

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

WYDAWCA
INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH
WARSZAWA
WYDAWCA
WARSZAWA
WYDAWCA
WARSZAWA

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

~~3200~~

88207

PREZYDIUM
WOJEWÓDZKI RĄBY NARODOWEJ
w Piłgymstoku
WYDZIAŁ KULTURY
Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków
ul. Mickiewicza 5,

7105

TREŚĆ III-GO ROCZNIKA SZTUK PIĘKNYCH

R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

	Str.		Str.
Mieczysław Treter		Tadeusz Szydłowski	
XV Międzynarodowa wystawa Sztuki w Wenecji	1	Architektoniczny palimpsest jędrzejowski	229
Wacław Husarski		Mieczysław Wallis	
Louis Dawid	41	Wacław Wąsowicz	245
Mieczysław Treter		Stefanja Zahorska	
Kazimierz Sichulski	59	O los polskiego impresjonizmu (w związku z wystawą Tow. art. pol. »Sztuka« w Warszawie)	258
Alfred Lauterbach		Franciszek Klein	
Święty Franciszek z Assyżu i jego wpływ na sztukę	71	Teodor Axentowicz	285
Władysław Kozicki		Mieczysław Treter	
Stefan Filipkiewicz	85	Stanisław Witkiewicz i jego artystyczna działalność	305
Konkurs na projekt pomnika A. Mickiewicza w Wilnie	98	Jerzy Remer	
Marjan Paszkiewicz		Madonna Warowni Wileńskiej (obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej)	325
Diego Velazquez (fragment)	106	Jan Kleczyński	
R. St. Ryszard		Michał Boruciński	341
Porcelana używana w Polsce	125, 165	Zygmunt Batowski	
M. R.		Obraz Siemiradzkiego w Bibliotece uniwersyteckiej w Warszawie	349
Sztuki plastyczne w r. 1926	141	Władysław Kozicki	
Mieczysław Treter		Józef Mehoffer	365
Salon doroczny w Warszawie	146	Przeclaw Smolik	
Władysław Kozicki		Xawery Dunikowski	429
Konkurs na pomnik Juliusza Słowackiego we Lwowie	187		
Marjan Morelowski			
Sztuka w Rosji współczesnej	205		

