbiarzami nie posiadaliśmy i nie posiadamy innych. Błąd ten należy w drugim wydaniu jakoś skorygować, co nie wątpimy, że się stanie.

Całość pisana jest żywo, barwnie, żródlowo, nie pomija choćby w skrócie budownictwa, kobiernictwa i innych działów, co również świadczy o dokładności i sumienności badacza, pragnącego dać przegląd ogólnej kultury artystycznej narodu. Powstała więc książka bardzo naczasie, dla nas pożyteczna ze względów wyżej już przytoczonych, za którą należy się autorowi szczerą wdzięczność. Wydana została bardzo starannie: druk, papier, układ, reprodukcje pierwszorzędne.

Artur Schroeder.

= Po Kongresie Unij Intelktualnych Co powiedzieli o Krakowie? Pod tym tytułem zamieściły *Wiadomości Literackie* (Nr. 49 b. r.) zajmujące sprawozdanie, napisane przez znanego rzeźbiarzą, Ludwika Pugeta, które poniżej przytaczamy:

»Poniżej chcę podać w króciutkim przekroju wrażenie, jakie odebrałem z zabytków Krakowa członkowie niedawnego Kongresu Unij Intelktualnych. Znajdował się wśród nich Albert Gleizes, jeden z fundatorów kubizmu, autor kilku doniosłych rozpraw, wśród których na głównem miejscu wymienić należy »Peinture et perspective descriptive«. Obok niego wykwiłntny krytyk artystyczny i literat Jules Rais, oraz kilka pań, z których każda odgrywa wybitną rolę w intelektualnem życiu swego kraju.

Wnętrze kościoła Panny Marii. Cisza. Dwóch kościelnych przystępuje do otwarcia ostarza stwoszkowskiego. Skrzyżując rozchylają się olbrzymie skrzydła pokryte drogocenną rzeźbą. Lipowe drzewo jest jednak dostojnym i długowiecznym materiałem!

Jeszcze milczenie. Wreszcie

GLEIZES Tak. To jest pełne formy. Już przechodzi

tu tchnienie rozkładu, zmiękczenia i niepokoju. Ale jednak widzi się, jak doskonale układają się linje kompozycyjne wedle dawnej dyscypliny. Zarazem jest to bardzo wschodnie.

PANI J. *Francuska bardzo wykształcona i bardzo niepospolita.* Ależ tu wszędzie uderza Wschód! Np. te oto stalle. Wszystkie ich motywy zaczerpnięte są ze sztuki zachodnio-europejskiej. A jednak całość to nie Zachód. Ich barwność, ich przesylenie ornamentem są wschodnie. Na pierwszy rzut oka przypominają mi Hiszpanję. Ale nawet w Hiszpanji nie byłoby to skomponowane w ten sposób.

KRAKOWIANIN Ciekawe co pani mówi. Naturalnie, mnie to nigdy na myśl nie przyszło. Natomiast, gdy teraz, pierwszy raz po dziesięciu latach, ujrzał znów Rynek, także uderzony byłem jego wschodniem bogactwem, prawie że przeladowaniem szczegółami.

PANI J. I jak jeszcze! Te esownice na wielkim budynku pośrodku placu! Nawet ten gotycki hełm wieży kościelnej! Poza tem wszystkim czuję zarysowujący się już minaret.

GLEIZES Co jest pysznego w tym placu, to to, że odbywa się na nim targ na kwiaty.

KRAKOWIANIN Szkoda, że nie słyszą pana ci Krakowianie, którzy wystąpili z bezsensownym projektem założenia na Rynku trawników i posadzenia drzew »w grupach«, jak w parku angielskim.

KTOS Ale wracając do Wschodu, cóż to jest Wschód? Czy Wenecja nie jest także Wschodem?

RAIS W każdym razie bardziej Wschodem niż Kraków, a możnaby prawie powiedzieć, że Kraków jest chwilami bardziej włoski niż Wenecja. Ta uliczka, którą szliśmy do Zamku, ze swojemi portalami i podwórkami w kolumnady – to Włochy.

PANI J. Cudowna uliczka! Ta, i wogóle wszystkie stare uliczki, przez które przechodziliśmy. Kamieniczki o pochyłych szkarpach wydają się zrosnięte z ziemią. Robią wrażenie tworów przyrody. Przypominają mi bazaltowe złoża w mojej okolicy, w górach Cevennes.

KRAKOWIANIN Włoski jest też oczywiście podwórzec Wawelu.

GLEIZES Wspaniały podwórzec. Nie widziałem nigdy nic podobnego. Pamięta pan, jak zamikliśmy z wrażenia, stanąwszy tam. A jednocześnie pełne to jest intymności. I mnie, południowcowi, przypomina zamknięty dwór wielkiego właściciela ziemskiego. Tak samo są tam z jednej strony kuchnie i stajnie. Czuję się, że gospodarz zamku był u siebie.

RUMUŃSKA KSIĘŻNA Jaki cudowny widok rozciągał się z komnat!

GLEIZES W tych salach najbardziej uderzył mnie ornament cięty w kamieniu nad każdymi drzwiami. Ludzie, którzy to wykonali, byli niesłychanymi poetami matematyki.

KRAKOWIANIN Naturalnie, że jako kubista, musiał pan ocenić tego rodzaju wytwór gotyku!

GLEIZES Który jest tak nawskroś nowożytny, tak zupełnie odpowiadający temu, do czego wszyscy dążymy w poszukiwaniu i rozwijaniu formy. Tak, tam jest niesłychane rozwijanie formy. Prawie że »developpements« Boccioniego.

KTOS Wspaniałe są tkaniny flandryjskie Zamku.

GLEIZES Tak, tak. Ale przedewszystkiem ten gotycki aras.

KRAKOWIANIN Tkanina z Tournai, zawieszona dawniej w kościele św. Katarzyny.

GLEIZES W niej znów jest ta cudowna dyscyplina linji, kompozycja pełna mądrej wiedzy. Ten aras, te odrzwia i stare pułapy o potężnych masach, doskonale zrównoważonych pomiędzy sobą, a doskonale odpowiadających skali sal, oto czego nigdy nie zapomnę.



MARCIN SAMLICKI

PORTRET (ol.)

(Z wystawy w Tow. przyj. Sztuk pięknych, Kraków 1930).

KTOS Masy z pewnością lepiej odpowiadające skalą wnętrzem, niż różne obrazki pozawieszane na ścianach jakby przypadkowo.

KTOS DRUGI I niż te ciężkie nowe sufity w małych salkach.

KTOS TRZECI I niż te drzwi, wprawione pod rzeźbionymi odrzwiami, o których pan właśnie mówił. Jak można było wprowadzać w politurowanych fladrach drzewa ornament tak klóćący się z tym, który jest w kamieniu!

PANI POLKA *z żalem*. A te pokoiki w Kurzej Stopce! Było tam pełno nastroju za austriackich czasów, kiedy Zamek służył za koszary. Pod ordynarnem wapnem gołych ścian czuło się autentyczną przeszłość. Dzisiaj te meble, ten straszny sufit, te hotelowe obicia na murach...

KTOS Tak, ale to jest podobno tymczasowe?

KTOS INNY Tymczasowe? Ta materja na murach kosztuje jakieś siedemdziesiąt złotych metr. Sufit też musiał wynieść tysiące. Bardzo kosztowne tymczasowości.

Cudzoziemcy dyskretnie milczą.

GLEIZES *do Krakowianina na stronie*. Widzi pan, z architektami to jest tak...

Krakowianin słucha tych uwag, kiwając głową i narazie zachowuje je dla siebie.

KTOS Odnawianie dawnych zabytków, jeżeli chce się czemkolwiek uzupełnić to co pozostało, to oczywiście pole do wielkich pomyłek.

KTOS INNY Nawet te pomyłki stają się ciekawym dokumentem, jeżeli są dziełem wielkiego i indywidualnego artysty. Np. kościół Franciszkanów...

GLEIZES Jest to próba, dokonana w epoce, która architektury wogóle nie rozumiała. Ta dekoracja oczywiście zupełnie rozrywa architekturę. Przytem sama nie ma w sobie jednolitości. Zestawienie róż, o trochę secesyjnym, ale silnym i naturalistycznym rysunku, z geometrycznym wzorem tła jest błędem. To dwie odmienne interpretacje kształtów, dwa odmienne nastawienia oka w tem samym dziele. Ale tak robiono wówczas na całym świecie.

KTOS Zupełnie co innego witraże. Przedewszystkiem witraż jest otworem, dziurą w architekturze. Może więc się od niej odcinać, stanowiąc sam dla siebie całość.

RAIS Znowu niezmiernie charakterystyczne dla swej epoki witraże! Ale niesłuchanie silne. Długo się wpatrywałem w ten, który przedstawia Boga Ojca. To

niewątpliwie najpotężniejszy witraż jaki widziałem w życiu.

PANI J. Także te za ołtarzem. Jak znać w nich łwi pazur artysty!

RAIS A zarazem styl epoki. Nie mówiąc już teraz o postaciach świętych, najciekawszy jest ten po lewej stronie, w tonach płowych.

KTOS To są właśnie tony materji »liberty«.

PANI J. A więc także rok 1900. Proszę się nie śmiać z tego co powiem. Odczuwam siłę całej tej dekoracji, ulegam jej czarowi. A jednak przypomina mi się Oscar Wilde.

KRAKOWIANIN Pan, panie Gleizes, wychodząc z tego kościoła, z zachwytem oglądał prostą płytę grobowcową w kruście, pokrytą gotyckimi napisami.

GLEIZES Tak, tam naraz odezwał się dawny umiar, dawne, pewne instynktownej wiedzy rozmieszczenie ornamentu na powierzchni. Wogóle macie tu odrębną a wspaniałą gotyk. Weźmy np. kolumny w podwórku Biblioteki i ich ornament wycinany, matematyczny. To ten sam duch co w odrzwiach królewskiego Zamku. I ten sam co w naszej, mojej własnej sztuce! Wyrzeczcie się — tak bolesne czasem — wszelkiej imitacji. Bo ileż uroczych szczegółów ma natura! Ileż wysiłku trzeba, aby ascetycznie zrzec się ich na rzecz czwstwej formy!

RUMUNSKA KSIĘŻNA Cudowny ten podwórzec. Najbardziej romantyczne miejsce jakie znam. Kustoszbiblioteki obiecał pokazać mi jej wnętrze. Przywołano go. Ukazał się po drugiej stronie zakratowania prowadzącego do gotyckiej sali. Woźny nie mógł tych krat otworzyć. Był to niesłychany średniowieczny obrazek! Nie mogłam się powstrzymać od uściśnięcia przez kratę ręk tego uczonego i zawołałam: »Adoruję pana w tej klatce! Jest pan jak bohater z Victora Hugo lub Waltera Scotta! A ten woźny wygląda jak średniowieczny kat więzienny!« Takie obrazki można napotkać tylko w tym cudownym Krakowie.

PANI J. A ja, tu w Krakowie, w tym kościele, po raz pierwszy godzę się z polichromją architektury. Chwilami i tutaj przeczy ona architekturze. Ale ma jakiś niesłychany wyraz, tworzy całość, przekonywa i porywa.

KTOS Czy to też Wschód?

RAIS Kraków nie jest Wschodem, ale też nie jest ani Francją, ani Niemcami, ani nawet Włochami. Wśród tych starych kamienic, któreśmy oglądali na każdym rogu uliczek, były rokokowe i empirowe. A jednak były to swoiste polskie odmiany rokoka czy empire'u.

PANI ANGIELKA która dotychczas milczała. Oto co mnie zachwyca tu u was wśród zabytków Krakowa. Bierzecie ciągle zewsząd style i motywy, wrażliwi na wszystkie powiewy piękna. Ale przerabiacie to zawsze na swój sposób. I ten sposób, ta jakaś wasza polska interpretacja, utrzymuje się jednolita, zawsze do siebie podobna, poprzez wszystkie style.

Skrzypiąc zamykają się z powrotem wielkie skrzydła marjackiego ołtarza. Te skrzydła, przed którymi dyskutował ongiś młody wędrowiec, Albrecht Dürer i Florentyńczyk Beracci, Dolabella i Fontana, Lanci i Matejko.

NEKROLOGJA

= Jan Kauzik. Dnia 18 września zmarł nagle w 70 roku swego życia, ś. p. Jan Kauzik, artysta ma-

larz, kustosz Muzeum Narodowego i profesor miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa.

Zmarły odbył studia w Warszawskiej Szkole Rysunkowej pod kierownictwem A. Kamińskiego i prof. Wojciecha Gersona, a następnie w Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierownictwem prof. Wagnera, którą ukończył w roku 1885, nagrodzony brązowym medalem.

Po powrocie do kraju maluje szereg dzieł rodzajowych, jak »Przekupień hiszpański«, »Włoch sprzedający pisma«, »Odaliska« i inne, a także szereg dzieł religijnych. W zbiorach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych znajduje się jedna z większych prac tego okresu (»Kozak kaukaski Szamil«).

Pozatem oddawał się ś. p. Kauzik pracy pedagogicznej, prowadząc od r. 1885 do dnia zgonu, t. j. w ciągu 45 lat klasę rysunku i malarstwa, jako profesor Warszawskiej Szkoły Rysunkowej, która przekształcona została na Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa Współ z szeregiem wybitnych sił profesorskich Warszawskiej Szkoły Rysunkowej, która była podówczas jedyną uczelnią artystyczną na terenie b. zaboru rosyjskiego, daje początki wiedzy w sztuce niemal wszystkim ówczesnym malarzom. Przygotowanie szeregu młodych sił do pracy w dziedzinie czystej sztuki, było również w ostatnich latach głównym jego wysiłkiem.

Przypomnieć również należy, że zmarłemu zawdzięcza również Warszawa, iż cenne zbiory malarskie (z r. 1860 oraz zbiory Cyprjana Lachnickiego), nie zostały wywiezione do Rosji, mimo nakazu władz rosyjskich. Stanowią one obecnie jedną z części Muzeum Narodowego w Warszawie, którego zmarły był w ciągu 16 lat kustoszem.

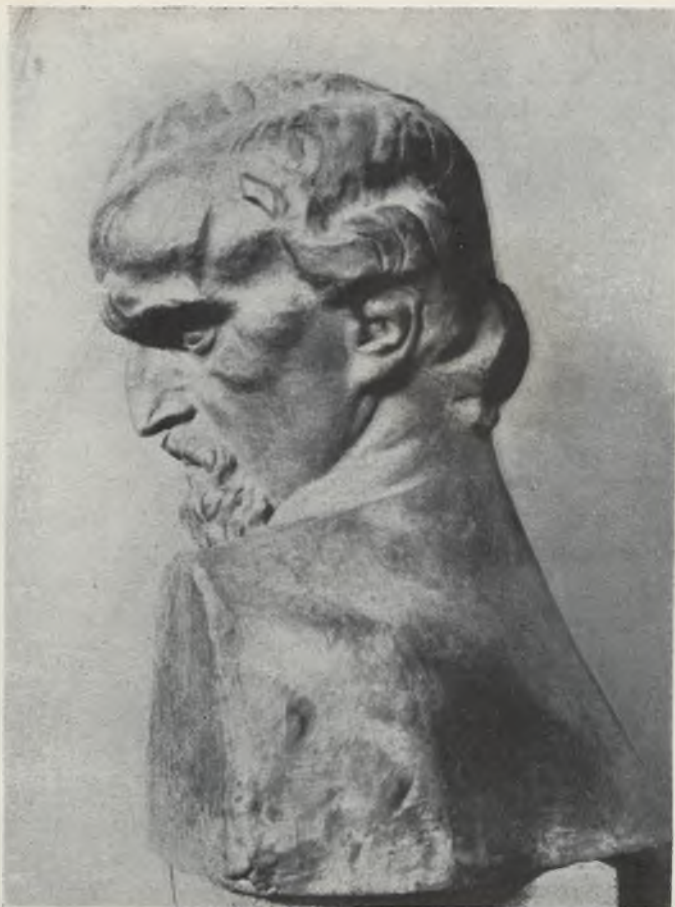
= Dr. Zygmunt Ehrenpreis, adwokat w Krakowie, zmarł w listopadzie 1930 r., po krótkiej chorobie. Entuzjasta sztuki i jej subtelny znawca, był niezwykłą, powszechnie znaną i cenioną przez artystów krakowskich osobistością. Entuzjasta sztuki polskiej nie tylko w słowach, zebrał w przeciągu lat 25 pierwszorzędną galerję sztuki, od Michałowskiego i Gierymskiego Miksa począwszy po ostatnie czasy. Prócz tego pozostawił ogromny i dużej bardzo wartości zbiór drzeworytów japońskich i grafiki Daumier'a. Zawsze dla wszystkich pełen życzliwości i uczynności, był całym sercem oddany plastynom, zaznaczając na każdym kroku swoją niezwykłą bezinteresowność w używaniu im swej pomocy w każdym kierunku. Jako doświadczony prawnik odegrał dużą rolę w niedawno przeprowadzonej reorganizacji Krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Członek Dyrekcji tegoż T-wa i jego syndyk, przeprowadził zupełnie bezinteresownie zawile i długoletnie postępowanie sądowe, związane z reorganizacją T-wa.

Długoletni i doświadczony członek krakowskiej Rady miejskiej, był gorącym orędownikiem wszelkich spraw, związanych z rozwojem artystycznej kultury Krakowa.

Pogodny, uczynny, o wysokiej kulturze ducha i szlachetności serca, był otoczony powszechnym uznaniem sfer artystycznych Krakowa. Toteż nagły Jego zgon — w sile wieku — pozostawił niezapomniany żal.

= Antoni Hiroń, artysta-malarz, nauczyciel rysunków w jednej ze szkół średnich Krakowa, zmarł tragicznie w sierpniu 1930 r., zleciawszy z rusztowania podczas malowania kościoła w Wilamowicach, na Śląsku cieszyńskim. Tragiczny zgon młodego artysty, który pracami swemi i zaletami charakteru zyskał sobie powszechną miłość i uznanie wśród kolegów, wywołał wielkie wrażenie i szczerą smutek.

Cześć Jego pamięci!



IVAN MESTROVIC.

PORTRET WŁASNY (gips).

IVAN MESTROVIĆ*)

TRZECIĄ najwyższą manifestacją naszej rasy jest obok Pieśni ludowej i Njegos'a — Ivan Mestrovic. I z jego twórczości bije blask »wielkiego światła«, potęga natchnienia gdzieś z zaświatów i siła wyrazu, stanowiąc pomost, po którym przechodzi się z abstrakcji i nieznanego w znane i realne. Przejdziemy odrazu do istoty jego twórczości.