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

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

K S I Ą Ż K I I C Z A S O P I S M A

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

V A R I A

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

SPIS REPRODUKCYJ UMIESZCZONYCH W TEKŚCIE

	Str.		Str.		Str.
Anenkov I.		Zima w Poroninie . . .	271	Studjum portretowe . . .	455
Portret W. Polonskij'a . . .	221	Czechonin S.		Filipkiewicz Mieczysław	
Archipow A. I.		Głód	228	Bukiet w oknie	237
Baba	211	Czechowicz S.		Filipkiewicz Stefan	
Augustynowiczówna W.		Rysunek do bajki	225	Róże	85
Portret	238	Czermański Z.		Tatry	86
Axentowicz Teodor		Karykatura St. Krzywoszew=		Piwonje	87
Pastel	259	skiego	354	Deszcz	88
Rysunek kredkowy na okładkę		Karykatura Kaden=Bandrow=		Potok w zimie	89
do tygodnika »Życie«	285	skiego	355	Wiosna na Podhalu	90
Boulevard des Capucines		Karykatura A. hr. Skrzyń=		Motyw z Radziszowa	91
w Paryżu	286	skiego	356	Widok na Tatry z Bachledz=	
Portret p. Marji Epsteinowej	287	Dauid Louis		kiego Wierchu	92
Gęsiarka	288	Portret własny	41	Jabłka	93
Zima w Małopolsce	289	Les amours de Paris et d'Hé=		Droga w Radziszowie	94
Łzy	291	lène	43	Motyw z Radziszowa	94
Portret Wł. ks. Czartory=		M=sieur Pécoult	44	Chaty	95
skiego	293	M=me Pécoult	45	Widok z Olczy	95
Uroczystość Jordana na Rusi	294	M=me Sériziat	47	Róże	96
Studjum głowy Rusina	295	Portret Stanisława Kostki hr.		Niebieski flakon	97
Portret Adamowej ks. Czar=		Potockiego	49	Galezowski	
toryskiej	296	M=sieur Sériziat	51	Szkic	210
Portret p. Cichowiczowej		M=me Chalgrin	52	Rysunek	212
z córką	297	Orfeusz	53	Tancerka jawajska	213
Studjum pastelowe	298	M=me Récamier (szczegóły) .	54	Bożek	213
W ogrodzie	299	M=sieur Antoine Mongez		Finał baletu »Józef Uro=	
Studjum	300	z żoną	55	dziwy«	215
Cygan	301	M=me Morel de Tangry z cór=		Scena z baletu »Józef Uro=	
Cyganki	303	kami	57	dziwy	214
Anioł	304	Dazzi Arturo		Geppert E.	
Bacci M. B.		Spiące dziecko	9	Konie	235
Portret Dominikanina	2	Dąbrowski St.		Giotto	
Baroni Eugenio		Portret	238	Rzeź niewiniątek	71
Pomnik dla piechura (szcze=		Pinje	460	Ukrzyżowanie	72
gół ze stacji VI.: Kalecy)	5	Dunikowski Xawery		Gogh Van Vincent	
Benois Aleksander		Kobieta	272	Łodzie żaglowe na wybrzeżu	14
Wersal	205	Z cyklu »Głowy wawelskie«	273	Portret własny	15
Bezrodny j. Piotr		Tchnienie	429	Goliński Jan	
Motyw z Wenecji	27	Portret arch. Mączyńskiego	430	Konkursowy projekt pomnika	
Bonome Santiago		Fatum	431	J. Słowackiego we Lwowie	190
Taczkarz	29	Kobiety brzemiennie	433	Grott Teodor	
Borowski Wacław		Ewa	434	Akt	236
Spotkanie	421	Ewa	435	Hiron Antoni	
Boruciński Michał		Portret p. L. Solskiego	436	Port w Gdańsku	237
Głowa młodego hucula	150	Chrystus	437	Hofmann Vlastimil	
Polska	341	Adoracja	438	Chłopka	237
Głowa hucula	342	Adoracja	439	Hrynkowski Jan	
Portret żony artysty	343	Portret p. Poznańskiego	440	Martwa natura	191
Pieśń miłosna	344	Portret Amerykanki	441	Pejzaż z nad Wisły	204
Warneńczyk	345	Portret dr. Lubelskiego	442	Martwa natura	457
Studjum	346	Portret kobiety z lokami	443	Jabłoński Mieczysław	
Portret	347	Macierzyństwo	444	Melodja	147
Huculka	348	Sw. Marek	445	Sąd Parysa	236
Dama z wachlarzem	349	Z cyklu »Głowy wawelskie«	446	Jachimowicz Rafał	
Carena Felice		447, 448, 449, 450, 451		Projekt na pomnik A. Mickie=	
Apostołowie	7	Zwiastowanie	452	wicza w Wilnie	102
Chmurski K.		Fałat Julian		Jamontt B.	
Akt	238	Zima	236	Pejzaż	249
Chwistek Leon		Faworski W.		Jarocki Władysław	
Wenus	236	Frontispice do księgi »Ruf«	226	Na żaglowej łodzi	195
Czajkowski Stanisław		Fedkowicz Jerzy		Portret p. J. H.	266
Kościółek w górach	143	Półakt	237	Dziewczyna z Zaleszczyk	267

	Str.		Str.		Str.
Kamocki Stanisław		Majowe słońce	382	Różycki Józef i Starzyński	
Kościółek w Poroninie	17	Portret żony	382	Józef	
W ogrodzie	257	Matka Boska karmiąca	383	Konkursowy projekt pomnika	
Karniej Edward		Sw. Trójca	385	J. Słowackiego we Lwowie	189
Główka chłopaka	150	Zuchwały ogrodnik	387	Radnicki Zygmunt	
Karpiński Alfons		Hymen	389	Dziewczynka z lalką	458
Portret prof. J. hr. Myciel-		Portret kobiety	390	Rubczak Jan	
skiego	149	Portret kobiety	391	Pejzaż z Bretanii	235
Wnętrze	236	Serce Chrystusa	393	Ulica św. Krzyża w Krakowie	459
Kobierski Łucjan		Portret Marii hr. Pusłowskiej	395	Rzecki Stanisław	
Zwiastowanie	423	Portret O. Joachima Berthier	397	Portret p. P.	420
Konczalowski P.		Św. Kazimierz Królewicz	398	Sarjan Martiros	
Park w Abramcewie	217	Portret dziewczynki	399	Widok na Elbrus	206
Konienkow S.		Z serii rysunków portreto-		Schultzberg Anselm	
Fragment pomnika »Steńka		wych żony	400	W śniegu	25
Razin«	222	Portret p. Sarowej	401	Sichulski Kazimierz	
Kora	223	Z serii rysunków portreto-		Sieroty	58
Kossak Wojciech		wych żony	402	Sanki	59
Portret	237	Antychryst	403	Wiosna	60
Kościół pocysterski w Jędrze-		Majowy wieczór	404	Huculi	61
jowie 229, 230, 231, 234		Fantazja ornamentalna	405	Huculka	62
Kotarbiński Mieczysław		Chrystus	407	Baba z kogutem	63
Portret	153	Dziewczyna z kuchni cze-		Wolność gór	64
Kowarski S. F.		ładnej	409	Jesień	65
Pejzaż z Ojcowa	236	Projekt dekoracji	410	Madonna	66
Kupriejanow N.		Droga Krzyżowa	411	Tryumf Chrystusa	67
Krażownik »Aurora«	227	Ozdoba drukarska	428	Szopka	68
Kustodjew B. N.		Mestrovic Ivan		Powrót nowożeńców z cer-	
Portret p. S. Grabowskiej	219	Sw. Franciszek	28	kwi na Huculszczyźnie	69
Kwiatkowski K.		Misky Ludwik		Zakrystja	154
Portret p. W. K.	152	Motyw ze starego kapitelu	461	Siemiradzki Henryk	
Lubelski Mieczysław		Müller Szymon		Szkic ołówkowy do obrazu	
Projekt na pomnik A. Mickie-		Pejzaż	235	»Apoteoza Kopernika«	350
wicza w Wilnie	103	Niwiński Ignacy		Apoteoza Kopernika	351
Łuczyńska-Szymanowska I.		Gurzuf	234	Skoczylas Władysław	
Owoce	155	Oppo Efcio Cipriano		Motyw z Arezzo	419
Madonna warowni wileńskiej		Zuzanna	1	Skrochowska Zofja	
(obraz Matki Boskiej Ostro-		Pautsch Fryderyk		Portret	237
bramskiej) 325, 326, 327, 329, 331		Handlarka ryb	21	Soffici Artengo	
332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339		Drwal	262	Toaleta dziecka	3
Malczewski Rafał		Świecenie ziół i owoców	263	Sorolla Joaquin	
Wiosna na stacji	235	Permeke Constant		Motyw z Hiszpanji	16
Markowicz Artur		Przy stole	31	Motyw z Hiszpanji	32
Muzykanci	235	Pieńkowski Ignacy		Starzyński Józef i Różycki	
Grajek	270	Panna młoda	145	Józef — patrz Różycki Józef	
Marquet Albert		Danajda	260	Stroynowski L.	
Pejzaż	12	Panorama Rio de Janeiro	261	Kabardyniec	238
Martinelli Onofrio		Pietrow-Wodkin K.		Szczepkowski Jan	
Domy w ogrodzie	4	Portret	207	Konkursowy projekt pomnika	
Matisse Henri		Pinkas Ignacy		J. Słowackiego we Lwowie	188
Odaliska	11	Rybacy	235	Anioł	275
Mehoffer Józef		Pochwałski Kasper		Szukalski Stanisław	
Serce N. P. Marii	193	Garsonka	238	Konkursowy projekt pomnika	
Willa nad morzem Śródziem-		Popławski Stanisław		A. Mickiewicza w Wilnie 99, 100,	
nem	268	Portret p. R.	276	101	
Na letnim mieszkaniu	69	Porcelana używana w Polsce	125	Ślodziński Ludomir	
Portret własny	365	126, 127, 128, 129, 130, 131, 132		W Luna-parku	19
Nôtre Dame des Victoires	367	133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140		Umińska Jadwiga	
Karton witrażowy dla kate-		165, 166, 167, 168, 169, 170, 171		Wróżka	194
dry w Fryburgu	369	172, 173, 174, 175, 176, 177, 178		Unierzyski Jan	
Rysunek reklamowy	371	179, 180, 181, 182, 183, 184, 185		Orfeusz	235
Sw. Tomasz z Akwinu	372	186.		Utrillo Maurice	
Michał Anioł	373	Pronaszko Zbigniew		Motyw z Paryża	10
Rysunek węglem	374	Akt	237	Uziembło Henryk	
Helcia Tatarówna z Zako-		Pruszkowski Tadeusz		Brzeg morski	236
panego	375	Dziewczyna z maską	418	Vela z quez	
Poskromienie żywiołów	377	Ritterówna Marja		Pokłon trzech króli	107
Studjum do witrażu frybur-		Martwa natura	238	Kuźnia Wulkana	109
skiego »Św. Jerzy«	378	Roerich Mikołaj		Los Borachos	111
Meduza	379	Mahomet na górze Chira	208	Książę Karol Baltazar	113
Szkic do kartonu witrażowego	381	»Koan«	209	Hrabia-książę Olivares	115