Od Mestrovicia »drzew« i marmurów, jak jakaś potężna żywiołowa fala, bije ciężka głucha żalność, która przechodzi w bardzo głęboki ból. Wszystkie jego postacie są przytłoczone jakimś żywiołowym bolem, pełnym ciężkiego ale spokojnego przeżycia. Cały korowód figur zdaje się być jakimś pochodem tytanów, którzy poznali ciężar życia i zgłębili istotę rzeczy i zjawisk, nie widząc w tem nic radosnego dla bytowania tak człowieka, jak ziemi i wszechświata. Wyglądają jak nadludzie, którzy znają i »tę« i »tamtą« stronę życia i zjawisk i wiedzą, że poznanie całego kręgu prowadzi w mrok i nicość. Na tragizm Mestrovicia, czy to narodowy z cyklu kosowskiego, czy to semicko-ludzki z cyklu o Chrystusie, trzeba patrzeć po-

*) Zamieszczamy artykuł o najwybitniejszym jugosłowiańskim plastyku. Artykuł ten napisał Poseł jugosłowiański w Warszawie, p. Branko Lazarević, wybitny serbski literat i krytyk, artykuł stanowi część książki »Trzy najwyższe wartości jugosłowiańskie«.

przez tę jego filozofję. Jak wszędzie, tak i tu, tu szczególnie, bo w grę wchodzi zbyt wielki artysta, człowiek jest miarą swoich dzieł, artystą jest ten, który musi się wypowiedzieć. I chociaż temat w obu wypadkach jest wielki i właściwie powinien koncentrować uwagę na sobie i przygłuszać wyraziciela i kompozytora, jednak przede wszystkim widzi się artystę, który jedynie dla tytułu posługiwał się tematem, aby w rzeczywistości stworzyć filozoficzno=etyczny mit, który jest wyłącznie jego. Jest coś z bałkanizmu w zasadniczym rozmachu kosowskich marmurów, jak i w polocie »drzew« z cyklu o Chrystusie, bałkanizmu, który ma wiele z Europy i Azji, ale w ostatecznej syntezie cała legenda nosi wybitne piętno osobiste Mestrovića. Radykalny tragizm wszystkich naszych wysiłków, najgłębszy ból z powodu mroku, który okrywa drogę znaną i nieznaną, wielka nicość pod i nad słońcem, nirwanizm wszystkiego, z niczego nigdy nic... Tylko kruk kracze ponad wszystkim i tylko puszczyk, który oczyma wielkimi, jak u Michała Anioła, poprzez kto wie jakie warstwy siarek i fosforu, które we dnie są jego oczyma, bezdennie spogląda w tak zwane Wszystko. Błędem byłoby dopatrywać u Mestrovića bądź to entuzjazmu czy polotu, bądź pewności czy pozytywizmu. Wszystko to wprawdzie istnieje w linii i w ruchu, wychodząc z pierwotnego założenia coraz wyżej, w wyborze samego tematu. Ale w rzeczywistości, co jest zresztą charakterystyczne dla wszystkich wielkich dzieł, wszystko jest koniec końców ciężką kłutwą, spokojną i nieruchomą, ale pełną gwałtowności i ogromu. Jest to w konsekwencji nietzscheizm, ów nietzscheizm, który tak elementarnie głosi wyrzekanie się, że wydaje się, że akceptuje tezę przyjmowania, z taką siłą burzy, że wydaje się, że pragnie tworzyć; palenie mostów w cofaniu swoich idei o Wszystkimi i obrona nie od nieprzyjaciół, ale od siebie samego. I tak trzeba rozumieć i narodowy tragizm kosowskich marmurów i ludzki tragizm Chrystusowych »drzew«. Podstawową filozofja artysty przyćmiewała temat. Podczas kiedy w pomniku *Bitwy Narodów* pod Lipskiem, tak jak w pomniku *Oswobodzenia* w Rzymie pierwiastek narodowy tak bije w oczy, że przechodzi już w szowinizm (nie mówiąc o bez porównania niższej wartości), w *Kosowskim Chramie* »wszystko jest uczciwe«: pierwiastek ludzki czy narodowy, to tylko temat, zasadniczą zaś treścią i głównym prądem, to czysto ludzki żywiołowy tragizm: tak, jak w indyjskich eposejach, jak w *Iljadzie*, jak w greckich tragediach.

I ponieważ cały ten tragizm, szczególnie w cyklu o Chrystusie, ma źródło swe w religii, musiał, choćby tylko częściowo, wspierać się na mistyce; i nie tylko wspierać, ale w pewnych fragmentach cyklu kosowskiego i szczególnie w *Mauzoleum pod Cawtatem* spontanicznie rozwinąć się jako samodzielny wyraz. Tak, koniec końców, najnaturalniej być musi. Tragizm i uczucia religijne, szczególnie jeżeli są głębokie i wielkie, nietylko wiedzą, ale w ostatecznym rozwiązaniu sprowadzają się do mistyki. Jest to prawie reguła. Jako ostateczne rozwiązanie wszystkiego, pod względem tak rzeźbiarskim i architektonicznym jak literackim i muzycznym, wszystko nieuchronnie sprowadza się do mistyki. Widzimy to w architektonice wszystkich wielkich mistrzów. Kiedy realnie zapomocą materiału nie można już dalej rozwiązywać zagadnień, wkracza się nieuchronnie w tę mgławicę; jest to jedyne realne rozwiązywanie nadrealnego. U wielkich mistrzów Indyj, Egiptu, Asyrii, w rzeźbie i architekturze Majów, jak również greckiej, europejskiej i staro=ruskiej, kiedy się tylko chciało, by zjawiska osiągnęły szczyt i dotarły »do gwiazd«, i, by w miarę możliwości dosięgnąć Nieba i Boga, ostateczna treść wszech rzeczy – mistyka – była jedynym wyjściem i rozwiązaniem. Wierzącym trzeba było dać Boga; na ziemi i z ziemi stworzyć im boskie i niebiańskie, człowieka wznieść do nieba, to

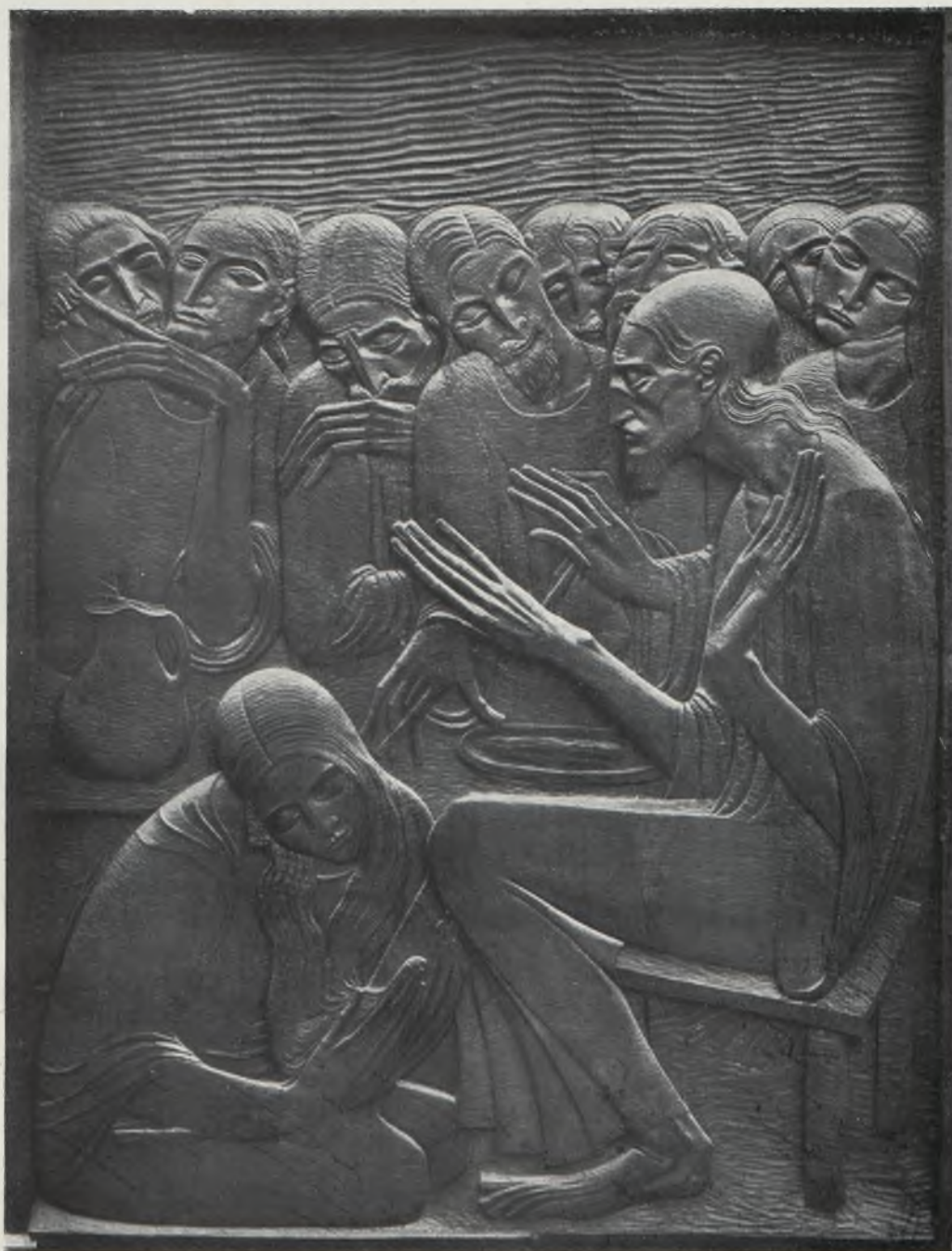


IVAN MESTROVIĆ,

PORTRET MATKI ARTYSTY (marmor).

jest zniżyć niebo do ziemi. Ponieważ prawdziwego, realnego wyrazu na to niema, trzeba było spontanicznie stworzyć z materji pojęcie metafizyczne, ucieleśnić transcendentalne. Na Świętej Górze (koło Sutrunji w Indjach) i na całej północy i południu, i w indo=aryjskich i drawidyjskich koncepcjach, po wszystkich świątyniach największych mistrzów, jedynym wyjściem jest mistyka: czy to przy rozwiązywaniu tego, co jest wzniosłe, czy tego, co tragiczne. A ponieważ dzieje się to pod zwrotnikami, rozwiązanie bywa nieco radośniejsze, bardziej dekoratywne i bardziej werbalne (stania by wyrazić jak najwięcej), ale jest w rzeczywistości, chociaż dostatecznie związane z materją, jednak nadrealne. U Asyryjczyków i Babilończyków, a zwłaszcza u Egipcjan, jeszcze bardziej jest podkreślony i zaznaczony ten nieunikniony charakter. Asyryjczycy i Babilończycy, chociaż realisci, starają się prześcignąć przyrodę; wiążą po kilka wiadomości i faktów z przyrody, chociaż się logicznie one wcale z sobą nie wiążą, i dają »nowe odmiany przyrody«, które estetycznie można uważać za udoskonalenie tejże. Egipcjanie rozwiązują wspaniale swoje zadanie w budowie piramid pod Gizeh i w świątyniach Karnaku i Luksoru; i ponieważ chcą widzieć rzeczy aż do końca, natchnieniu twórczemu, o ile je osiągnęli, nadają ten nieodzowny kierunek mistyczny. I tak jest we wszystkich wielkich dziełach od sztuki staro-ruskiej i wielce realnych Greków i Rzymian, aż do ostatnich przejawów artyzmu. Pomnik *Bitwy Narodów* pod Lipskiem, z małym powodzeniem, także próbował wyrazić wizję artysty. Próby materialistycznie inspirowanych rosyjskich marksistów także idą w tym kierunku. Bo wszystko ostateczne jest metafizyką, której wyrazem jest fizyka. A mistyka to przejście z jednego w drugie: skok z realnego w nierealne, z racjonalnego w irracjonalne, z zmysłowego w nadzmysłowe, z tego w »tamten świat«, a szczególnie powrót z całego tego »zaświata«, ze wszystkimi odgłosami stamtąd z powrotem na ziemię, przejście z ducha, który rozwinął swe żagle i pożegłował w sfery niebiańskie, w wyraz, który jest tylko jedną z cech ziemskich. Mistyka stanowi tu jedyny most, który łączy te dwa oddalone światy, i na nim powstały, jakby na jakimś duchowym Ponte Vecchio, wszystkie największe ludzkie dzieła.

Największe dzieła Ivana Mestrovicia na tym są moście, na tym moście magicznym, na którym spotyka się ziemskie i niebiańskie, ludzkie i boskie, spotyka, wita i obejmuje; obejmuje i płodzi dzieła ludzko=boskie, fizyczno=metafizyczne, ludzko=materjalno=duchowe. Na tym moście powstał *Kosowski Chram*, a zwłaszcza *cykl Chrystusowy* i *Mauzoleum w Cawtacie*; *Mauzoleum* szczególnie, jako próba rozwiązania mitu o śmierci. Dusze, które uleciały do nieba, Mestrovic miał ściągnąć z powrotem na ziemię. Ten niesamowity mistyczny problem zajmował umysły już licznych wielkich artystów po drugiej stronie Adriatyku, tam, gdzie w Europie najczęściej rozwiązywało się wszelkie zagadnienia. Świadczą o tem Michała Anioła grobowce Medyceuszów we Florencji, mauzolea Galli Placydy i Teodoryka w Rawnie, w Wenecji pompatyczne i bogate mauzoleum doży Valiera i, trochę antycznie pojęte, doży Vendramina w kościele św. Jana i Pawła. W pierwszych trzech przykładach ludzie bardzo wielcy dotknęli tajemnicy śmierci (jeden z nich był największym z największych) i wracali przejści bólem, tragizmem, ze spojrzeniem złowrobnem (Michał Anioł), lub, jak w mauzoleum Galli Placydy, poprzez niebiańskie mozaiki, z głęboko bolesną naiwnością i osłupieniem po ujrzaniu przytłaczających dziwów, podczas kiedy w mauzoleum Teodoryka z powodzeniem artysta zrezygnował od razu z ostatecznego zgłębienia tajemnicy, a jednak dał dobre rozwiązanie. Mestrovic — będzie o tem mowa dalej — tajemnicę śmierci rozwiązał wielkim i wiecznym sposobem mistyków. Na samym dzwonie (w mauzoleum) wyrył motto pełne chrze=



IVAN MESTROVIC.

CHRYSTUS I MAGDALENA (drzewo).

ścijańskiego mistycyzmu: »Poznaj tajemnicę miłości, rozwiążesz tajemnicę śmierci i uwierzysz, że życie jest wieczne«. Ten mistyczny charakter nosi do pewnego stopnia i samo architektoniczno=rzeźbiarskie rozwiązanie. *Cykl o Chrystusie* jest już cały na tej drodze, – i *Kosowski Chram* jako architektonika, podczas, kiedy fragmenty są bliższe czystej tragice i czysto ludzkiemu bólowi. W pierwszym wypadku (*Mauzoleum Cawtackie*) tematem jest zwykła śmierć i tajemnicza modlitwa przedstawiona w kamieniu jest rozwiązaniem; w drugim wypadku (*cykl Chrystusowy*) – śmierć za życie ludzkie i ludzkości – mistyka – jest całkowicie przetkana tragizmem i bólem; w trzecim wypadku (*Kosowski Chram*) śmierć narodowa i ślubowanie życiu – tragizm i ból dominują, a w rozwiązaniu wszystko przetkane jest mistyką. Na całej tej drodze Mestrović jest bardziej mistykiem=fizozofem, mistykiem etycznym, niż mistykiem religijnym. Chciałby on jak najdalej sięgnąć w realność, jak najgłębiej wnikać w ostateczną realność rzeczy i zjawisk, i dopiero na drugim planie, – ponieważ takie jest nastawienie jego geniuszu, narzuca sobie więzy religijne i szuka ukojenia w związku z Najwyższym. Jego rozwiązanie mistycznego jest ludzkie. On nie przeskakuje, na wzór tylu innych zresztą wielkich religijnych mistyków, całego szeregu zjawisk, które jeszcze można odczuć, aby dojść do istoty rzeczy, ale idzie poprzez rzeczy i zjawiska, ku rzeczom i zjawiskom tak daleko, jak tylko jest to możliwe. A potrafi on wznosić się do wysokości i głębi osiąganą przez tytanów nie tylko naszej, ale ogólnoludzkiej myśli i ducha. Jest to poziom Praksytelesa, Fidjasza i Michała Anioła. Jego twórczość pod względem rzeźbiarskim i architektonicznym, jest naprawdę wielka. Jak wszyscy prawdziwie wielcy artyści i on sięgnął odważnie do najwyższych gwiazd życia i śmierci. Życie i śmierć ludzkości, i życie i śmierć jednej poszczególnej rasy, a wszystko w imię wiecznego, boskiego i ludzkiego. Duch ludzki tylko od czasu do czasu daje twórców tej miary, twórców, którzy przyrodzie wydzierają jej tajemnice i niekiedy przodują samemu rozwojowi przyrody. Na podstawie aktów ludzkich i zjawisk przyrody, Mestrović śmiało konstruuje nowy ludzki akt i nowe zjawisko przyrody. Stąd to u niego, na pierwszy rzut oka, wiele konstrukcyj nadludzkich, niekiedy zupełnie nie mających z człowiekiem nic wspólnego. Mauzoleum bardzo mało opiera się na ludzkich motywach. Tak samo i cykl o Chrystusie, podczas kiedy kosowskie fragmenty wyraźnie opierają się na materiale z człowieka i przyrody. Mestrović bierze jako materiał tylko człowieka w najwyższym i najszerszym napięciu i napięciu. Treść jego wyrazu – to człowiek pod działaniem silnego bólu lub głębokiego tragizmu, osiągniętego bardzo wysoki stopień napięcia.

Do tego wszystkiego dodać należy jako jedną z zasadniczych cech twórczości Mestrovića, żywiołową wolę, którą tchnął w swoje postacie (kosowskie, a szczególnie *Mojżesz* i *Lenin*) i dynamikę wyrazu tej woli. Cała »wola wszechświata« jako siła poruszająca leży w tych jego dziwach. Jego Kosowcy wnoszą się na jej skrzydłach w ruchu pełnym żywiołowego rozmachu. Konna figura królewicza Marka potężną dynamiką w wyrazie, wytężoną wolą, rozsadzającą jego ciało, przechodzi w coś kosmicznego, żywiołowego, barbarzyńskiego. Srdzia, Miłosz, rycerze, niektóre figury przy portalu, Domagojscy Strzelcy, i tak dalej, tak są naładowani tą żywiołową wolą, że jej rozmach, polot i dynamika wszystkie figury do ostatecznych możliwości fizycznych rozwinęła i zmusiła do pozycji wyjątkowo śmiałych i, niekiedy, niemożliwych. A dążenie do wyrażenia się jest u Mestrovića charakterystyczną cechą. Jest on wciąż pod panowaniem jego. Mając zawsze dużo do powiedzenia, w wiecznej jest walce, aby się jak najsilniej wyrazić. Pod tym względem jego środki ekspresji dochodzą bardzo często do werbalizmu; nie ostateczny wyraz, ale środki. W tej



IVAN MESTROVIĆ.

KRÓLEWICZ MARKO (gips).

woli, która wypełnia istoty tych junaków Mestrovicia, jest coś z *anima mundi*; są tam legaty ogólnej wszechświatowej woli. Pozornie są narodowe; właściwie tylko nazwa tematu. Ale te kolosy pełne dynamiki, polotu, woli i swobody, nie są tylko przedstawicielami protestu i nieuległości jednej rasy; jest w nich ogólna prometejska klątwa i protest i walka nie tylko z ludźmi, ale i z bogami. Pojmując wszystko wzniosłe i tragicznie, Mestrovic i w kosowskim micie, gdzie miał przedstawić wolę i jej przejawy, wolę jednej rasy w związku z jej tragizmem i jej ideałami – przedstawił raczej ogólnoludzką wolę i nieuległość, niż wolę i nieuległość jednej rasy. W tych przejawach mamy cały szereg cech charakterystycznych dla naszego dinarskiego człowieka, który tu zresztą i jedynie służył za wzór, ale ten dinarski człowiek tchnie ogólnym protestem i klątwą i szerokim odczuciem wolności o charakterze ogólnoludzkiej walki. I kiedy w *Kosowskim Chramie* porwał się, by przedstawić jeden fragment naszej historii, właściwie przedstawił pewien tragiczny i bohaterski stan ducha ludzkiego. Cech narodowych jest bardzo mało. Może w całym tym

obrazie Bałkanu jest i jego ogólna historia, zwłaszcza jego gigantyczne zapasy między Wschodem i Zachodem, ale zasadniczym tematem jest człowiek o ogólnym charakterze, wyrażający swą wolę w kierunku swobody, protestu i klątwy. W *Kosowskim Chramie* (o wiele wybitniej, niż we fragmentach), w ostatecznym rozwiązywaniu planów i zagadnień, Mestrovića zasadnicza skłonność do mistyki i wzniosłości wybija się ponad wszystko inne. Jak to już zaznaczaliśmy, Mestrović idzie do ostatecznych granic zjawisk. I chociaż zasadniczo miał przedstawić wolę, jako główny motor swej koncepcji, a dla rozwiązania jej zwykle znajduje się jakieś realnoludzkie wyjście – Mestrović, wyolbrzymiwszy tę wolę aż do znaczenia ogólnoludzkiego, nadał jej charakter fatalistyczny, i w ten sposób i ją spowił atmosferą mistyki. Poprzez *Chram*, jako architektonikę i poprzez jedną część rzeźb, idzie się jakby wśród brzemiennej grozą i przeznaczeniem atmosfery: karjatydy, które dźwigają dziwy losu i przeznaczenia, chmurne i ciężkie, i Wielki Sfinks, w którego oczach wszystkie czasy i przestrzenie sprowadzają się do jednej bolesnej marności nad marnościami.

Stąd konstruktywna monumentalność Mestrovića. Nie może zmienić granic ciała, nie może rozciągnąć form ciała. Jest w nich skrępowany, jak w więzieniu. Ma do rozporządzenia tylko ciało ludzkie, a dla wypowiedzenia się tektonicznego tylko pionowe i poziome masy. Kompozytor=muzyk, by móc się wyrazić monumentalnie, ma do rozporządzenia djatoniczną skalę, która ma bogate kombinacje, i moc instrumentów. Rzeźbiarz i budowniczy, szczególnie rzeźbiarz, skrępowani są materiałem. Mestrović jednak nie boi się wyjść z granic normalności na drogi ponad normalność. I nigdy, albo bardzo rzadko wywołuje zastrzeżenia. Nieraz wydaje się, że już dosięgnął ostatecznej granicy, w *Chrystusie* i w *Marku*, że cała konstrukcja zawali się pod niecelowością i nienaturalnością, a jednak i na tych zawrotnych wyżynach, siłą rzeczywiście widzianej wizji, szczęśliwie wywiązuje się z zadania i daje ludzkie i naturalne rozwiązanie. I tak, jak umie naturę uzupełnić nie zmieniając jej, tak samo umie nienaruszyć jej, odejmując. Ponieważ monumentalność wymaga tego. Z jednej strony dodaje, z drugiej odejmuje i, wreszcie z trzeciej – i to najczęściej – zmienia. Kiedy atlanta=karjatydę sprowadza do filaru (w *Mauzoleum*), kiedy *Marka* wyolbrzymia w tytana, kiedy *Mojżesza* i *Chrystusa* (na *Górze Oliwnej*, *Chrystus na krzyżu*) zmienia z gruntu, zaledwie trzymając się form ludzkich, – tworzy konstrukcję, która całkowicie opiera się na destrukcji i rekonstrukcji ludzkich aktów. W sposób twórczy, na podstawie przyrody, podporządkowuje, zmienia i rozmieszcza wartości, a w niektórych wypadkach ośmiela się nawet transponować wartości i stwarzać nowe istoty. I na tem polega prawdziwa twórczość: stwarzać nowe formy na podstawie danych, z form, które są do rozporządzenia, brać to, co najistotniejsze, najlepsze, najcharakterystyczniejsze, wszystko to ożywić i natchnąć duchem będącym w stanie ekstazy, najwyższego napięcia, najszczytniejszych aspiracji. To wszystko wpłynęło, że Mestrović intuicyjnie, by się jak najlepiej wyrazić, musiał rozciągnąć ludzkie formy do rozmiarów tytanicznych, musiał, że się tak wyrazimy, »rozwalić« je siłą. Mestrović musiał ująć w formę mityczną i monumentalną napięcie i siłę, którą miał przedstawić; podobnie jak i pieśń ludowa, kiedy miała przedstawić i realne napięcie i siłę w ludzki sposób. A jednak charakter ludzki i przyrodzony został przeważnie zachowany, ale »figuratywnie«, jako analogja. Wzniosłość zresztą i tragizm tylko monumentalnie mogą być wyrażone. Za pomocą czysto ludzkich fizycznych możliwości trudno jest rozwinać te zawile emocjonalne stany, w których duch ludzki jest tak daleki od ciała, że wszelka łączność jest już dawno zerwana, a tymczasem wyrazić to można tylko przez ciało i zapomocą ciała. W tym wypadku, kategoriyczny postulat wyrazu wymaga, by duch zniżył się ku ciału, a ciało wzniosło się ku duchowi. W ten sposób, poszu-



IVAN MESTROVIĆ.

SERGJUSZ O ZŁEM SPOJRZENIU (gips).

kiwanie wyrazu, jak najodpowiedniejszego wyrazu, prowadzi niezawodnie do monumentalności. I wtedy monumentalność jest spontaniczna i poczucie realności nie buntuje się przeciw niej. My na to potęgowanie człowieka nie tylko nie reagujemy krytycznie, nie tylko nie znajdujemy, żeby nas wzrokowo raziło, ale przeciwnie, ponieważ znamy napięcie ducha, pod władzą którego znajduje się ciało i materiał, znajdujemy, że to podkreślanie i wyolbrzymienie zupełnie jest zgodne z tem, co my czujemy i myślimy o duchu w tym materiale. I tak, monumentalność Mestrovicia tak, jak monumentalność pieśni ludowych, indyjskich, asyryjskich i egipskich świątyń i greckich tragedji, zupełnie jest odpowiednia i na miejscu. I nie przeszła, — co jest charakterystyczne dla wszystkich naprawdę wielkich dzieł — tej trudnej granicy, której mało kto umie nie przekroczyć, a za którą pocisk wraca w głowę tego, który go wysłał a łuk pęka. Mestrovic genialnie uniknął granicy: wzniosłe=śmieszne, tragiczne=brzydkie. Jego formy są często bardzo śmiałe, jego pociągnięcia nieprawdopodobnie

zuchwałe, zmiany częste, i to zasadnicze; ale wszystko to ze względu na natchnienie, które wchodzi w grę, i teren, na którym artysta się obraca, jest bezwzględnie potrzebne i rzadko kiedy jest to puste, albo zawierające mniej treści, niż potrzeba. Kiedy się zmęczy, zdarza mu się czasami »dodać« jakąś formę niepotrzebną i uderzyć po materiale ruchem, który może nie jest nieodzowny, ale i to wszystko w całości, choćby, jako element dekoracyjny, pokazuje nam »jak po królewsku należy i trzeba«.

To spontaniczne poczucie monumentalności u prawdziwych artystów prowadzi do uproszczenia i stylizacji wyrazu, tak, jak u mniej wybitnych wodzi do koronkowego, werbalnego, zwykłego fotograficznego realizmu, gromadzenia wszystkich szczegółów. Mestrović upraszcza wyraz i upraszczając go, stylizuje. Oczywiście w twórczy sposób. We wszystkim szuka on tego, co w obiekcie przedstawianym jest najistotniejsze, co stanowi jego treść, jego główną arterję — odważnie wszystko pozostałe odrzucając, i niemiłosiernie druzgocąc. Wszystko natychmiast sprowadza do najistotniejszych cech, upraszczając i stylizując. W jego ujęciu całokształt zjawisk ludzkich przedstawia się nam w całej swojej wielkości. Mestrovića stylizacja i upraszczanie, wręcz przeciwnie do upraszczania, które pochodzi z prymitywności poglądów, wypływa z dojrzałego i głębokiego poglądu na zagadnienia. O ile w początkach sztuki stylizacja wynika z nieumiejętności technicznej i prymitywnego widzenia i ujmowania danej rzeczy czy zjawiska, tu u wielkich artystów kontroluje się i krytykuje przyrodę, dokonywa się wyboru zjawisk i rzeczy, a tem samym wyboru szczegółów, selekcjonuje się i podporządkowuje wartości dane. W ten sposób w sztuce i człowiek i przyroda i zjawisko pojawiają się w swoim najlepszym wydaniu, w swoim najistotniejszym wyrazie, i w swoim prawdziwym charakterze. Mestrović jest w tem znaczeniu naprawdę wielkim artystą. Jego śmiałość zadziwia, i jego »przerabianie« przyrody — to cała twórczość. On skraca, przedłuża, dodaje, odejmuje, upraszcza, podkreśla (i to jak wiele), dokonywa najniebezpieczniejszych transpozycji (w *Wielkim Sfinksie* np.), i doprowadza, na pierwszy rzut oka i patrząc tylko logicznie, do niecelowości i nienaturalności; rozwija do ostatecznych granic możliwości (i dalej) daną charakterystyczność (*Chrystus na Krzyżu*, *Modlitwa na Górze Oliwnej*), pogłębia i uwytkukla (*Srdzia Marko*), aż prawie do rozdwojenia obiektu. Ale prawie zawsze w imię Boga i Ducha Świętego, niemożliwości zostają wspaniale rozwiązane, nienaturalności — logiczne i racjonalne nienaturalności — opromienione emocją i fantazją tak, że zupełnie wydają się naturalne, a nad wszystkim góruje straszliwa wola i intuicja Mestrovića, każąca nam wierzyć, że to wszystko tak musi być. Pomimo, że on, jako prawdziwie wielki artysta ma prawo do ryzykownych eksperymentów, co się tyczy wyboru materiału i wyrazu, — jest w jego twórczości czysta i prawa »linja życia«, która charakteryzuje wielkie dzieła. Tak, jak sprowadza daną formę do tego, co jest w niej podstawowe i najistotniejsze, tak samo, i właśnie dlatego, i ten wyraz życia, który przedstawia, podany jest za pomocą najbardziej zasadniczych i najżywotniejszych właściwości. Dokonywując wyboru danego tematu, Mestrović, jak przystało wielkiemu artyście, który potrafi w wyrazie dać życie, dokonywa tego wyboru z taką kontrolą i taką wybrednością, że skutkiem tego otrzymujemy w artystycznym wyrazie »korzeń życia«, albo jego »kwadrat«, nadżycie, przyszła forma, być może. Tak trzeba rozumieć jego stylizację i jego upraszczanie widzianych rzeczy i zjawisk. Są dwa rodzaje upraszczania: jedno upraszczanie spowodowane tem, że się obiektu nie widzi dokładnie, albo jeżeli się i widzi, nie posiada się możliwości i umiejętności wyrażenia się, i drugi rodzaj wypływający z tego, że w danym obiekcie widzi się tylko najistotniejsze i najcharakterystyczniejsze momenty i tylko je się przedstawia. To pierwsze upraszczanie, to droga do realności. To drugie — to dawno już przebyta



IVAN MESTROVIC.

GLOWA (gips).

droga do realności i w pełni dążenie do nadrealności rzeczy i zjawisk. Stąd w masie szczegółów zachodzi u Mestrovića wypadek nie tylko upraszczania. W *Kosowskich bohaterach*, w *Królewiczu Marku*, w *Kosowskiej Dziewczynie*, i tak dalej, całe szeregi drżących klawiatur mięśni, żył i kości, swoją wyrazistością wskazują raczej na złożoność a nawet werbalizm, niż na uproszczenie; wszystko to, naturalnie, na pierwszy rzut oka. Bo, przy bardziej szczegółowej analizie, ta złożoność okazuje się uproszczoną nadrealnością. To jest już upraszczanie »tamtego królestwa«. W reliefie *Kosowskiej Dziewczyny*, w figurze *Rannego*, wspaniale zostaje przekroczona złożona realność i dana, w uproszczony sposób, nadrealność. Na tej drodze, tylko w innym kierunku, pełno jest wspaniałych triumfów w cyklu o Chrystusie. Tu jest, że się tak wyrazimy, ascetyzacja wyrazu, formy i ruchu; a w sensie materiału, męczeństwo, wymizerowanie. I tak nadrealność w znaczeniu siły, mocy, woli i potencji życia, jest realnością z tej strony grobu; tutaj mamy nadrealność grobu i wszystkiego z tamtej strony grobu, życie duchowe, rzeczy i zjawiska, które się widzialnie nie dzieją, a trzeba je widzialnie przedstawić. Jak tam, tak i tutaj, Mestrović intuicyjnie dał – naturalnie wciąż w związku z realnością – swoją twórczą nadrealność. Objekty zostały w monumentalny sposób zderealizowane, a jednak pełne prawdziwej życiowej linii; materiał został w pełnej mierze uduchowiony, uwolniony z grecko-rzymskiej i renesansowej zmysłowości. W tym znaczeniu Mestrović, w cyklu o Chrystusie, osiągnął najwyższy poziom. Pod względem religijnym, nie wiem, czy się kto szczytniej wyraził. Tylko u Michała Anioła w *Opłakiwaniu Chrystusa* (Ś. Maria del Fiore, Florencja), została osiągnięta podobna wzniosłość wyrazu.

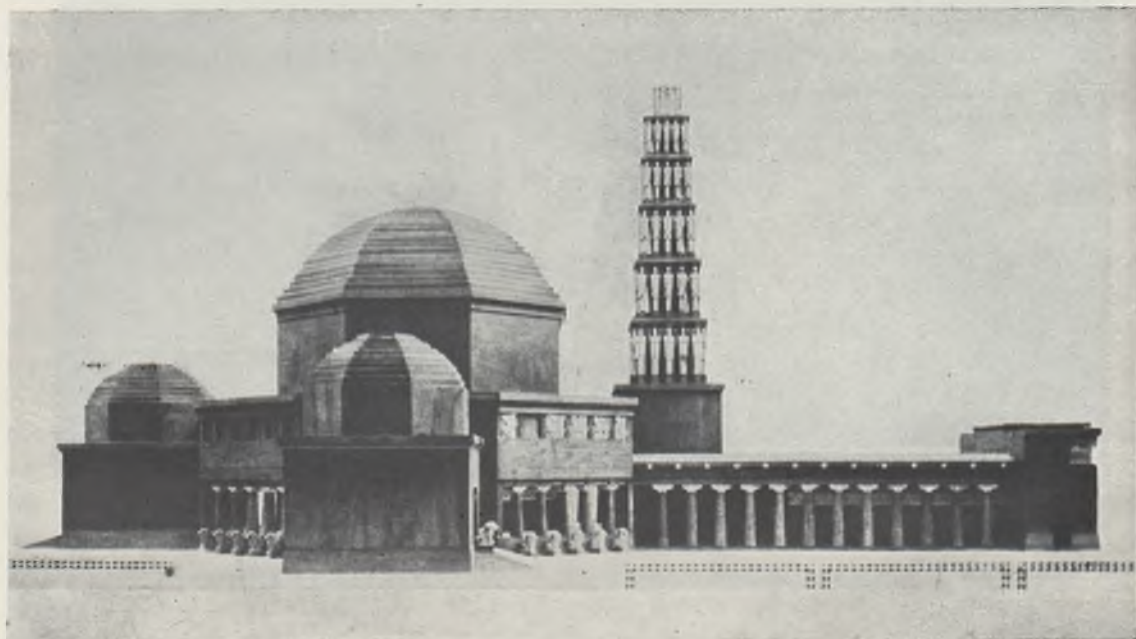
Bezmała, cała twórczość Mestrovića wyraziła się w tym kierunku. Kiedy się religię rozumie w tym najszerszym znaczeniu, obejmującym w ogóle wszelką wiarę i wierzenie, wówczas i kosowskie fragmenty, a Chram szczególnie, wchodzi w ten rodzaj wyrazu Mestrovića. Wypowiadanie się wszystkich najpotężniejszych sztuk wszystkich wieków – prawie bez wyjątku – szło w kierunku religijnym. I przedchrześcijańska i pochrześcijańska sztuka, za główny temat miała religię. W ogóle niema rasy, w której skoncentrowanie sztuki nie byłoby religijne. »Tamten świat«, życie pozagrobowe, związek z bogami, stwarzanie na ziemi nieba, zniżanie go do ziemi... – stanowiło od prawników centrum ludzkich zainteresowań. Wszystko, co największego zbudowano, wyrzeźbiono, napisano, namalowano, skomponowano, zostało stworzone pod znakiem i w imię religii. Chrześcijański mit w tym sensie najszczytniej i najwspanialej się wyraził. Już prawie dwa tysiące lat, jak artystyczna twórczość w swoich najwyższych przejawach architektonicznych, rzeźbiarskich, malarzkich, muzycznych i werbalnych prawie wyłącznie stamtąd czerpie temat. Każdy moment tej wielkiej historii o Chrystusie wyrażony został poprzez wszystkie wieki na niezliczoną ilość sposobów, i za pomocą całej masy form. Jeżeli się gdzie miało wypowiedzieć »ostatnie słowo« i wypowiedziało, to tylko w tym sensie. I wypowiedziane zostało przez największe duchy ludzkości. Skończenie klasyczne dzieła, jak Pismo Św., Naśladowanie Chrystusa, Mistyczne miłości św. Franciszka z Assyżu, Boska Komedja, Św. Zofja, Gračanica (klasztor w południowej Serbji), Bazylika św. Piotra, Katedry kolońska, w Reims i św. Bazylego, mauzolea (Medycyuszów – Michała Anioła, Mestrovića w Cawtacie, Galli Placydy w Rawennie); kompozycje Bacha, Händla, Beethovena, ruskie cerkiewne śpiewy; – te skończenie klasyczne wyrazy ludzkiej artystycznej twórczości powstały z legendy, mitu i prawdy o Chrystusie. I Mestrović, naturalnie, wyraził swoją twórczość w tym przedmiocie. I to w historycznym momencie, kiedy się nikt już na ten temat nie odważał, bowiem najwięksi artyści rozwiązywali go już na wszelkie możliwe sposoby i prawie wyczerpali.



IVAN MESTROVIC.

GŁOWA MĘCZYZNY (marmur).

Po wszystkich wpaść na myśl, żeby znowu wypowiedzieć się o Chrystusie, mógł tylko Słowianin. On to na ten temat w w. XIX=tym mówił wiele i oryginalnie (Sołowjew, Tołstoj, Dostojewski, Mereżkowski i inni). I choć ten teren eksploatowały najwyższe umysły wszystkich ras i wspaniałe rozwiązanie pod względem wyrazu artystycznego dały narody romańskie, Słowianin nadszedł, by pod innym kątem spojrzeć na przedmiot. On nawrócił do pra=chrześcijaństwa, do »pierwszego chrześcijaństwa«, do chrześcijaństwa w powijakach, i kiedy zaczynało chodzić, — i dał rzeczy pierwotne, świeże, ze źródła. Mestrowić przyszedł, jako Słowianin, ale, jako Słowianin, który obejmował »cały krąg zagadnień«: religijno=ogólne, religijno=chrześcijańskie, religijno=rasowe. Jego *historja Chrystusa* w drzewie, w myśl tego, jest wielkiem dziełem. Chrystus jego wznosi się ponad rasowe koncepcje, jest ogólno=ludzki, ogólno=światowy. Chrystus gotycki i romański, jak również bizantyjski i ruski, pełen jest właściwości i cech poszczególnych tych ras. Nawet większe arcydzieła w tym kierunku nie są wyzwolone ze swoich ras: germańskie Madonny (Pieta tegerneska — Berlin, hedelfingska — Stutgart, badenska — Berlin, w Goslarze, i tak dalej) są czystymi Germankami, podczas kiedy w romańskich Pietach, a nawet i u Michała Anioła, wpływ rasy odzwierciedla się w przedstawianiu Chrystusa za bardzo po męsku, zmysłowo i zdrowo. U Bizantyńczyków jest on zbyt ziemski, pompatyczny, i w służbie państwa, niema w nim tego wielkiego duchowego wzniesienia się i blasku. Słowianie, szczególnie Rosjanie, i to południowi Rosjanie, jeśli nie przedstawiają Boga i Chrystusa jako despotów lub w służbie państwa — posiadają szerszą religijność i szczęśliwie znaleźli miarę i związek między niebieskim i ziemskim, fizycznym i duchowym. Oprócz tego i rasowa świeżość przyczyniła się do łatwiejszego osiągnięcia naiwności »pierwszego widzenia«, i jakiegoś zaleknienia przed zjawiskami, co daje widzianej rzeczy czy zjawisku charakter jasnowidzenia w natchnieniu. Mestrowić, duchowo jest im najbliższy, chociaż zasadniczo jego wizja historii o Chrystusie nosi charakter ogólno=



IVAN MESTROVIC

PROJEKT CHRAMU NA KOSOWEM POLU



IVAN MESTROVIĆ.