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

SPIS REPRODUKCJI UMIESZCZONYCH NA OSOBNYCH TABLICACH

	Str.		Str.		Str.
Axentowicz Teodor		Korzec		Pautsch Fryderyk	
Studjum pastelowe (<i>rotogr.</i>)	285	Wazon (<i>rotogr. wielobarw.</i>)	165	Portret W. Brydzińskiego	
Dunikowski Xawery		Mehoffer Józef		w roli Henryka IV. (<i>rotogr.</i>)	125
Portret wiceprezydenta Kra-		Święty Sakrament (<i>reproduk-</i>		Sichulski Kazimierz	
kowa Witolda Ostrowskiego		<i>cja barwna</i>)	365	Matka Boska Zielna (<i>rotogr.</i>)	41
(z cyklu »Głowy wawelskie«,		Portret marszałka J. Piłsud-		Wąsowicz Wacław	
<i>rotogr.</i>)	205	skiego (<i>rotogr.</i>)	389	Głowa huculki (<i>oryginalny</i>	
Głowa kobiety (<i>rotogr.</i>)	329	Noakowski Stanisław		<i>drzeworyt</i>)	253
Filipkiewicz Stefan		Kościół (<i>rotogr.</i>)	245	Weiss Wojciech	
Dębowy las (<i>rotogr.</i>)	85	Obraz Matki Boskiej Ostro-		Kopy zboża (<i>oryginalny</i>	
Kędzierski Apolonjusz		bramskiej (<i>rotogr.</i>)	325	<i>drzeworyt</i>)	137
Chłopi polescy (<i>rotogr.</i>)	1				