KOSOWSKA DZIEWCZYNA (gips).

religijny. Jeżeli jego Chrystus i jego dzieje mają jakiś charakter, to napewno słowiański, bałkański, małoazjatycki, jeżeli się oczywiście tej wizji Chrystusa odejmię pantokratyzm. Bo, Mestrovicia Chrystus nie jest despotą i »władcą świata«. On jest ofiarą, miłosierdziem, współczuciem, zbawieniem, pierwotną głęboko filozoficzną ofiarą. Taki jest w drzewie, w materjale, w którym Mestrovic czuje się najlepiej, i najbardziej u siebie. W kamieniu jest Mestrovic cokolwiek romańsko-grecko nastrojony. Sam kamień wymaga okrągłości, jasności. Podczas, kiedy drzewo pozwala iść do ostatecznych możliwości wizji, kamień wymaga kontroli i dyscypliny polotu, i nie dopuszcza wiele »gry«, kamień jest jasny; on jest nawskroś i tylko plastyczny. Mestrovicia *Chrystus w Cawtacie* jest zupełnie inny od »drewnianego«. Podczas, kiedy w *Opłakiwaniu Chrystusa* (Cawtat) zachowało się nieco właściwości charakterystycznych dla jego »drzew«, szczególnie pod względem linearnym i technicznym, w sensie stylizacji i uproszczenia, to w *Chrystusie, Madonnie* i innych fragmentach (*Aniołowie* szczególnie) wspólną cechą jest tylko filozofja wyrazu, nic więcej. Z jego nieprawdopodobnej śmiałości w drzewie nie pozostało tu prawie nic. Podczas kiedy tam może poruszać się, kiedy kończą się możliwości i realność, w »pustce«, w najlepszym znaczeniu tego słowa, i metafizyce ciała, — tu gdzie kamień jest mocniejszym panem od niego, jest spokojny i ograniczony, zupełnie związany możliwościami kamienia.

Mestrovića tektonika, rzeźbiarstwo, skulptotektonika to wolne trójwymiarowe przestrzenne twory, które żyją pełnym estetycznym życiem. Te twory są na tyle swobodne i te masy w takim stopniu niezależne od przyrody, od modelu, że one tylko od czasu do czasu przyjmują jakieś ludzkie, roślinne czy inne kształty przyrody. I jeżeli niekiedy są wyrazami tych obiektów, wtedy są raczej symbolicznymi wyrazami, a w rzeczywistości mają swoją przestrzenną abstrakcyjną egzystencję. Karjatydy i Aniołowie, którzy noszą dusze (Mauzoleum) tak, jak i liczne fragmenty z Kosowskiego Chramu, jak i z cyklu o Chrystusie, są nadrealnymi tworam, które mają swą tajemną przestrzenną egzystencję. Mestrovića twórczość, szczególnie architektoniczna, ma za swój wielki cel pośredniczenie między Bogiem i ludźmi, między niewidzialnym a widzialnym, niebieskim i ziemskim, »tą« i »tamtą stroną«, i z tych przyczyn mając za środek przestrzeń ograniczoną masami, czyli materiał ziemski, a za cel drogę do Boga t. j. nadziemskie, niebieskie, twórczość ta musiała spontanicznie i instynktownie wyjść ze świata obiektywnego i przez dany obiektywny materiał przejść w subiektywne, duchowe, nadrealne, w swobodną nieskończoność czysto duchowego życia. A jednak, po tych wielkich wzlotach w nadrealność, jakież ludzkie i żywotne wracanie w rzeczywistość! Rytm życia znów jest tuż, krążenie krwi przyrody pulsuje poprzez te wolne masy, i znów wraca się do Boga, przed którym trzeba się korzyć i modlić się do niego. Naturalnie niezawsze się to Mestrovićowi zupełnie udawało, szczególnie tam, gdzie za wysoko wlatywał i tracił wszelki kontakt z realnością. *Mauzoleum* nie przedstawia nic mniej jak śmierć, wieczną zagadkę, wiecznie rozwiązywaną przez największych ludzi i wiecznie znów zadawaną. Trzeba ją przedstawić, wyrazić ją kategorycznie abstrakcyjną; i to przestrzennie, widzialnie, za pomocą trzech niewystarczających wymiarów; przestrzennie i widzialnie dać duszę, która odchodzi z nieba w najabstrakcyjniejszą nieskończoność. Egipcjanie byli tajemniczy i zamykali się w mroku, by duch mógł spekulować dowoli. Oni nazwali tajemnicę tajemnicą, ale szli daleko. Grecy a za nimi i Rzymianie, opromienili wszystko światłością dnia, i przedstawili boskie jak i ludzkie zbyt jasno i niezbyt trafnie. Wczesne chrześcijaństwo i Bizancjum zatrzymały się gdzieś na tej drodze między jasnością a tajemniczością i osiągnęły jakieś wyrównanie i równowagę między Bogiem a człowiekiem. Nadchodzi Północ, i ta nawraca do »tajemnicy życia« i śmierci i do »cudów«, ale i tu jasno wyczuwa się dualizm ciała i ducha, materiału i wyrazu: w gotyku – więcej ducha, w romanizmie – więcej ciała. Jedni idą w rozwiązaniu w kierunku podziemno=horyzontalnym, inni w ziemsko=pionowym, a jeszcze inni kombinują pojedyncze elementy. Jedni są tajemniczy i okryci mrokiem, sceptyczni i pesymistyczni, drudzy otwarci, wyraźni i optymistyczni, a inni znajdują jakieś szczęśliwe połączenie tych dwu wyrazów. I tu mieści się cała filozofja ze wszystkimi skalami od »myślę, więc jestem« do »nic nie wiem« i »wszystko jest marność«. W całej tej walce pojęć Wschodu i Zachodu, Północy i Południa, duszy i ciała, śmierci i życia, ziemskiego i niebieskiego, realnego i nadrealnego, – Mestrović niezatracił się, i potęgą swego geniusza przeszedł poprzez to wszystko i wzniósł się na taką wysokość, skąd wszystko widać najharmonijniej. W *Cawtacie*, na granicy gdzie dwa wielkie pojęcia silnie się starły i organicznie przeniknęły, wyrównał i zrównoważył wiele, wiele pojęć, wyraził pewną eklektyczno=syntetyczną myśl jednym tchem i w jednym odlewie. A trzeba wziąć pod uwagę, że obecne stulecie jest stuleciem przemysłowej i handlowej architektury, a nie wysokich religijno=tektonicznych połotów, i że on, rozporządzając tylko skromnymi prywatnymi środkami, dał jednak wielkie dzieło, które nawiązuje kontakt z niebem i jego cudami. Podziwiamy Kaplicę Medyceuszów, i mauzolea Galli Placydy i Teodoryka, i rzymski Panteon i kata-



IVAN MESTROVIĆ

KARIATYDY Z KOSOWSKIEGO CHRAMU (gips)

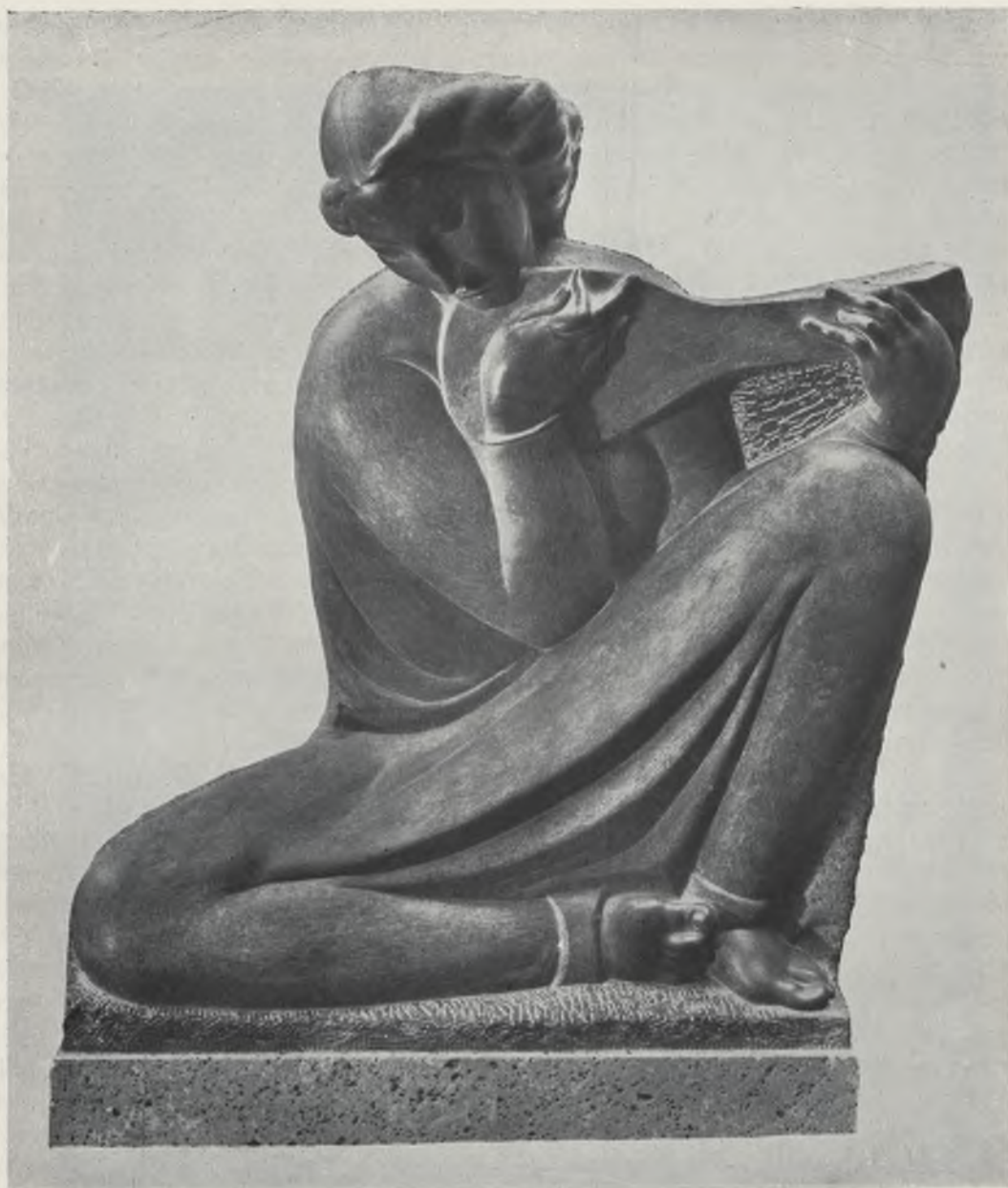
kumby, gdzie w tak majestatyczny sposób wyrażona została ludzka myśl o śmierci, i gdzie w niezmiernym spokoju form i mas, linii i barw, można wyczuć wieczną tajemnicę żywota »po tamtej stronie«, ale po Kaplicy Medyceuszów my dopiero na *Cawtacie* jesteśmy naprawdę »po tamtej stronie« i dopiero w cyklu o Chrystusie wkraczamy w tajemnicze królestwo wiary w wieczność i nieskończoność duszy i ludzi, rzeczy i zjawisk. Spokojnie i doskonale, prawdziwie po ludzku i prawdziwie po bosku krąży poprzez te masy wieczny duch Wszystkiego i absolut całej skali wszechświata od fizyki do metafizyki. Boża ręka jest w tem.

Cykl o Chrystusie i Mauzoleum, jak już nadmieniliśmy, to najwyższy lot Ivana Mestrovića, zwłaszcza cykl o Chrystusie.

Cykl o Chrystusie obejmuje kilka ważniejszych fragmentów z życia i legendy o Chrystusie: Mojżesza, Świętego Jana Chrzciciela, Salome, Zwiastowanie, Matkę Boską, Chrystusa i Samarytankę, Anioły, dwa studia o Matce Boskiej, jeszcze dwie Matki Boskie, dwie głowy anielskie, Chrystusa i Magdalenę, Modlitwę na Górze Oliwnej, Chrystusa na Krzyżu, Ecce homo, Kuszenie i Handlarzy w świątyni.

W poprzednich rozważaniach mieliśmy sposobność napomknąć o wielkości cyklu o Chrystusie, o wielkości tego artystycznego wyrazu, zapomocą którego Mestrović najszczytniej się wypowiedział. Uduchowienie i nadrealność tych kompozycji są niedoścignione. Mestrović dał tu tak uduchowione dzieła, że o materiale się zupełnie zapomniało; niektóre »drzewa«, to czysta muzyka form, linii, zagłębień i wypukleń, symetrii, stylizacji, i uproszczeń; szczególnie w *Modlitwie na Górze Oliwnej*, *Piecie*,

(płaskorzeźba), i *Zdjęcie z Krzyża*. Zwłaszcza *Modlitwa*, jest wielkim dziełem. Jest to historia z Ewangelji Marka (Roz. 14, w. 35–36) i Ewangelji Łukasza (Roz. 22, w. 41–44). U Łukasza jest powiedziane: »...A gdy przyszedł na miejsce, rzekł im: Módlcie się, abyście nie weszli w pokuszenie. A on oddalił się od nich, jakoby mógł zacisnąć kamieniem, a klękawszy na kolana, modlił się mówiąc: Ojcze, jeżeli chcesz, przenieś ode mnie ten kielich. A wszakże nie moja wola, ale twoja niechaj się stanie. I ukazał mu się anioł z nieba, posilając go. A będąc w ciężkości, dłużej się modlił. I stał się pot jego jako krople krwi zbiegającej na ziemię...« Poza w modlitwie jest boska: klęcząca postać ascetyczna. o wzniosłe zamyślonych oczach, z rękoma jak skrzydła, wzniesionemi ku niebu, a jako tło, uczniowie, którzy, zmęczeni, śpią błogim snem. Poza Chrystusa jest szczególnie trafna: horyzontalno=wertikalna, z głową uniesioną i pochyloną w tył, co linii wertykalnej daje pewną falistość, z nogami w pozycji klęczącej, horyzontalnie do wzniesionej pozycji ciała, z rękoma wzniesionemi dokoła głowy w sposób nadający całemu ciału wyraz wzlatywania. Cały ten zachwyty wzniosły (psychologicznie=emocjonalnie) i wzlot (fizycznie) stoi w wspaniałej harmonii i równowadze ze spokojnemi i uspionemi, na dalszym planie, figurami uczniów, przeważnie w położeniach horyzontalnych. Ziemskie i niebieskie zostało tu wspaniale rozwiązane: Chrystus z ziemi łączy się z niebem; On – człowiek, modli się do Boga. Jeżeli gdzie został wyrażony Bóg=Człowiek, to tu napewno bardzo wzniosłe. On dosięga nieba, wstępuje w nie, i cały oddaje się Bogu: »Panie«, jak się mówi w Naśladowaniu Jezusa Chrystusa, »do którego wszystko należy na niebie i ziemi, i ja Ci się oddaję na dobrowolną ofiarę, twój jestem zawsze...« I *Pieta* (pierwsza, znajdująca się teraz w Muzeum Historji Naturalnej w Londynie) jest dziełem mistrzowskiem. Głęboki i ciężki tragizm w pełnym spokoju. »Dokonało się!« już dawno się dokonało. Matka Boska trzyma w objęciach martwego Syna, z którego głowy już duch uleciał, ale jeszcze wciąż otacza ją światłością. Uduchowanie form jest nadzwyczajne. Zapomocą znikomej ilości środków wyrażony jest cały szereg tragicznych wyrazów; spokojnie, cicho, a wszystko wypełnione treścią. Mestrovic, który, pozatem, często igra »w próżni« i którego zaleta w pogoni za wyrazem ma i swoją wadę, bo potęga wyrazu jest zbyt silna – tu nie zrobił ani o jedno pociągnięcie za wiele, czy za mało. Treścią zasadniczą jest znany figuralny »mistyczny trójkąt«. I zasadnicze ujęcie jest mistyczne. Rozwiązanie jest dane zapomocą kwadratowych i trójkątnych linii i form, podobnie, jak w innych pracach z cyklu Chrystusowego. Romańska okrągłość nie nadaje się do wyrażania tragizmu i mistyki i dlatego romańskie historie o Chrystusie są zbyt pogodne i zmysłowe. Mestrovic zawsze posługiwał się tą »tragiczną linią«, która pochodzi z gór, skał, błyskawic, Asyrii, Egiptu, Rosji i Północy... Jest w tym wyrazie też nieco i tragizmu z: »Boże mój, Boże mój, czemuś mię opuścił?«, wpływ ciała i fizyczności, i błogości ze słów setnika: »Zaprawdę, człowiek ten był Synem Bożym«, wpływ ducha i boskości. A Matka znów, w niemym, jak, u Michała Anioła, bólu, pełnym spokoju i głębokiego smutku, który graniczy ze wzniosłością, to święta dusza, której serce przeniosło się w ciało Syna. *Zdjęć z Krzyża* jest pięć powtórzeń: trzy w drzewie, jedno w kamieniu, (*Cawtat*), i jedno w brzoźnie, na dzwonie w temże Mauzoleum. Wykonane w drzewie są najlepsze. I tu władnie ascetyzm i męczeństwo. Mestrovic jasno zrozumiał, że bizantyńsko=słowiańsko=prawosławne przedstawienie sceny *Zdjęcia z Krzyża* jest bliższe chrześcijaństwu od romańsko=katolickiego, i dlatego zamiast zmysłowo i »okrągło«, pogańsko i jasno, oddał uduchowiono, ascetycznie, boleśnie, tajemniczo. W przeciwieństwie do pojęć grecko=romańskich i zachodnich, które przedstawiały ciało i formę i myślały o zewnętrznem pięknie,



IVAN MESTROVIC

DZIEWCZYNA Z GITARA (kamień).

Mestrovic przedstawiał ducha i duszę i zapomocą materialnych środków chciał dać pra=chrześcijańskiego i wczesno=chrześcijańskiego Chrystusa: »Moje królestwo nie jest z tego świata«. W Betleem narodził się Duch, który ogarnął świat, i wznosił się na wyżyny etyki i Mestrovic miał przedstawić to, co się szczególnie trudno daje wyrazić, ducha zapomocą ciała. Urodzony między Rzymem a Carogrodem, Zachodem a Wschodem, na terenie największych starć tych dwu antytez, na terenie, gdzie, walcząc ze sobą, wyraziły się silnie śródziemnomorskie właściwości, Mestrovic w tym wypadku bardziej przechylił się ku Wschodowi niż ku Zachodowi, ku Wschodowi, który wypowiadał się mistyką, grozą, duchem,

wiecznością, abstrakcją, okultyzmem. Wszystkie jego postacie są silnie uduchowione. One są bardziej muzycznymi instrumentami, z których płynie dźwięk i harmonja, niż estetycznymi, widzialnymi wyrazami. Wykorzystanie przestrzeni jest, jeżeli się tak możemy wyrazić, prawie czasowe. Linje się poruszają, idą i giną w przestrzeni a kształty, szczególnie różne »trójkąty«, są czasowo przestrzenne. Nigdzie w rzeczywistości nic nie ustaje. Tak jak w sztuce muzycznej, wszystko jest w ruchu i pulsuje. A co jest najdziwniejsze, sama treść jest spokojna, łagodna, cicha. I jakaż wspaniała kompozycja: djagonalność zasadniczej figury (Chrystus) z horyzontalnościami, wertykalnościami, i »trójkątami«, paralelnością, symetrią i stylizacją! Szczególnie jedna z kompozycji, *Zdjęcie z Krzyża*, jest w tym sensie pełna spokojnych muzycznych wartości. Zapomocą niewielu wypukłości i zagłębień w drzewie, w nadrealnym spokoju i nadludzkiej ciszy, został przedstawiony Chrystus z dwunastu figurami, w różnych fizycznych i psychologicznych momentach. Chrystus w linii łukowatej w stosunku do pozostałych postaci, jest wcieleniem czystego uduchowienia. Śmiało pozy, nieoczekiwane pociągnięcia, dziwne załamania i »przemiany«, zadziwiające przeginania i prawie »wykręcania« pewnych linii, (ręce i nogi), przedłużanie i skracanie niektórych form, boskie otwarcia i zamknięcia oczu, jako wyraz wewnętrznych stanów (w czym jest Mestrović wyjątkowo mocny), śmiało postawione głowy (patrz ostatnia figura z lewej strony) — nadają kompozycji rzadką harmonijność linii. Rzadko kiedy linja tak wspaniale została przeprowadzona. Oprócz *Moalitwy na Górze Oliwnej*, *Piet i Zdjęć z Krzyża*, cykl o Chrystusie zawiera jeszcze wiele pierwszorzędnych rzeźb z których najlepsze: *Głowa Chrystusa* (drzewo), *św. Jan Chrzciciel*, *Błogosławieni Aniołowie* i *Chrystus i Magdalena*.

Mauzoleum w Cawtacie, to ból uwieczniony w wapniaku z Braca. Całe Mauzoleum, to obraz śmierci i bólu odtworzony w kamieniu. Poza zasadniczą formą, która jest zbyt jasna, racjonalna i harmonijna, by mogła być zupełnie religijną, a zwłaszcza bolesną, wszystko pozostałe — szczególnie część figuralna i ornamentalna, od aniołów i filarów u wejścia i płaskorzeźby na wrotach i dzwonie, do Matki Boskiej i św. Rocha, — wszystko to przytłacza tajemnica, smutek, ból, religja, która jest tak bardzo religją śmierci i to powszechnej śmierci, powszechnego rozpadu, że już przestaje być nawet, z wyjątkiem formy, chrześcijańską religją i głosi już nietylko przebaczenie i pokój człowiekowi, ale przebaczenie ogólne, pogańskie, panteistyczne, wszystkiemu i wszystkim. Mauzoleum nie jest religijne w ściślejszym znaczeniu tego słowa, ale jest zato ogólnie, szeroko religijne, i jego powszechna, głęboka, rozległa religijność wznosi się do jednej ogólnej filozofji śmierci. Czerpie ona swe źródło z tego dinaryzmu, w którym żyło i umierało tyle religji ras i koncepcyj i wszystkie one układały się szerokimi psychologicznymi, socjalnymi i estetycznymi warstwami po całym tem wybrzeżu, na tektonice i rzeźbiarstwie, jak i na ludziach. Z aniołów=filarów u wejścia, i z bronzowego anioła na szczycie kopuły, spoglądają na Adrjatyk liczne, liczne przedchrześcijańskie i chrześcijańskie epoki. Cały szereg cywilizacyj wyziera spokojnie i smutno i w imię wszystkich bogów, z tych oczu, które spoglądają tak przenikająco w zasadniczej strukturze i rzeźbach, szczególnie w wyrazie całego tematu, wyczuwa się i Wschód i Zachód, i Azję i Europę, i Egipt, i Asyrję, i Grecję, i Rzym. I wszystko to ponuro zadumane, we wszystkim sceptycyzm. Bo wreszcie, kiedy się wszystko zreasumuje, i pod względem architektonicznym i rzeźbiarskim, to wobec orientacji, jaka tu panuje, orientacji co do śmierci, wpada się nieuchronnie w ciężkie zwątpienie.

Zasadniczą strukturą jest tu krzyż i ośmiokąt, z łagodnie sklepioną schodkową kopułą, a nad nią, również w formie kopuły, dzwonnica, nad którą jako »zakonczenie«, anioł w kształcie krzyża. Wszystkie te przestrzenie i masy wypełniają: tym=



IVAN MESTROVIC

ZWIASTOWANIE (gips).

panony, fryzy, »głowy«, atrjum, główna nawa, trzy kaplice, wrota w bronzie z cudownymi reliefami, wspaniale stylizowane kolumny w formie aniołów, i figury wewnątrz, Matki Boskiej, Ukrzyżowania, św. Rocha, czterech aniołowie, płaskorzeźba *Opfakiwanie Chrystusa*, »Baranek Boży«, sześciu muzykantów, świeczniki i tak dalej. I wszystko to doskonale rozmieszczone. Cała przestrzeń nadzwyczajnie estetycznie opracowana i wykorzystana. Może i trudno tu modlić się do Boga, i napewno trudno, bo wszystko tu przeszło tak dalece w Piękno, Myśl i ogólne uduchowanie, że z religii niewiele zostało; trudno może i dlatego, że wszystko to daleko odbiegło od architektonicznego szablonu kościoła i modlitwy, i dlatego wreszcie, że wszystko tutaj jest modlitwą do Wszystkiego, myślą o Wszystkiem. Trudno może się tu modlić. Łatwiej zwracać się do Boga po tamtej stronie Adriatyku, w Rawennie, w Mauzoleum Galli Placydy, nawet w Mauzoleum Teodoryka, z których jedno z cegły i wspaniałych mozaik, drugie o czystej kamiennej strukturze z kopułą z jednego kamienia; ale na tym brzegu, w Cawtacie, wznosi się większe dzieło, jedno z największych tego rodzaju wogóle. Mestrowić obmyślił i przeczuł w kamieniu całą jedną filozofję i całą jedną epopeję. One są jedną wielką chlubą Bałkanu; całą jego syntezą wszystkich możliwych przedchrześcijańskich i pochrześcijańskich wpływów, które przeszły nad Bałkanem w toku jego burzliwej historii. Mauzoleum tworzy jedną zamkniętą całość. Silna indywidualność Mestrowića architekturę i rzeźbę »zacementowała«, jako jedno i jedność; i materialnie i duchowo. Rzadko można znaleźć coś tak skończenie całego, jak *Mauzoleum*. Niektóre fragmenty tej spokojnej harmonii zasługują na szczególną uwagę: Wrota (bronz), Aniołowie niosący dusze, Główny Ołtarz, (Matka Boska, »Baranek Boży«, Zdjęcie Chrystusa z Krzyża, Anioły grające, sufit z »kasetami«, i Anioły=Karjatydy... Wrota mają, i jako temat i jako wyraz, wybitnie rasowy charakter. Głównymi figurami są jugosłowiańscy misjonarze: Święty Cyryl i Metody, Święty Sawa i Grgur Ninski, ojciec głańolicy. W obramowaniu umieszczeni są święci, znaki Zodiaku, a pod nogami apostołów znany symbol żmii, która owija baranka. Wrota mają wprawdzie typ lokalny, ale w zasadniczym wyrazie noszą znamiona szeroko ludzkie, pełne tradycji, prymitywnych przeczuć czegoś fatalnego i prastarego. One, w sposób symboliczny i bardzo trafny, niezwykle szczęśliwie otwierają ten przybytek. Wrota Ghibertiego w Chrzcielnicy (Florence), naprzeciw S. Maria del Fiore ze scenami ze Starego testamentu, są doskonałe i, pomimo całej aktywności legendy na nich przedstawionej, spokojne są i ciche – ale, w przeciwieństwie do Mestrowićowych, choć tu legenda jest bardziej lokalna i rasowa, one nie otwierają tak cudownie i spokojnie, z taką głębią i fatalizmem, swego przybytku i, kiedy wyjdziecie, nie zamykają za wami. Wrota Ghibertiego, a także Bonanusa (w katedrze w Pizie, naprzeciw dzwonnicy) są bardziej artystyczne (pierwsze szczególnie) i, ze względu na temat, – religijniejsze i bardzo kunsztownie wykonane, ale one nie mają tego filozoficznego i fatalistycznego wyrazu, które powinno mieć wejście, prowadzące nas w nieznaną ograniczną przestrzeń, – a który wrota Mestrowića mają w wysokim stopniu. Bo, wreszcie, trzeba wyrazić Nieznane i Śmierć, coś co jest najbardziej transcendentalne. A w tem jest Mestrowić, jak to stale powtarzamy, mistrzem. Z tych przyczyn i Aniołowie niosący dusze, to wspaniale wyrażone uczucia człowieka w stosunku do Nieznanego i do Śmierci; tak samo, do pewnego stopnia, i Karjatydy przy wejściu. Spokój i dostojeństwo śmierci charakteryzują te architektoniczno-rzeźbiarskie wyrazy. Już z samego progu widzi się naraz i Anioły=karjatydy i dwa Anioły (z czterech) niosące dusze, i to pierwsze wielkie wrażenie opanowuje i nadaje dominujący charakter całości. Zasadnicze wrażenie, to wrażenie tajemnicy i tajemniczości, głębokiego spokoju i ciszy. Figury u wejścia głoszą mit o duszach, które porzucają ciała i wę-



IVAN MESTROVIC

ZDJĘCIE Z KRZYŻA (drzewo)

drują niebiosami, tą wiekuiłą siedzibą tego, co jest jedynie wieczne w ludziach. W sposób zupełnie uproszczony i z niesłychanym spokojem wnoszą się figury aż do górnej części ciała, gdzie zapomocą rąk, twarzy, i, szczególnie, oczu, oddany jest wyraz pełen uduchowienia, które łączy ciało z duchem, a duch z wiecznością (u karjatyd), i z tragizmem (u Aniołów niosących dusze) ludzkości i całego świata. Ale we wszystkim tem niema pesymizmu i żalu. że życie się kończy i że trzeba już odejść. Przeciwnie, filozoficznie i spokojnie spogląda się na daleką drogę, a nawet odczuwa się jakby indyjski wpływ wiary w reinkarnację i w chrześcijańskie zmartwychwstanie. Wydaje się, że człowiek sam jest na jakimś tajemniczym statku, który płynie i unosi w nieznaną i nowe sfery. To wrażenie potęgują i otwory świetlane

na szczycie kopuły, które tę zamkniętą przestrzeń otwierają i łączą z wszechświatem i oczy Aniołów, które niosą dusze, dają kierunek na dalekie zaświatowe wędrówki. Poprzez dzwon, na którym są wyrażone sceny Zwiastowania, Opłakiwania i Zmartwychwstania, te oczy, szczególnie u dzieci w objęciach matek, prowadzą w nieskończoność ludzkiego przeznaczenia, tam w »górze«. A tymczasem na Głównym Ołtarzu i w kaplicy z lewej strony odgrywa się główna akcja: Matka Boska, Chrystus na krzyżu, Opłakiwanie przy tragicznym chórze aniołów, które głoszą chwałę i przeznaczenie, podczas kiedy dzwon bije na Zmartwychwstanie, a kłęczący na kopule anioł, anioł wszystkich religii, zadziwiony, modląc się do Wszechświata, patrzy w dalekie przestrzenie, gdzie odchodzą jego dusze. I tak kończy się to wielkie dzieło, które mówi o śmierci i duszach, które odeszły na wolność nieznaną.

Pozostaje niedokończony *Kosowski Chram*; niedokończony przez Mestrovića, i niezaczęty, ku wielkiej naszej hańbie, przez nas.

Nasza doniosła kosowska tragedia, wyrażona w tak wielki sposób przez naszą poezję ludową i poruszona kilka razy tylko częściowo przez licznych naszych artystów, znalazła w Mestroviću swego prawdziwego budowniczego i rzeźbiarza. Wielkość naszej tragiki i naszej potęgi znalazła w nim swego tytana i swego atlanta, który ośmielił się podźwignąć ją i wynieść przed nas. Chram, zaznaczamy zaraz na wstępie, nie opiera się na pieśni ludowej. Z pieśni ludowej zaczerpnięta została tylko „legenda“. I tak, jak pieśń ludowa tworzyła swoje postacie, według swego natchnienia i według własnego wyobrażenia o ludziach i wydarzeniach, mało krępując się a czasem wcale nie — historyczną wiernością tych postaci i wydarzeń, nie troszcząc się o rzeczywistość, tylko o swoją wizję artystyczną — tak i Mestrović, opracowując ten sam materiał, szedł za swoją gwiazdą, za swym natchnieniem i własną wizją bohaterów i ich historii. Jemu historia posłużyła tylko jako bodziec, jak zresztą i pieśni ludowej i w opracowaniu jej kierował się, tak jak pieśń ludowa tylko własnym natchnieniem. O historję tu mniejsza. Na drugim planie jest tu i poezja ludowa, dla której także historia była drugorzędną sprawą. Głównym zadaniem tu było wyrazić pewną koncepcję w kamieniu: dać formy, linje, ruchy, wyrazy, kombinacje wszystkich tych elementów a oprócz tego i przede wszystkim za pomocą tej całej monumentalnej koncepcji genialnych i spontanicznych pociągnięć i formowań materiału ożywić i natchnąć kamień w sposób godny natchnienia twórcy. Nam, (myślę o publiczności) zbyt zaufanym i o zbyt ustalonych pojęciach i psychologicznych i estetycznych w stosunku do postaci i wydarzeń z poezji ludowej, trudno jest wyrwać się z tego wielkiego psychologiczno=estetycznego kręgu i wstąpić w nowy krąg i porządek rzeczy równie wielki, a zwłaszcza jeżeli chodzi o przejście ze sztuki werbalnej do plastycznej, z werbalnej, która ze względu na zasadniczy wyraz, jest łatwiejsza do zrozumienia i odczucia, — do plastyczno=tektonicznej, która ze względu na swoją istotę i nasze wychowanie, jest nam dalsza i bardziej nieprzystępna. Masy nie mogą sobie wyobrazić swoich bohaterów inaczej, jak ubranych i udekorowanych, literatura również, gdyż leży to w naturze jej wyrazu, ale prawdziwe rzeźbiarstwo nie może znów pojąć swego bohatera inaczej, jak nagiego, gdyż to również leży w naturze jego wyrazu. I tu leży — mowa wciąż o publiczności, wśród której zakorzeniła się pewna niesłuszna idea — i tu leży całe nieporozumienie między wielkim dziełem a publicznością. Paryż który ma tradycje artystyczne, wyczuwa je i odróżnia, nie przyjął nagiego Victora Hugo — Rodina. Rzeźbiarstwo — zostawmy masy na stronie — ma do czynienia tylko z ciałem i jego powierzchniami, formą, ruchami, cieniami, elastycznością, możliwościami wyrażania, możliwościami „połączeń“, kombinacjami, „przeskakiwaniami“, i nowymi — w znaczeniu przyrody — odmiennymi jej postaciami. Kategorycznym imperatywem i *unum*



IVAN MESTROVIC

MADONNA Z DZIECIĄTKIEM (glass)

necessarium rzeźby jest ciało: register jego możliwości pod względem formy, skala jego muzyczno=architektonicznych „tonów”; klawiatura jego mięśniowych i innych drgań i falowań. Naturalnie we wszystkim jest i coś z naszego „bałkanizmu”. I chociaż artysta poznał wielki „krąg rzeczy”, widział i wczuł się w liczne kultury i Wschodu i Zachodu, dał, zapomocą swojej wielkiej indywidualności, i coś ze swojej rasy. Ta dzikość i siła Bałkanu, i jego tragiczna i surowa historia, wyryła zasadnicze piętno na jego twórczości. Rozmach, siła i surowość u bohaterów i rycerzy z jednej strony, jak i ból i głęboki smutek u wdów, męczeństwo, wiara i nadzieja z drugiej strony, zostały wyrażone kategorjami naszej rasy, i jej wielkiej kosowskiej tragedji. Ale ponad wszystkim tem stoją sfinksy i karjatydy, w których zwycięża charakter ogólnoludzki. W ten sposób Chram nosi charakter i ogólnoludzki i rasowy i lokalny. Sfinks, komponowany jako zakończenie alei Karjatyd, wspólnie z niemi przedstawia najgłębszą część Chramu. Zasadnicza koncepcja — tajemnica, nieznanie, rzut oka w wieczność i nieskończoność. Karjatydy, nosicielki losów i przeznaczenia naszej i całej ludzkiej rasy, jakieś smutne, jakieś zatroskane, jakieś fatalistyczne i jakieś ciężko i głęboko »skamieniałe«, to dwanaście filarów dźwigających ludzkie brzemie i »gorycz życia«. Stylizowane, sprowadzone do najcharakterystyczniejszych form, pełne jakiegoś przygniatającego milczenia, stwarzają atmosferę pesymizmu, jakby jakaś aleja ciężkich nieszczęść i osłupienia, jak jakiś korytarz, który prowadzi w cmentarz i w placz. Ta cała galerja nadzwyczaj szczęśliwie rozwiązana zamykającym ją Wielkim Sfinksem, który jako »szczyt« i rzeźbiarsko i architektonicznie, i psychologicznie i filozoficznie, koronuje tę część przybytku i swoją pozycją reasumuje wszystko i rozwiązuje. Komponowany jest z wielką śmiałością. Na podstawie materiału ludzkiego powstała zupełnie nowa istota, stworzona została nadrealna kompozycja. Podstawę stanowi trójkąt, którego boki tworzą ręce, ciało i nogi, z rozwiązaniem, które przedstawia głowa i skrzydła. Zasadniczy wyraz jest niezwykle skomplikowany: i siła i ironja, i zwątpienie, i smutek, i poznanie, wiara w siebie, i tajemnica i śmierć. Mestrovića Sfinks ma zasadnicze cechy sfinksów, ale nie jest ani grecki, ani asyryjski, ani egipski, ani hetycki. On jest zasadniczo oryginalnym wyrazem całej tej kompozycji, która ma wyrażać i symbol śmierci i strażnika, i boga i człowieka, i pana i Władcę, i tajemnicę i potęgę życia i śmierci. Na wszystko ludzkie i ziemskie patrzy on z wielkich wysokości i z ogromnych perspektyw przestrzeni i czasu, skąd największe ludzkie sprawy wydają się jedną sekundą, jednym punktem. Po takim wstępie wchodzi się w zasadniczą kosowską historję, w rzeźbiarski wyraz jej tragizmu i wzniosłości. Cała atmosfera pełna jest emocji o najwyższem napięciu. Czy to mamy wyrażoną siłę i surowość, czy tragizm i wzniosłość, czy heroizm czy kobiecość — wszystko w pełnem napięciu i z potężnym rozmachem. Pierwiastek ludzki jest tak skomplikowany szczególnie w figurach bohaterów, że przechodzi już w nadrealizm, nieraz nawet traci się »związek« i zachodzi pytanie, czy to nie jest, jak to spotykamy u Niemców, wypadek świadomej hyperboli, wrodzonej retoryki, rzeźbiarskiego werbalizmu. Pieśń ludowa z historii stworzyła mit i to jest hyperbola pewnej realności. Znalazłszy się w obliczu mitu i Mestrović stworzył swój mit. Zresztą jest to i celem sztuki, zwłaszcza wielkiej. Swój mit Mestrović miał wyrazić zapomocą ciała, tego ludzkiego ciała, które pod względem rzeźbiarskim egzystuje tylko jako linja, masa i gest. Do tego ogranicza się cała akcja rzeźbiarska. Pieśń ludowa, jak każde werbalne dzieło sztuki, ma usta, które mówią, uszy, które słyszą, oczy, które widzą, i t. d., jednym słowem, akcję na całej linji. Rzeźbiarstwo zaś wogóle, a w tym wypadku szczególnie, z całkowitej kosowskiej akcji może uchwycić w kamieniu z całokształtu czasu i przestrzeni tylko pewne momenty i sytuacje. Działanie rzeźby więc, a zwłaszcza