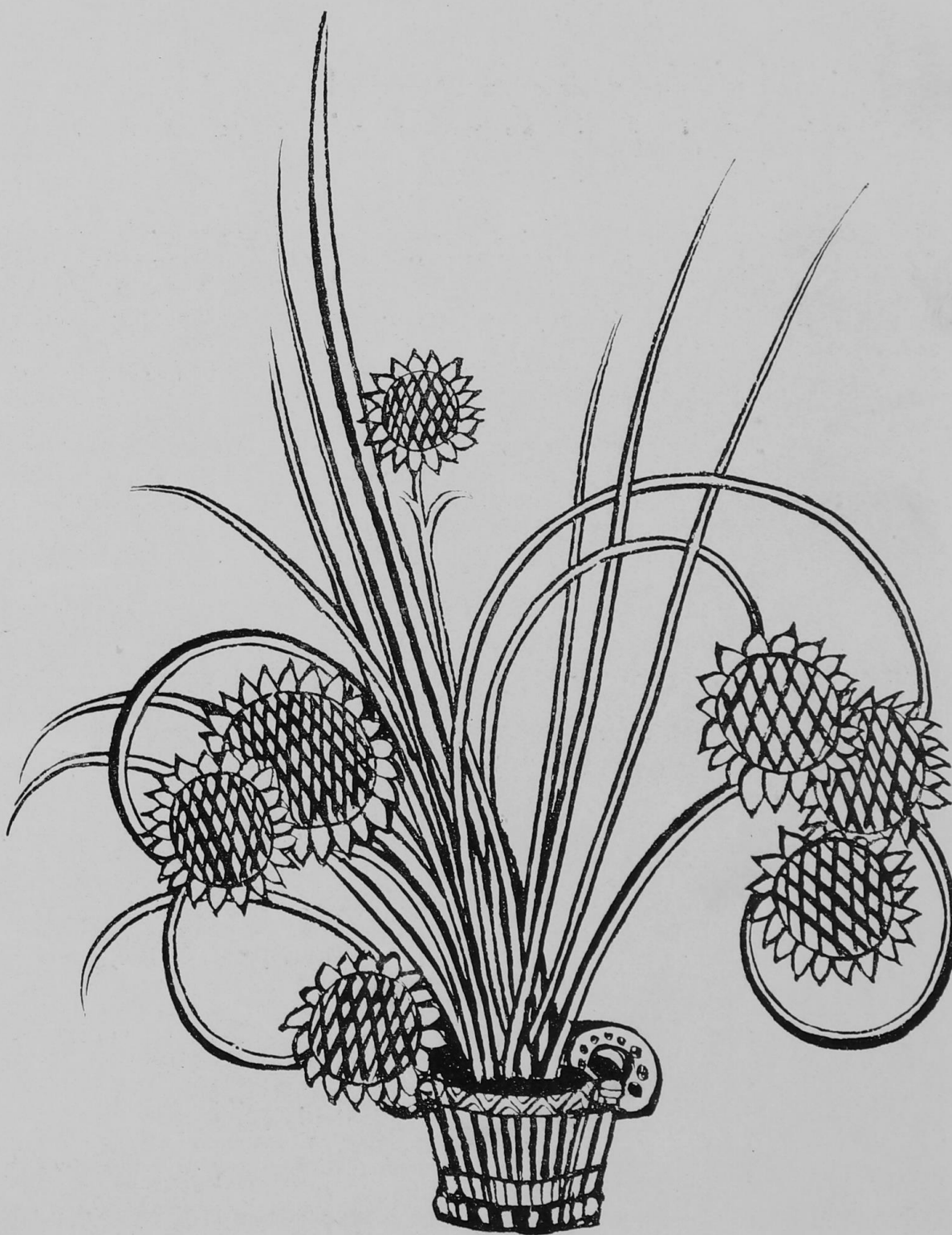
WYKAZ MIEJSCOWOŚCI Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ“ KRAJOWEJ

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

WYKAZ MIEJSCOWOŚCI

Z KTÓRYCH NADSYŁANO KORESPONDENCJE DO „KRONIKI ARTYSTYCZNEJ“ ZAGRANICZNEJ

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



Rys. W. Konieczny



APOLONIUSZ KĘDZIŃSKI

CHŁOPI POLESCY (akwarela)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926)