IVAN MESTROVIĆ

DZIEWCZYNA ZE SKRZYPCAMI (gips)

płaskorzeźby, która znajduje się gdzieś między czystym rzeźbiarstwem a malarstwem, jest dość ograniczone. Cała potęga wyrazu może być oddana zapomocą form, linii, łuków, kół i ich części, trójkątów, wielokątów, »wklęsłości« i »wypukłości«, »pełni« i »próżni«: zapomocą różnych kolejnych kombinacji tych »wartości«, kontrastów tych określeń, równoznacznych wypukłości i wklęsłości wszystkich stopni natężenia i rodzaju, i różnych optyczno plastycznych połączeń. Wobec tego, z powodu głęboko zakorzenionych tradycji o kosowskim materiale czerpanym z pieśni ludowej, która jest dziełem o akcji i historii toczącej się w czasie i kolejności następowania, — trudno wykonać »skok« z akcji poetyckiej w czysto rzeźbiarską, z dynamiki w statykę, ze sztuki czasowej w sztukę przestrzenną. A jednak, nawiązując do poprzedniego,

Mestrovicówi udało się i w tak ciężkich warunkach wyrazić swój mit. W tym micie wszystko jest inaczej, niż w pieśni ludowej. Z tych to powodów, a i jeszcze dlatego, że rzeźbiarstwo nie jest wybitnie naszym rasowym wyrazem, Mestrovicia niedokończony mit nie jest jeszcze prawdziwym narodowym mitem. I chociaż Chram jest pomnikiem kosowskiej tragedji naszej rasy i jej wielką syntezą i chociaż przyczynił się do stworzenia czysto bałkańskiego wyrazu, nie mógł on zbyt zagrzać nawet bardzo świątłych i utalentowanych ludzi. A wszystko z przyczyn, które wymieniliśmy. Weźmy na przykład wizerunek Królewicza Marka z pieśni ludowej i porównajmy go z Mestrovicia rzeźbiarską wizją. »Skok« jest wielki, a wielki szczególnie dlatego, że trzeba »przeskakiwać« z sztuki czasowej w przestrzenną, z epeji w rzeźbiarstwo, od słów do plastycznego wyrazu. Z Marka akcji, historii i opisu mógł zostać tylko jeden przestrzenny moment. I pozostała z niego, fizycznie, tylko siła, gest, a psychologicznie, bohaterstwo, rozmach, tragizm i idea. A jednak ta konna figura, przejdziemy teraz do niej, jest mocnym i pełnym wyrazu dziełem. Ona stanowi przede wszystkim całość. Figury Marka i Szarca (koń) przeniknęły się, zrosły i stanowią jedno w zasadniczym ruchu: jak zresztą w znanej konnej figurze Bart. Coleoniego przed kościołem św. Jana i Pawła w Wenecji: cała jest w locie, w jednym »odlewie« i rozmachu, potężna jednolita, harmonijna. *Królewicz Marko*, jak i *Srdzia Złopogledzia*, *Miłos*, jak i wielu innych bohaterów, wszyscy oni są, jak ta dalmatyńska skała: skamieniały samum, wcielony element, ten męczący i burzliwy pejzaż, który się rozpościera, kiedy z bliskiego grodu rzucić wzrokiem ku wybrzeżu. Straszny rozmach tych dzieł, z których kipi cały nieposkromiony bałkanizm, przypomina wszystkie ciężkie bałkańskie koleje, przypomina tytaniczny bój o swój historyczny wyraz, gdzieś od Rzymian i Arabów do Turków i Austro-Niemców. Wszystko to wyrażone tylko zapomocą ciała, zapomocą nagiego materiału. Z całej bogatej rasowej etnografji, która sama przez się jest tak potężna i dekoracyjna, niema śladu albo bardzo mało: ani buzdowanów,¹⁾ ani dżeferdarów,²⁾ handzarów,³⁾ nadżaków⁴⁾ i bojowych czord.⁵⁾ Wszystko wyrażone rzeźbiarską skalą nagiego ciała w pełnej i uzupełniającej się grze nerwów i mięśni. — Tę zasadniczą ideję rozmachu i siły natarcia i wagnerjanizmu dochodzącego aż prawie do dysonansu, uciszają i zrównoważają jednym opadającym rytmem *Wdowy*, *Matki*, *Ranni*, *Wspominania* i *Matki z dziećmi*. Rozpętanie żywiołów ucisza się i tylko widać jego skutki w sensie jakiegoś adagio i largo. Po *Rannych* i *Kosowskiej Dziewczynie* cały rytm opada, scisza się, uspakaja i wreszcie ginie w ciszy karjatyd i głębokiej mistyce sfinksów. Nad całą tą akcją kosowskiej rzeczywistości trzeba jeszcze wyobrazić sobie w całej możliwej do wyobrażenia monumentalności Chram, któryby tę epeję otaczał i zamykał... aby mieć tę wizję w całości.

Wszystkie te nasze szczytne przejawy są wyrazami naszego dinarskiego typu, który pod względem psychologicznym i fizycznym Cvijić tak po mistrzowsku sformułował i z jugosłowiańskiej całości wydzielił i wyznaczył mu miejsce pod względem geograficznym, rolę — pod względem historycznym (poniekąd), a stan i wyraz — pod względem psychologicznym. Jak to z wyżej nadmienionego widać, jego literacko-artystyczny poziom i wyraz są pierwszorzędnej wartości w naszej rasie. Ta mieszanina słowiańsko-iliryjska, synteza słowiańskiej rozlewności, uczuciowości, mistycyzmu i magji z jednej strony — a iliryjskiej surowości, samodzielności i heroizmu z drugiej strony, obok masy drobniejszych wpływów od Pelazgów na Hvarze do Turków na Bałkanie i wszystko to poprzez najróżnorodniejsze wpływy wszystkich możliwych

¹⁾ Buzdygan ²⁾ strzelba z rurą damasceńską ³⁾ sztylet ⁴⁾ toporek ⁵⁾ szabla.



IVAN MESTROVIC

ARCHANIOŁ (drzewo)

pochodów wszystkich możliwych ras z północy na południe, ze wschodu na zachód i odwrotnie — dała jakąś odrębną psychologicznie=estetyczną strukturę, w której nawarstwieniach znajdują się wszystkie te najróżnorodniejsze własności. Z tej to struktury powstał jakiś odrębny literacko=artystyczny wyraz i charakter, który w swoich najlepszych i najwyższych przejawach nikogo nie naśladował; względnie, który doskonale syntezuje wszystkie te różne rasowe, narodowe, historyczne, psychologiczne i estetyczne właściwości. Kiedy się przegląda Cvijića *Osiedla*, omawiające tę część naszego kraju — dzieło, którego wielkość dopiero da się ocenić i na podstawie którego jedynie będzie można opracować cały Bałkan od fizyki do metafizyki — znajdzie się ogromny materiał, na podstawie którego będzie można dzielić

i klasyfikować wszystkie jugosłowiańskie »akty« od najmaterjalniejszych do najbardziej duchowych; w tym wypadku naturalnie myślę szczególnie o duchowych przejawach dinarskiej części naszego narodu. Kiedy z geologii poprzez geomorfologię i antropogeografię, dotrze się do »psychologii narodu« i stąd do jego czysto psychologiczno-filozoficzno-estetycznego »aktu« — naturalnie unikając uogólnień i martwych formuł — czuje się zupełnie wyraźnie mimo wszystkie powątpiewania, że egzystuje i dinarski estetyczny »akt« i jego literacko-artystyczny wyraz. My tu wcale nie twierdzimy, że jest on absolutnie czysty, że się wytworzył zupełnie samodzielnie i nie podlegał całej masie różnorodnych wpływów. My go, przeciwnie, oglądamy i z tego punktu »widzenia«. Jest w nim wiele i iliryjskiej męskiej energii i surowości i słowiańskiej emocjonalności, spoglądania poza rzeczywistość, rozlewności i skłonności do mistyki i marzycielstwa, jak też i samokontroli, krytycyzmu, racjonalizmu i zmysłu skończoności grecko=rzymskiej i sprytu i poczucia rzeczywistości Bizantyńczyków; wszystko to można znaleźć w pewnej mierze w tym naszym podstawowym typie. I spoglądając nań właśnie z tego punktu widzenia i wiedząc, że egzystują zarówno literacko-artystyczne migracje, jak i narodowe i że »kradzież jest świętą rzeczą«, kiedy jest twórcza i kiedy jest tylko impulsem do nowego tworzenia — znajdujemy, że ten wyraz jest naszym wyrazem w swoich zasadniczych oznakach, i że powstał na naszym kamieniu i stąd rozszerzył się cokolwiek i poza swe geograficzne granice, gdyż »duch silniejszy od ciała«. Jednocześnie patrząc na te wszystkie nasze przejawy artystyczne od pieśni ludowej do ściegów w naszych haftach i rzeźb i ozdób na fujarkach, tykwach, drzewcach kos, naczyniach i tak dalej, znajdzie się we wszystkim tem wiele wpływów wschodnich, południowych i innych — te sześciokrzydłe cherubiny Mestrovića naprzykład przypominają liczne wieki i liczne kierunki — ale jednak chociaż światowy wyraz tak silnie przeniknął naszą twórczość, można wyodrębnić z całej tej masy oznak, a nawet i części składowych, jakiś psychologiczno-estetyczny akt i literacko-artystyczny wyraz, który stanowi odrębną całość i któryby mógł się nazywać dinarsko=bałkańskim literacko-artystycznym typem.

BRANKO LAZAREVIĆ

Ivan Mestrovic urodził się w roku 1883 w chorwackiej Dalmacji jako dziecko biednych chłopów. W piętnastym roku życia został wysłany do szkoły przemysłowej w Zagrzebiu. Po różnych perypetjach losu zdał trzy lata później egzamin wstępny do wiedeńskiej akademii sztuk pięknych, gdzie był uczniem Metznera. Już rok później dzieła jego na wystawie Secesji obudziły powszechne zainteresowanie. Po kilku latach studjów w Wiedniu przeniósł się do Paryża, gdzie pracował u Rodina i zaznajomił się bliżej z Bourdellem i Maillolem; we Francji powstał plan jego »Chramu Koszowskiego«, nad którym pracował przeszło dwa lata; fragmenty, wystawione na kolektywnej wystawie najpierw w Wiedniu i Zagrzebiu, a potem w serbskim pawilonie na wystawie w Rzymie w roku 1911, uczyniły go sławnym a jego sławę tylko jeszcze powiększały dalsze wystawy w Monachjum, Dreźnie, Wenecji, Paryżu i Londynie. Rodin nazwał tedy Mestrovicia »największym odkryciem wśród współczesnych rzeźbiarzy europejskich«. Podczas wojny brał czynny udział w londyńskim jugosłowiańskim Komitecie narodowym, po wojnie został rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Zagrzebiu. Wśród jego dzieł należy wymienić szereg portretów i pomników, m. i. pomnik »Zwycięscy« w Belgradzie, tamże niedawno odsłonięty pomnik »Wdzięczności Francji«, mauzoleum rodziny Račić w Cawtacie pod Dubrownikiem, pomnik biskupa Strossmayera w Zagrzebiu, biskupa Grzegorza Nińskiego w Splicie, jakoteż długi szereg rzeźb o motywach religijnych, oraz pomnik »Ameryki« w postaci dwóch Indian na koniu, postawiony w Chicago.



IVAN MESTROVIC

KOBIETA Z DZIECKIEM (marmur)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁA

= Wystawa obrazów malarzy polskich. Otwarto tu uroczystie wystawę obrazów malarzy polskich, urządzoną staraniem komitetu opieki nad żołnierzem w Bielsku-Białej. Wystawa, urządzona w sali ratusza, obejmuje około 320 prac 50-ciu malarzy, m. in. Matejki, Malczewskiego, Fałata, Radzikowskiego, Żmurki, Axentowicza, Wyczółkowskiego, Kossaków etc.

BYDGOSZCZ

= Wystawę Związku Plastyków Pomorskich otwarto w dniu 14 grudnia w Muzeum Miejskim.

GDYŃIA

= Wystawa p. n. »Stara Gdynia«. Polski Biały Krzyż urządzając tydzień Białego Krzyża na terenie całej Rzeczypospolitej, zainicjował w Gdyni jako jedną z imprez wystawę dawnej Gdyni.

Celem wystawy było pokazać obecnemu społeczeństwu, którego większość nie widziała tej dawnej starej Gdyni, pozostawionej nam przez Niemców, jaka jest ogromna różnica między małą rybacką wioską a obecną Gdynią, pokazać i udowodnić przez to, że naród, który potrafił w tak krótkim czasie z małej wioski zbudować duże miasto, a ze zwykłych błot pierwszorzędną port — potrafi zatrzymać go i obronić od wszelkich zakusów i zamachów ze strony obcej.

Wystawa obejmuje dzieła sztuki, literaturę, fotografie, szkice, rysunki, plany, mapy, dokumenty etnograficzne i muzealne oraz wyroby kaszubskie.

INOWROCŁAW

= Ze Zrzeszenia Kujawskich Artystów Plastyków. Jak prasa informuje, obecna Wystawa Obrazów Ceramiki i Grafiki w Muzeum Ziemi Kujawskiej potrwa 19 dnia 6 stycznia 1931 roku włącznie.

Tegoż 6 stycznia zostanie dokonane rozlosowanie pomiędzy osobami, którzy zwiedzili tę wystawę, dwóch obrazów, nabytych w tym celu przez Zarząd Zrzeszenia a mianowicie: p. W. Brecha »Z okolic Włocławka« i p. A. Laszenki »Pustynia Nubijska«.

KALISZ

= Tryptyk Wita Stwosza. Wysłany w roku ubiegłym do Warszawy wspaniały klejnot sztuki polskiej, znajdujący się w kolegiacie kaliskiej, tryptyk dzieła Wita Stwosza, odesłany został po gruntownym odnowieniu do Kalisza, gdzie ustawiony będzie w kolegiacie.

Tryptyk kaliski po odrestaurowaniu wystawiony był na Zamku w Warszawie.

KATOWICE

= W Wystawie Związku Artystów Polskich na Śląsku bierze udział 22 malarzy śląskich, 1 malarz i 2 rzeźbiarze z Krakowa, a mianowicie: Bunsch, Steller, Wałach, Hełm-Pirgo, Neumann, Honiek, Grabczak, Gośliński, Słupnik, Appelbaum, Kątski, Kidoń, Sikora, Pol, Kowalewicz, Myśliwiec, Bendkowski, Skawiński, Kłapacki, Langman, Chlebus, Lewandowska, Raszka.

= Wystawę Styków otwarto w reprezentacyjnych salach gmachu Województwa z początkiem grudnia. Z głosów prasy na ten temat zwraca uwagę zwłaszcza artykuł inż. arch. Tadeusza Michejdy w Nr. 297 *Polski Zachodniej*.

= Echa wystawy portretów polskich w Krakowie. W dzienniku *Veneto* (Padova) z dn. 4 grudnia b. r. ukazał się artykuł Fr. Szyfmanówny p. t. »I ritrattisti italiani in Polonia«.

KRAKÓW

= Wystawa cechu art. plastyków »Jednoróg« została otwarta w gmachu T-wa przyjaciół sztuk pięknych w połowie listopada. W wystawie wzięli udział: Władysława Augustynowiczówna, Stanisław Dąbrowski, Wiktor Detke, Leon Dołżycki, Erwin Elster, Samuel Finkelstein, Jan Hryńkowski, Władysław Krzyżanowski, Władysław Lam, Ludwik Misky, Szymon Müller, Roman Orszulski, Zygmunt Radnicki, Tadeusz Seweryn, Stanisław Żurawski.

= Muzeum Narodowe otrzymało od p. Maurycego Hertza jako dar p. Anny z Poznańskich Hertzowej obraz Władysława Podkowińskiego: »Marsz pogrzebowy«. Obraz ten jest ostatnim dziełem artysty i należy do najwybitniejszych jego prac. Jak wiadomo, posiada Muzeum Narodowe drugie najwybitniejsze dzieło Podkowińskiego, słynny »Szał«.

= Wystawa w Muzeum Przemysłowym w Krakowie. W związku z obchodem 100-nej rocznicy Powstania listopadowego odbyło się w Miejskim Muzeum Przemysłowym otwarcie wystawy książek, druków, grafiki i muzykaljów z r. 1830-31.

W dużej sali Muzeum Przemysłowego zgromadzono bogaty materiał ilustrujący epokę Powstania Listopadowego. Na uroczystości otwarcia wystawy przybyli wojewoda dr. Kwaśniewski, prezydent miasta senator inż. Rolle, dowódca O. K. V gen. Łuczynski, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. dr. Załęski oraz przedstawiciele towarzystw naukowych i kulturalnych. W imieniu Towarzystwa Miłośników Książki powitał przybyłych gości prezes Kazimierz Witkiewicz. W czasie uroczystości rozdawano wydawnictwa Towarzystwa Miłośników Książki: »Silva Rerum«, zeszyt poświęcony 100-jej rocznicy Powstania Listopadowego, poemat wojskowy p. t. »Tułacz« i katalogi wystawy.

= Akademia Sztuk Pięknych. Uroczystości inauguracji roku szkolnego odbyła się dnia 28 listopada, w obecności rektorów uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii górniczej, przedstawicieli władz państwowych i miejskich i profesorów Akademii. Rektor Akademii, prof. Konstanty Laszczka, przedstawił w dłuższym przemówieniu obraz działalności Akademii w roku ubiegłym, a następnie określił rolę uczelni artystycznej w rozwoju sztuki narodowej i drogi, którymi młody artysta powinien dążyć do jaknajwyższego rozwoju artystycznego.

»Dotąd nikt jeszcze nie stwierdził istnienia takiej szkoły, w której możnaby kształcić się na artystów. To, co nazywamy w codziennym życiu »artyzmem«, jest właściwością wrodzoną, którą szkoła tylko rozwija. Istotą bowiem sztuki jest indywidualność, a istotą indywidualności talent. Jeśli ktoś chce powiedzieć swe słowo w sztuce, musi nauczyć się jej mowy. Otóż szkoła ma za zadanie dać początkującemu artyście umiejętność wypowiedzenia tego, co mu jego indywidualność nakazuje. Szkoła daje artyście narzędzia, którymi będzie posługiwać się w swej pracy, da mu zrozumienie kształtu czy barwy, perspektywy czy anatomji, da mu wreszcie znajomość materiałów i ich użycia celem realizowania swych pomysłów artystycznych«.

Dalszy rozwój artystyczny już jest zawisły wyłącznie od człowieka, od energii potencjalnej jego siły twórczej. Na nic tu zdadzą się mędrkowania czy usiłowania kolektywizacji. Talenty bowiem chodzą swojimi drogami. Leonardo da Vinci mówił: »Ci, co trzymają się cudzych szablonów, nigdy nie wejdą do gronu chwały«.

Każdy powinien brać na plecy tylko tyle, ile unieść potrafi — inaczej bowiem próżnym się stanie wszelki



WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI

(Z wystawy „Jednoroga”, Kraków, 1930)

MARTWA NATURA (ol.)

trud. Dlatego też zastanowić się należy — przestrzegal Rektor Akademii — dobrze nad wyborem drogi życia, by nie uległ złudnej pokusie sławy, nie mając danych dla niej. Błąd w ten sposób popełniony naprawić się — po największej części — nie da.

= Polska Akademia Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w dniu 11. XII. 1930, doc. dr. Kazimierz Michałowski przedstawił swą pracę p. t. »Portrety grecko-rzymskie na Delos«.

Jest to praca przeznaczona do serii oficjalnych publikacji Francuskiego Instytutu Archeologicznego w Atenach (Ecole Française d'Athènes) p. t. *Exploration Archéologique de Délos*. Studja nad portretem starożytnym reprezentowanym na Delos w kilkudziesięciu okazach (marmury i jeden brąz) z epoki hellenistyczno-rzymskiej prowadzą do wyróżnienia trzech zasadniczych typów stylowych:

1) hellenistyczno-grecki o tendencji ośrodkowej w kompozycji, przypominający w układzie portrety władców hellenistycznych, 2) typ przejściowy o silnym pierwiastku ekspresji duchowej, 3) hellenistyczno-rzymski, bardziej obiektywny od poprzednich, który oznacza się tendencją dośrodkową w kompozycji. Pod względem formy stylowej i techniki wykonania portrety delickie różnią się wybitnie od współczesnych portretów Republiki rzymskiej.

W obrębie tych trzech grup referent przeprowadził klasyfikację chronologiczną okazów, które przypadają na okres od drugiej ćwierci II w. przed Chr. do końca I w. przed Chr. Do ważniejszych odkryć ikonograficznych należy zaliczyć portret Mityrydatesa Eupatora i portret Augusta.

Następnie dr. Marja Jarosławska podała komunikat o materiałach do budowli jezuickich w Polsce z końca XVI w. i z XVII w., znajdujących się w Paryżu. Zachowane plany odnoszą się do kościołów i kościołów w Krakowie (między innymi plan kościoła św. Piotra z r. 1596), Kamieńcu, Krośnie, Krożu, Lwowie, Jarosławiu, Lublinie, Łomży, Łucku, Ostrogu, Poznaniu, Piotrkowie, Przemyślu, Sandomierzu, Wilnie, Warszawie i Wałczu.

W związku z tym komunikatem ks. Stanisław Bednarski T. J. dorzucił szereg wiadomości do dziejów sztuki w Polsce. W Archiwum zakonu Jezuitów w Holandji znalazł on obfite materiały nie tylko do architektury jezuickiej w Polsce, ale i nazwiska artystów, którzy ozdabiali wnętrza a więc malarzy, snyczerzy, złotników i t. d. Szczególniej w XVIII w. wylania się w ten sposób szereg artystów Polaków, nieznanych do-tychczas, których działalność jest archiwalnie ściśle oznaczona.

LUBLIN

= Wystawa obrazów Kazimierza Pieniążka została otwarta 7 grudnia z. r. w lokalu L. O. P. P. Wystawiono około 50 prac z zakresu malarstwa i grafiki. Większość prac to pejzaże i motywy architektoniczne z Kazimierza nad Wisłą i okolic.

= Wystawę prac Wilhelma Wachtla otwarto w dniu 14 grudnia w lokalu Klubu Towarzystwa, poprzednio odbyła się tam wystawa prac Jakóba Rotbauma.

= Wystawę obrazów artystów lubelskich zorganizowało Tow. Artystyczne w Lublinie na rzecz walki z gruźlicą. Otwarto ją 21 grudnia. W wystawie tej biorą udział artyści malarze: pp. Władysław Bar-



LEON DOŁŻYCKI

ULICZKA W KRZEMIEŃCU (ol.)

(Z wystawy „Jednoroga”, Kraków, 1930)

wicki, Stefan Dylewski, Alojzy Kuczyński, Henryk Wierciński, Włodzimierz Mirosławski, Jan Wilczyński i F. Czekay.

= Muzeum Lubelskie. Czytamy w *Ziemi Lubelskiej* z dnia 21. XI. b. r.: Zapowiedziane na dzień 19 b. m. doroczne walne zebranie członków Tow. Muzeum Lubelskie w pierwszym terminie, jak zwykle, nie odbyło się. Na 73 członków Towarzystwa przybyło zaledwie pięć osób razem z prezesem i kusioszem. Czy wobec tego należy snuć smutne wnioski na temat umiejętności zwoływania zebrań ogólnych przez zarząd Tow. Muzeum Lubelskie, czy też podziwiać niezwykłą wprost apatię członków Towarzystwa na sprawy muzeum lub też — ich wyjątkową niechęć do t. zw. zebrań walnych? Jakikolwiek byłyby w związku z tą sprawą refleksje, warto poprosić Tow. Muzeum Lubelskie, by postarało się w przyszłości głośniejszym sygnalizować członkom terminy tak ważnych, jak walne zebrań. Wszak chodzi o sprawy muzeum, które winno być wykładnikiem kultury miasta i całej ziemi lubelskiej.

= Kościół św. Mikołaja na Czwartku należy do najstarszych zabytków naszej przeszłości w Lublinie, sięga bowiem XV stulecia. Na tem samym miejscu był już w r. 986 zbudowany mały drewniany kościółek, który z biegiem czasu uległ zniszczeniu. Oprócz artystycznej wartości samej budowli kościoła św. Mikołaja, dodaje jej piękna malownicze położenie. Z góry,

na której wzniesiony jest kościół, rozciąga się piękny widok na zamek i cały Lublin. Wzgórze to należałoby umiejętnie zadrzewić i utrzymywać starannie. Sam kościół św. Mikołaja wymaga gruntownego odrestaurowania. Ząb czasu zrobił tu swoje. Na czele komitetu, który ma zająć się restauracją kościoła, stanął konserwator inż. Piwocki. Dla zyskania odpowiednich funduszy rozpoczęto zbieranie składek.

= Wystawa kilimów. W *Ziemi Lubelskiej* (Nr. 330) czytamy: »Wystawa kilimów w sali Rady Miejskiej Magistratu budzi coraz większe zainteresowanie wśród szerszego ogółu mieszkańców m. Lublina.

»Oryginalne wzory o motywach wschodnich ze zbiorów starożytnych dywanów, opracowanych w monumentalnym dziele »Alterthümliche Teppiche« — ze zbiorów Uniwersytetu Poznańskiego — następnie wzory polskie z Departamentu Sztuki, oraz całego szeregu młodych artystów polskich — zwracają powszechną uwagę niezwykłym artyzmem, żywością barw i różnorodnością kompozycyjną(?)«.

Co to znaczy? Wiadomo, że wystawia »Tarkos« i »Kilim Wielichorski« z Poznańskiego. Kilimy »Tarkos« są znane i wysoko cenione. Czyżby to »Kilim Wielichorski« brał wzory o motywach wschodnich z *Alterthümliche Teppiche*?



JAN HRYŃKOWSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z wystawy „Jednoroga”, Kraków, 1930)

ŁÓDŹ

= Wystawę krajową współczesnej książki polskiej i grafiki, urządzono w salach miejskiej galerji sztuki z inicjatywy Tow. bibliofilów w Łodzi, przy czynnym współudziale oświaty i kultury magistratu łódzkiego. Wystawa daje prawie pełny obraz współczesnej produkcji książki w Polsce i związanych z produkcją tą mechanicznych i odręcznych technik graficznych, służących ozdobie, ilustracji książki i reprodukcji dzieł sztuki. W wystawie bierze udział wiele firm wydawniczych i przedsiębiorstw graficznych polskich. Są też reprezentowane techniki graficzne odręczne (drzeworyty i miedzioryty) oraz introligatorstwo (oprawy książek). Nie brak na wystawie osobnego działu pięknych druków polskich Towarzystw bibliofilskich. Wymienić też należy pouczający dla laików pokaz techniki składania układu drukarskiego i przyrządzania klisz »kreskowych« i »siatkowych«, które służą dziś przede wszystkim dla ilustracji dzieł, czasopism i podręczników naukowych. Pokaz ten, doskonale ułożony i oświetlony w specjalnie dla tego celu skonstruowanych gablotkach wystawiło łódzkie Tow. przyrodnicze im. S. Staszica. Na wyróżnienie zasługują wystawione w osobnym, gustownie urządzonej stoisku łódzkie wydawnictwa miejskie: roczniki statystyczne, roczniki i prace archiwalne, księgi pamiątkowe samorządu i biblioteki miejskiej, rozprawy z zakresu gospodarki samorządowej, katalogi i t. p.

= Wystawa artystów plastyków. W salach gmachu przy ul. Moniuszki nr. 2 otwarta została wystawa malarstwa i rzeźby artystów-plastyków Łódzian: Aleksandra Czeczotta, Samuela Finkielsteina, Ignacego Hirszfauga, Joachima Kahanego, Bolesława Kudewicza i Mieczysława Lubelskiego.

= Wystawę prac S. Andrzejewskiego w ilości 137 obrazów, otwarto w sali szkoły malarstwa przy ul. Kilińskiego 141.

MYSŁOWICE

= Muzeum w Mysłowicach. Otwarto tu i oddano do użytku publiczności muzeum miejskie, mieszczące się w dawnej sali szkolnej. Na uwagę zasługuje zbiór minerałów, pochodzących przeważnie z górnośląskich kopalń. Dział książek posiada szereg cennych dzieł, obejmujących m. in. historję miast śląskich. Osobny dział obejmuje ekspozycję, dotyczące historii miasta Mysłowic, ryciny etc.

PIOTRKÓW

= Nowy sposób organizowania wystaw. W salach Magistratu nastąpiło z końcem grudnia otwarcie wystawy obrazów wybitnych malarzy polskich zmarłych i żyjących. Wystawa została zorganizowana staraniem zarządu oddziału Polskiego Czerwonego Krzyża w Piotrkowie, obrazy pochodzą z firmy Maksymiljana Rübnera w Krakowie, Rynek główny 11.

P. Ż. Pruski, który tej »Wystawie Malarskiej« poświęcił w Nr. 208 *Głosu Trybunałskiego* nader pochlebny artykuł, informuje m. i.:

»Wystawa ma charakter wyraźnie objazdowy — co dało się odczuć ze szkodą dla zwiedzających, choćby np. w postaci takiego faktu — drobnego napozór, że nie pokazano zapowiedzianych w afiszach obrazów Weissa«.

PŁOCK

= Wystawa Marjańska. W gmachu gimn. państw. żeń. im. Reginy Żółkowskiej, zorganizowana została »Wystawa Marjańska«, która obudziła duże



WŁADYSŁAW LAM

PORTRET PANI W CZARNEJ SUKNI (ol.)

(Z wystawy „Jedunoroga”, Kraków, 1930)

w Płocku zainteresowanie. Na wystawie widzi się sporo prymitywów bardzo ciekawych, obrazy Matki Boskiej pędzla Godlewskiej, Różyckiego, Szraiberówny, Dmochowskiego, dwa obrazy Krudowskiego (Chrystus i Matka Boska z Dzieciątkiem).

POZNAŃ

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otworzono w listopadzie; zbiorową wystawę prac Zofji Dziurzyńskiej Rosińskiej, prac Kazimierza Jasnocha, Józefa Praczyńskiego, Jerzego Rypniewskiego, Józefa Henkego, Adama Batyckiego i Macieja Nehringa.

= O »Salon« poznański upomina się *Posnaniensis* w Nr. 594 *Kurjera Pozn.*, przyczem, kreśląc dzieje Tow. Przyjaciół Sztuk P., konstatuje jego obecny upadek, zły stan finansowy, poczem tak m. in. pisze:

Życie ekonomiczne w kraju, z roku na rok cięższe, poczęło odbijać się ujemnie również na działalności Towarzystwa. Liczba członków zmalała w szybkim tempie do połowy w stosunku do czasów przedwojennych, żelazne kapitały Towarzystwa uległy częściowej dewaluacji tak, że dzisiaj Salon Towarzystwa uciekać się musi do pomocy członków zarządu, gdyż subwencja sfołeczego miasta Poznania, udzielana w kwocie 1000 zł.

rocznie nie wystarcza na pokrycie niedoborów. Przykro stwierdzić, że stan taki zaistniał w okresie, kiedy Poznań zaludnił się polską inteligencją, tylekrotnie liczniejszą, niż w okresie niewoli, a rządy miasta spoczęły w zupełności w ręku naszym. Do tych więc czynników winien pójść apel, aby instytucji, tak bardzo zasłużonej na polu krzewienia rodzinnej kultury artystycznej, od danej pozatem interesom rzeszy artystów polskich, nie pozwoliły upaść i pomogły jej w wydatniejszej mierze do przetrwania ciężkiego kryzysu. Pomocy w tych ciężkich warunkach winien udzielić przede wszystkim Zarząd miasta, któryłożył, jak dotychczas nieproporcjonalnie małą sumę na sztuki plastyczne. Z żalem skonstatować należy fakt, że miasto nie dopomogło zrealizować zamiaru pobudowania Salonu, któryby odpowiadał aspiracjom stolicy wielkopolskiej, rzucającym się w oczy na wszystkich innych polach twórczości.

Zarząd Towarzystwa w trosce o dobro sztuki zwrócił się o pomoc do oficjalnych czynników w Warszawie i otrzymał przyrzeczenie poparcia zamierzeń instytucji. W tym roku odbędzie się szereg wystaw sztuki o wyższym poziomie. Zamierza się urządzić Salon doroczny, na którym będą zakupione dzieła sztuki z funduszy państwowych, będą rozdane państwowe nagrody. Należy więc dolożyć wszelkich starań, aby

również miejscowe czynniki wzięły udział w powyższej akcji, zmierzającej do ożywienia ruchu artystycznego w naszej dzielnicy. Od tegoż poparcia czynników miejscowych, od poparcia przez społeczeństwo miejscowe, zależy będzie w wielkiej mierze powodzenie poczyniań, powziętych dla dobra sztuki polskiej.

= Wystawa pamiątek Powstania Listopadowego w Muzeum Wojska. Komisja Wystawy z pp. Zygmuntem Zalewskim i Władysławem Marcinkowskim na czele, zgromadziła okazałą kolekcję bardzo cennych pamiątek powstania listopadowego, którą uporządkowała wzorowo i przejrzyście z pomocą kierownika Muzeum Wojskowego, p. por. rez. Wysociego.

Więcej niż tysiąc eksponatów zgromadzono w wielkiej sali na I. piętrze Muzeum przy narożniku ul. Fr. Ratajczaka i Artyleryjskiej. Wystawę podzielono na oddziały wedle nazwisk znakomych wodzów.

Eksponaty znajdowały się i są w posiadaniu prywatnym, przeważnie rodzin tychże wodzów.

Wystawa została otwartą w niedzielę dnia 30 listopada przez generała Dzierżanowskiego w obecności prezydenta C. Ratajskiego i biskupa Dymka. Otwartą będzie do Nowego Roku. Eksponaty zostaną później przewiezione do Warszawy i w inne miasta, aby cała Polska je oglądać mogła.

= Tow. Przyjaciół Sztuk P. W dzień Nowego Roku, w sali Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych nastąpiło otwarcie nowej wystawy, mianowicie obrazów Józefa Krzyżańskiego, W. Osseckiego, Anieli Czarnowskiej oraz witraży Piaseckiego.

SOSNOWIEC

= Na łamach *Kurjera Zachodniego* toczyła się dłuższa polemika na temat ostatniej wystawy obrazów, zorganizowanej przez Tow. Artystyczno-Literackie w Sosnowcu. Polemikę wszczął artysta malarz p. Józef Szyller, a odpowiadał mu chór tych, którym p. Szyller zarzucił brak kompetencji w sprawach sztuki malarskiej i niski poziom wystawy. Według rewelacji p. Szyllera na wystawie były obrazy szewca, nauczyciela matematyki i innych amatorów malowania. Przeciwnicy odpowiadają, że do świątyni sztuki każdemu jest wstęp dozwolony, że ukończenie Akademii i zawodowo traktowana sztuka malarska nie jest dowodem talentu i że prawdziwego artystę można znaleźć czasem właśnie wśród szewców. Na to p. Szyller przytacza fakty, że obrazy malarzy-amatorów — to »ściągawki z pocztówek«.

STANISŁAWÓW

= Wystawę prac malarskich Władysława Łopuszniaka i rzeźbiarskich Józefa Malacha, wychowanków krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, urządziło Muzeum Pokuckie przy pomocy Tow. Przyjaciół tegoż Muzeum w salach parterowych, użyczonych na ten cel przez Miejską Kasę Oszczędności.

WARSZAWA

= »Salon Listopadowy« Instytutu Propagandy Sztuki w kamienicy Baryczków, został uroczystie otwarty przez p. Prezydenta Rzpl. w dniu 29 listopada.

W wystawie tej wzięli udział malarze: Arct E., Bielawski W., Bielska L., Borowski W., Boruciński M., Butrymowicz E., Centnerszwerowa St., Czajkowski St., Czapski J., Czerwiński E., Czyżewski T., Dybowski St., Eichler Z., Feuerring M., Filipkiewicz S., Gajewski P., Gaszczyńska W., Geppert E., Głowacki E., Górski P., Grabowski Z., Grąskiewicz Al., Grombecki E., Gronowski T., Grott T., Hiller K., Hirszberżanka E.,

Hrynkowski J., Hufnagłówna G., Jabłoński M., Jamontt B., Janowski J. P., Janowski L., Jarocki Wł., Jaworski H. J., Kamocki St., Karpiński A., Katarzyńska-Pruszkowska Z., Kędziński Ap., Kłopotowski Al., Koch Wł., Kocowski P., Konarska J., Korzeń M., Kowalewski B., Kowalski L., Kowarski F., Kramsztyk R., Kraśnik Z., Krcha E., Krzyżanowska M., Kulaszyńska Z., Kuźmiński B., Kwiatkowski K., Lam Wł., Litauer M., Lunkiewiczowa M. E., Malczewski R., Malicki A., Malicki M. J., Marczewski T., Marylski J., Mehoffer J., Menes-Kuczyńska M., Mieszkowski J., Niesiołowski T., Pautsch F., Pawlak L., Pękałski L., Pieńkowski I., Pochwałski K., Pokrzywnicka I., Pol H., Polański H., Pruszkowski T., Rabinowicz H., Rafałowski S., Roguski Wł., Rouba M., Rubczak J., Rudzka-Cybis A., Rutkowski S., Rychtarski A., Seidenbeutel E. i M., Seweryn T., Sichulski K., Skoczylas Wł., Stapiński Wł., Stażewski H., Strzebiński Wł., Slendziński L., Tomorowicz K., Trautman J., Treffler J., Waliszewski Z., Wąsowicz W., Weiss W., Winkler K., Witkowski R., Wysocka E., Zalewski St., Zaruba J., Zawadowski W., Żurawski St. — W dziale rzeźb: Broniewska J., Fierk E., Gross M., Horno-Popławski St., Karno A., Kobro-Strzebińska K., Kuna H., Nitschowa L., Pietkiewicz K., Rzecki St., Strynkiewicz Fr., Szczepkowski J., Trzczińska-Kamińska Z., Wójtowicz B. — W dziale grafiki: Brandel K., Chrostowski S., Cieślowski T. syn, Dunin M., Goryńska W., Konarska J., Kowalski L., Krasnodębska-Gardowska B., Mroźewski S., Podoski W., Raczynski St., Stankiewicz Z., Tom J., Waśkowski T., Wiszniewski K., Wojnarski J. — W dziale sztuki dekoracyjnej: członkowie pracowni kilimów, dywanów, tkackiej, stolarskiej i ceramicznej Tow. »Ład« w Warszawie i inni.

Na osobną uwagę zasługuje artystycznie wykonane (w Drukarni Narodowej w Krakowie) katalog wystawy, ozdobiony 24 rotograviurami. Wobec tego jednak, że w Salonie tym biorą udział artyści z całej Polski, należałoby zaznaczyć w katalogu miejsce stałego ich pobytu, dla szerszej publiczności ma to swoje znaczenie.

= Nagrody Salonu Listopadowego u Baryczków. W dniach 28 i 29 listopada odbyło się pod przewodnictwem dyrektora W. Skoczylasa posiedzenie Komisji Rozdania Nagród, powołanej przez Min. W. R. i O. P. W skład komisji weszli: prof. Ksawery Dunikowski, dyrektor prof. Tadeusz Pruszkowski, prof. Karol Stryjeński i dr. Mieczysław Treter.

Komisja uchwaliła przyznać nagrody w następujący sposób:

Nagrodę prezesa Rady Ministrów przyznano p. Henrykowi Kunie za popiersie Kamila Witkowskiego.