EFISIO CIDRIANO OPPO

ZUZANNA

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

XV MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA SZTUKI W WENECJI

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

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

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



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

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

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

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

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

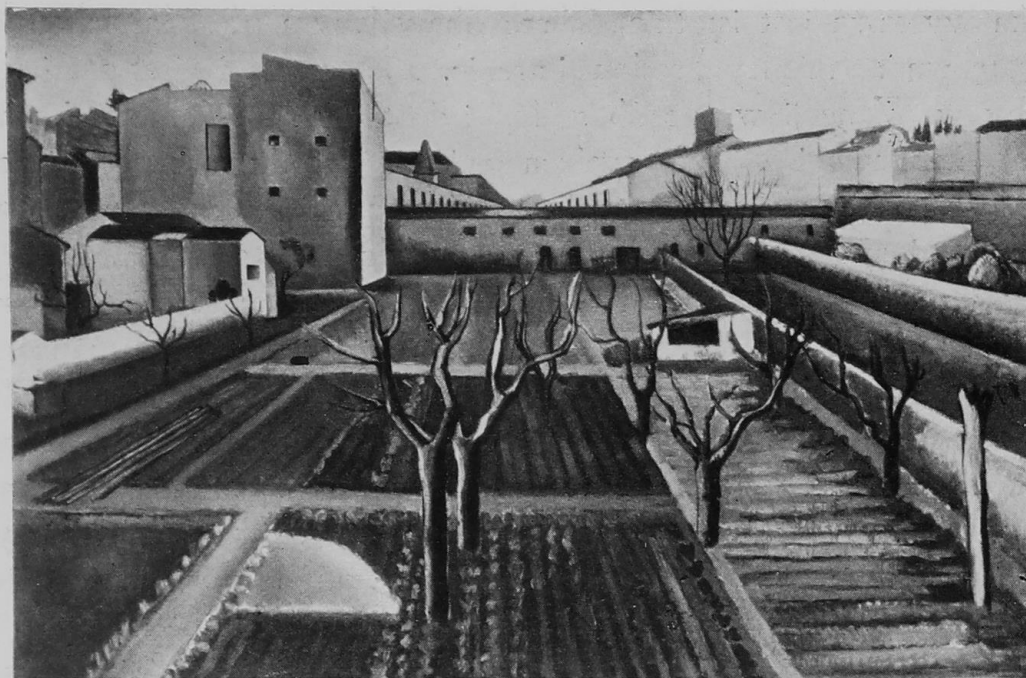
Bądź co bądź, przy takim stanie rzeczy każda wenecka *Biennale* jest wystawą interesującą
i zawsze bodaj dla tej dziesiątej części ogólnej liczby wystawionych artystycznych obiektów,



ARDENGO SOFFICI

„TOALETA” DZIECKA (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1920).



ONOFRIO MARTINELLI

DOMY W OGRODZIE (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



EUGENIO BARONI

POMNIK DLA PIECHURA (Szczegół ze stacji VI: KALECY)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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

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

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

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



FELICE CARENA

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

APOSTOŁOWIE (ol.)



ADOLFO WILDT

Św. FRANCISZEK (marmur)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

SZTUKA WŁOSKA

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

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

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

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

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

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



ARTURO DAZZI

ŚPIĄCE DZIECKO (marmur)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).



MAURICE UTRILLO

MOTYW Z PARYŻA (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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

Jakie robią dziś wrażenie płótna Segantini'ego?

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

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



HENRI MATISSE

ODALISKA (litogr.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).



ALBERT MARQUET

PEJZAŻ (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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

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

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

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

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



MAURICE VLAMINCK

PEJZAŻ (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



VINCENT VAN GOGH

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).



JOAQUIN SOROLLA

MOTYW Z HISZPANJI (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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



STANISŁAW KAMOCKI

KOŚCIÓLEK W PORONINIE (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

3200
PREZYDIUM
WOJEWÓDZKIEJ RADY NARODOWEJ
w Białymstoku
WYDZIAŁ KULTURY
Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków
ul. Mickiewicza 5,

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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



L. SLENDZINSKI

W LUNA-PARKU (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

Długi, bardzo długi szereg innych hołduje również nowym prądom. Jest ich zbyt wielu, zbyt małą ilością utworów są na wystawie reprezentowani, ażeby można pokusić się o bliższą ich charakterystykę. Więc tylko garść nazwisk, dla oswojenia z nimi polskiego ucha, gdyż niejednen z tych artystów nieraz zapewne jeszcze wart będzie bliższej uwagi. Oto one: C. Potente, G. Marchig («nazarenizuje» we *Wskrzeszeniu Łazarza*), L. Bracchi (*Wędrowcy z Emaus*), Br. Bramanti, G. Trentini, C. Prada, A. Donghi, G. Costetti, S. Galucci, P. Comolli, L. Andrioli, E. Vannuccini, L. Castellani, G. C. Sonsani, C. Sbisà, S. Pucci, Ach. Funi, D. Valinotti, T. Cascella, V. Boriello, oraz, z nich wszystkich na razie najciekawszy i najlepszy, czy może tylko dzięki wystawie indywidualnej najlepiej reprezentowany (50 dzieł) — Felice Carena, rodem z Turynu, obecnie profesor malarstwa w *Istituto di Belle Arti* we Florencji.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przywódca futuryzmu w plastyce, zmarły już Umberto Boccioni, reprezentowany