Nagrody Min. W. R. i O. P. po 1000 zł przyznano:

Wojciechowi Weissowi za obraz p. t. »Modelka«, Ludomirowi Slendzińskiemu za »Portret pani H. S.«, Władysławowi Jarockiemu za obraz »Dziwny włóczęga«, Apoloniuszowi Kędzińskiemu za obraz »Rybak«, Felicjanowi Kowarskiemu za »Pejzaż Wilanowski«, Fryderykowi Pautschowi za »Pejzaż«, Menaszemu Seidenbeutelowi za »Martwą naturę«, Zygmuntowi Waliszewskiemu za obraz »Martwa z zajęciem«, Henrykowi Grombeckiemu za portret Marszałka Sejmu Daszyńskiego, Michałowi Borucińskiemu za »Letni wieczór«, Romualdowi Witkowskemu za »Martwą naturę«, Wacławowi Borowskiemu za »Akt«, Rafałowi Malczewskiemu za »Październik«, Lucjanowi Kintopowi za tkaniny.



ZYGMUNT RADNICKI

(Z wystawy „Jednoroga”, Kraków, 1930)

KRAJOBRAZ (ol.)

Nagrody po złotych 500 przyznano:
Julji Grodeckiej za narzutę i Helenie Bukowskiej za narzutę.

Nagrodę m. st. Warszawy:
Bognie Krasnodębskiej-Gardowskiej za dwubarwny drzeworyt.

Przez Min. Spraw Zagranicznych zakupione zostały prace: prof. T. Pruszkowskiego, Stanisława Czajkowskiego, Rafała Malczewskiego, prof. Władysława Skoczylasa, Z. Katarzyńskiej-Pruszkowskiej, Stanisława Chrostowskiego.

WŁOCŁAWEK

= Zrzeszenie Kujawskich Artystów Plastyków otworzyło dnia 8 grudnia w naszym gmachu »Domu krajoznawczego i Muzeum ziemi Kujawskiej we Włocławku« wystawę obrazów, grafiki i ceramiki.

Wystawę otworzył przemową prezydent Włocławka p. St. Pachnowski, w której zaznaczył, że jako głowa miasta, które stale dąży do osiągnięcia wyglądu kulturalnego o charakterze zachodnio-europejskim, z radością wita powstanie lokalnego zrzeszenia artystycznego, które ma za cel utrzymywanie kontaktu z ruchem artystycznym w Polsce i krzewienie we Włocławku zamiłowania do Sztuki. W wystawie biorą udział: Władysław Biech, Natalja Hekkerówna, Aleksander Laszenko, Gerson Tennenbaum (obrazy), Mieczysław Pawełek (ceramika), wykonana w miejscowych zakładach Przemysłowych). Grafikę wystawili: Mieczysław Woźnicki i Leon Płonay. Antoni Smutny wystawił szereg prac z zakresu malarstwa, grafiki i ceramiki.

KRONIKA ZAGRANICZNA

KOPENHAGA

= Wystawa polskiej sztuki została otwarta dnia 6 grudnia 1930 r. w salach pałacu Charlottenborg, w którym mieści się Akademia Sztuk Pięknych i obszerny lokal wystawowy.

Wystawa polskiej sztuki została zorganizowana przez Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, przy czynnym współdziałaniu poselstwa naszego w Kopenhadze z posłem Rp., p. Zygmuntem Michałowskim na czele i na podstawie porozumienia się poprzedniego z rządem Królestwa Danji. Protektorat nad wystawą objął książę Axel i księżniczka Margareta, w Komitecie honorowym wzięli udział dr. phil. P. R. Munch, duński minister spraw zagranicznych i F. J. Borgbjerg, minister oświaty, polscy ministrowie, pp. August Żaleski i Sławomir Czerwiński, tudzież szereg wybitnych osobistości Danji i Polski.

Komisarzem wystawy był prof. Władysław Jarocki. Uroczystość otwarcia wystawy, w której wzięli udział obaj wyżej wymienieni panowie ministrowie duńscy, szereg najwybitniejszych osobistości Danji, korpus dyplomatyczny i członkowie naszego poselstwa, rozpoczął piękną przemową poseł Zygmunt Michałowski, poczem odpowiedział mu bardzo serdecznie minister oświaty, p. F. J. Borgbjerg.

W następnym numerze *Sztuk Pięknych* podamy głosy prasy duńskiej, tymczasowo możemy stwierdzić że występ polskich artystów zrobił bardzo dobre wrażenie. Wystawa, efektownie rozmieszczona w doskonałych salach Charlottenborga, przedstawia się imponująco. Jest to największa co do ilości eksponatów

wystawa plastyki z urządzonych dotąd przez TOSSPO. Obejmuje 474 eksponatów z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki i działu tekstylnego (kilimy i tkaniny).

Wystawione są prace następujących artystów:

Malarstwo: Wacław Borowski, Michał Boruński, Olga Boznańska, Wanda Chełmońska, Stanisław Czajkowski, Tytus Czyżewski, Leon Dołżycki, Erwin Elster, Julian Fałat, Stefan Filipkiewicz, Eugeniusz Geppert, Leopold Gottlieb, Henryk Grombecki, Adam Hannykiewicz, Jan Hrynkowski, Bronisław Jamontt, Ludomir Janowski, Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki, Alfons Karpiński, Apoloniusz Kędziński, Mieczysław Kotarbiński, Roman Kramsztyk, Michalina Krzyżanowska, Konrad Krzyżanowski, Kazimierz Kwiatkowski, Władysław Lam, Rafał Malczewski, Adam Malicki, Józef Mehoffer, Stanisław Noakowski, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pieńkowski, Gustaw Pilecki, Andrzej Pronaszko, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Roguski, Michał Rouba, Jan Rubczak, Marcin Samlicki, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Ludomir Slendziński, Zofia Stryjeńska, Wacław Wąsowicz, Wojciech Weiss, Romuald Witkowski, Jan Wydra.

Rzeźba: Xawery Dunikowski, Henryk Kuna, Konstanty Laszczka, Stanisław Rzecki, Jan Szczepkowski.

Grafika: Otto Axer, Edmund Bartłomiejczyk, Wacław Borowski, Stanisław Chrostowski, Tadeusz Cieślowski, Marja Duninówna, Stefan Kociolek, Janina Konarska, Bogna Krasnodebska, Tadeusz Kulisiewicz, Władysław Lam, Stefan Mroźewski, Józef Pankiewicz, Wiktor Podoski, Władysław Skoczylas, Wacław Wąsowicz, Wojciech Weiss, Jan Wojnarski, Leon Wysocki, Władysław Żurawski.

Poza tem wystawiono kilimy, wykonane w »Warsztach kilimkarskich« w Zakopanem (według projektów Brzozowskiego, Turnau'a, Orszulskiego, Smreczyńskiego, Szarlowskiej i Galka), Bohdana Tretera kilimy, wykonane w pracowni p. Barabasówny, kilimy T. Grotta, wykonane w pracowni p. Grottowej, tudzież kilimy »Ładu« (według projektów Nowaczyńskiej, Bukowskiej i Grodeckiej) i tkaniny »Ładu«, wykonane według projektów Bukowskiej, Szczepanowskiej, Grodeckiej, Kintopa, Rankówny, Czarnieckiej i Grzędzielskiej.

Afisz wystawy narysował Stanisław Chrostowski. Zarząd Charlottenborga (w lokalu którego wystawa się mieści) wydał ozdobny katalog, opatrzony wstępem, napisanym przez dr. Mieczysława Tretera, ozdobiony 24 reprodukcjami z wystawionych dzieł. Okładkę katalogu zdobi zmniejszona kolorowa reprodukcja drzeworytu »Janosik«, E. Bartłomiejczyka.

Z okazji otwarcia wystawy wydał p. poseł Zygmunt Michałowski wspaniałe przyjęcie, w którym wzięło udział przeszło 300 wybitnych osobistości z najrozmaitszych sfer duńskich.

W dzień przed otwarciem wystawy wygłosił dr. Mieczysław Treter do kopenhaskiego Radja odczyt o współczesnej sztuce polskiej (w języku niemieckim). Takież odczyt w języku francuskim wygłosił dr. M. Treter dnia 8 grudnia na wieczorze uroczystym, urządzonym przez T=wo polsko-duńskie.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *Architekt*, zeszyt 7, r. 1930. Kraków. Treść: Zieleń oraz tereny sportowe i wypoczynkowe w Krakowie. Stefan Strojek: Projekt okręgowego urzędu W. F. i P. W. — Stanisław Faecher: Projekt wojewódzkiego komitetu W. F. i P. W. — Stefan Strojek: O utrzymanie Błoń. — Stefan Strojek: Z Holandji. — Kronika: Program 1-szej Konferencji Urbanistów polskich. — Ze świata. — Henryk Jasiński: Rozważania na temat normalizacji.

= *L'art contemporain — Sztuka współczesna*. Nr. 3. (Paryż) zawiera: Artykuł J. Brzękowskiego o znaczeniu deformacji, konstrukcji i ekspresji literackiej w nowych kierunkach malarstwa, artykuł Waldemara George'a »P. P. C.« i J. Brzękowskiego »Przeciw Picasso'wi«, J. Przybosia polemikę z »Walką o treść«, K. Irzykowskiego, poezje Arpa, Przybosia i Senphora, oraz 50 reprodukcji dzieł Picasso'a, Léger'a, Marcoussis'a, Prampolini'ego, Ozenfant'a, Arpa, Mondrian'a i t. d.

= *Polskie hafty ludowe, Część I: Krakowskie hafty białe*. Wstęp napisał Seweryn Udziela, wydawnictwo Książnicy Atlas, Lwów, 1930. Wzorowo wydane i opatrzone 68 reprodukcjami haftów ludowych.

KONKURSY

= Komitet obchodu Imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego ogłasza konkursy z trzech dziedzin sztuki: literatury, plastyki i muzyki.

Przedmiotem konkursu z zakresu plastyki ma być odbitka z drzeworytu lub litografii, przedstawiająca postać Józefa Piłsudskiego lub scenę z jego życia. Celem konkursu jest uzyskanie prac graficznych, które nadawałyby się do powielania i użycia jako obrazy ścienne.

Na konkurs mogą być nadsyłane wyłącznie prace dotąd niewystawiane i niepublikowane.

Wykonanie może być jednobarwne lub wielobarwne, lecz w tym wypadku ilość kolorów ogranicza się do czterech.

Rozmiar plansz: krótszy bok nie mniejszy, jak 20 cm., dłuższy nie większy, jak 50 cm.

Prace opatrzone godłem wraz z kopertami, zawierającymi imię i nazwisko autora, nadsyłać należy pod adresem: Warszawa, Stare Miasto 32, Komitet Obchodu Imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego, najpóźniej do dnia 1 lutego 1931 r.

Nagrody: I — 3.000 zł., II — 2.000 zł., III — 1.000 zł. i dwa zakupy po 500 zł.

Odbitki nagrodzone stają się własnością Komitetu: prawo wyłącznego odbijania z prac wybranych do powielania może Komitet nabyć za sumę 3.000 zł.

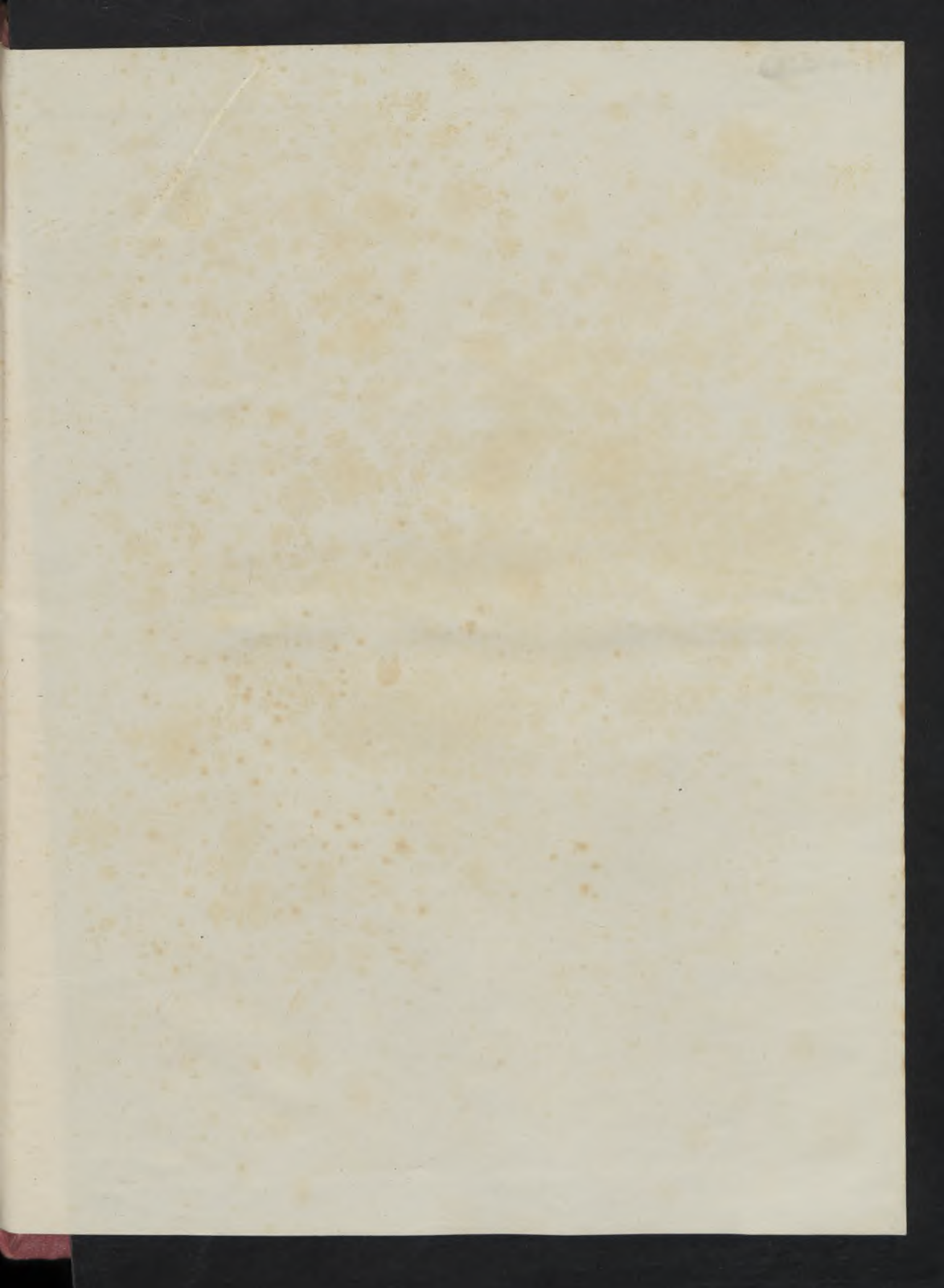
Sąd konkursowy stanowią przedstawiciele: 1 — Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1 — Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, 1 — Instytutu Propagandy Sztuki.

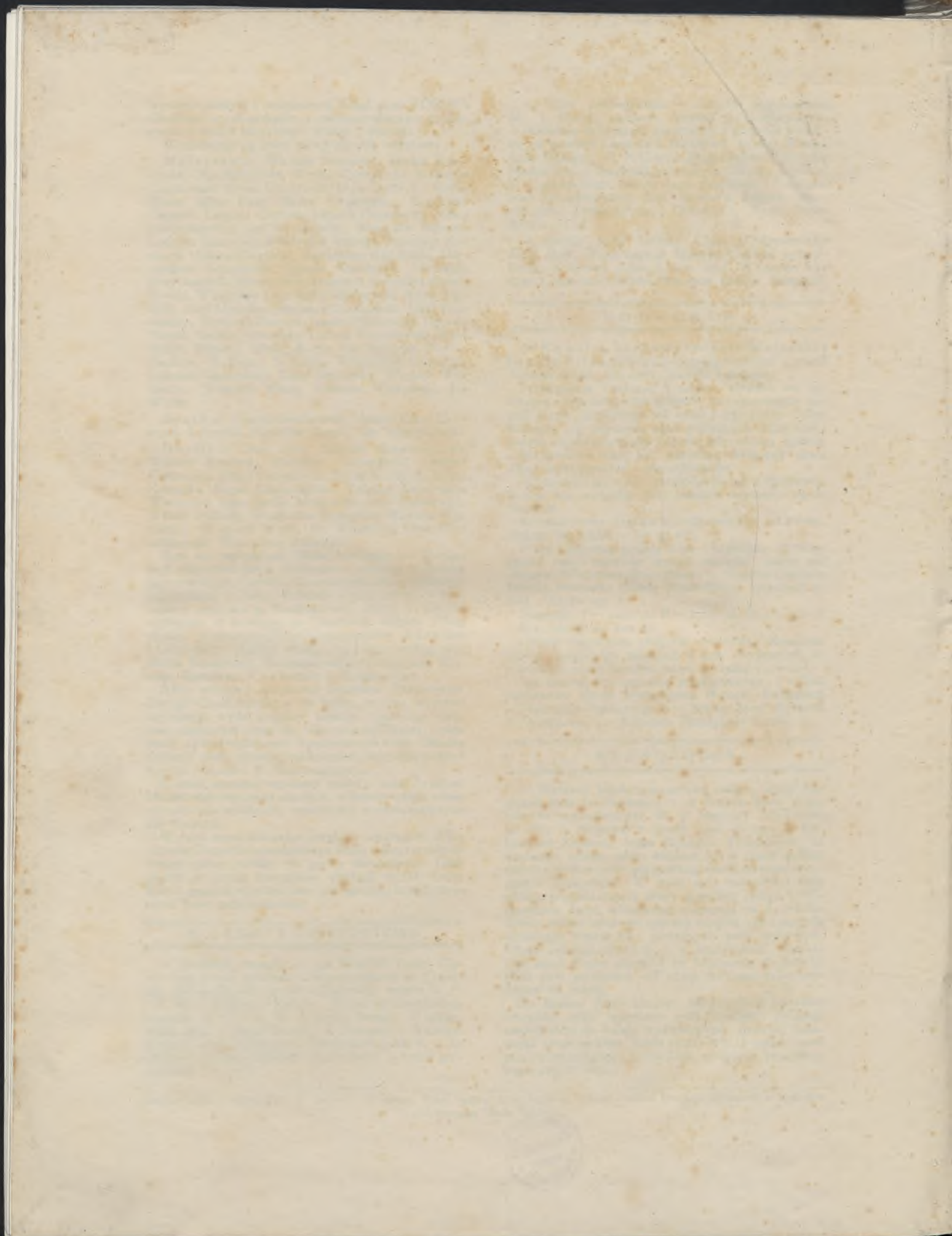
NEKROLOGIA

= Maurycy Minkowski, artysta malarz, zginął tragicznie dnia 23 listopada z. r. w Buenos Aires, w katastrofie samochodowej. Bl. p. Maurycy Minkowski, ur. 1882 r., studjował w latach 1900 do 1905 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Gluchoniemy od urodzenia, lubiany przez kolegów, był w czasie studjów swych charakterystyczną postacią wśród ówczesnej cysterji krakowskiej. W roku 1907 namalował duże płótno, przedstawiające ofiary pogromu żydów w Kiszynjowie, które, wystawione zagranicą (m. i. w Londynie) zrobiło autorowi znaczny rozgłos, tak z powodu aktualnego tematu jak i poważnych zalet malarskich. Obraz reprodukowany m. i. w londyńskim »Studio« (rok 1907). Potem przeniósł się Minkowski do Paryża, gdzie stale przebywał, od czasu do czasu tylko wyjeżdżał do Polski.

Do Buenos Aires przybył Minkowski w początku listopada, celem urzędzenia swej wystawy. Jadącego samochodem do lokalu wystawowego, spotkała katastrofa samochodowa, której skutki były straszne: z pod gruzów strzaskanego samochodu wydobyto zmasakrowane zwłoki artysty.







№ 218364

KSIĘGARNIA

ANTYKWARIAT

DOM
KSIAŹKI
DOM

№ 218364

Biblioteka Główna



0356

Politechniki Gdańskiej