FRYDERYK PAUTSCH

HANDLARKA RYB (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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

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

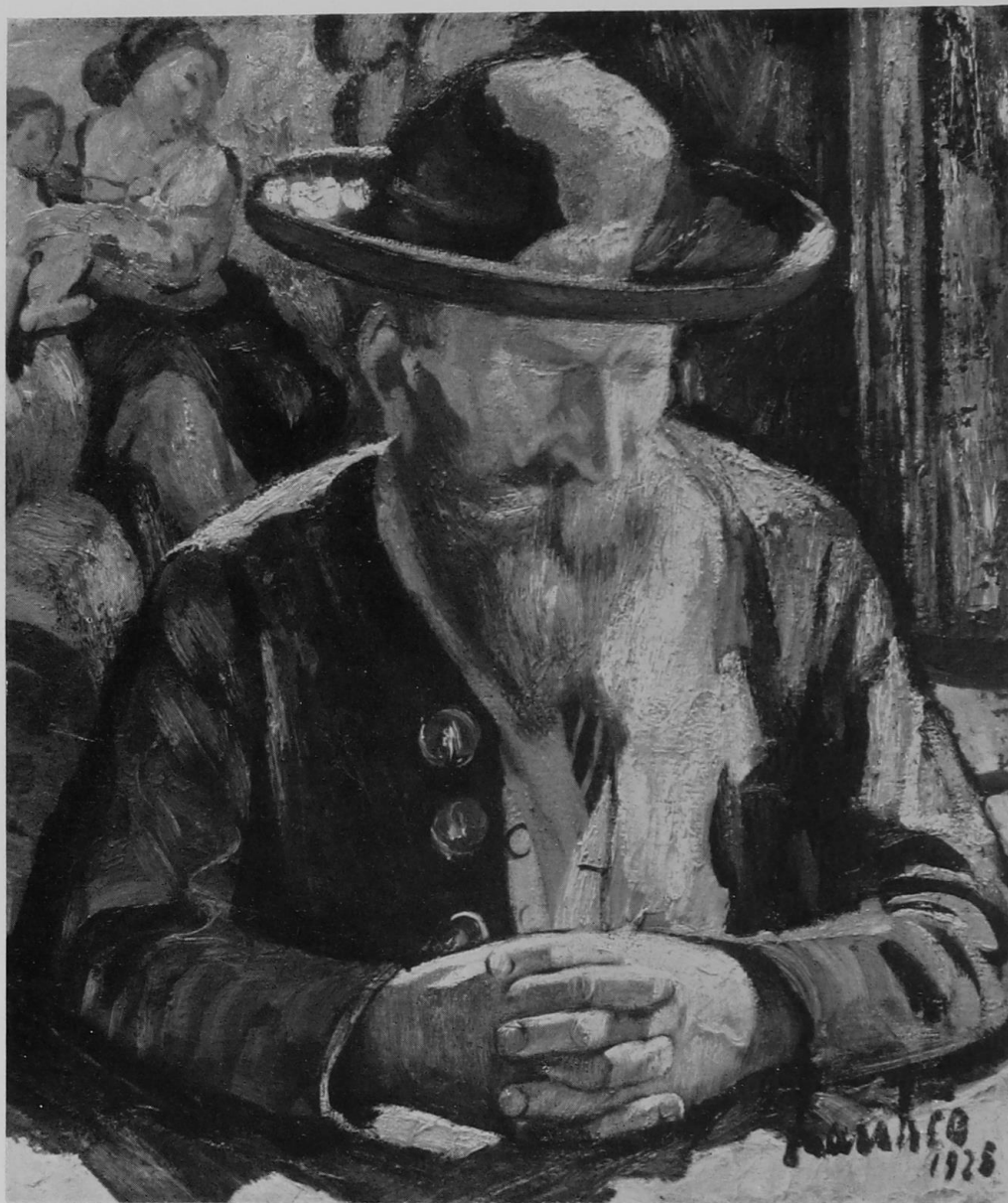
jego celu, dzieli się chlebem z wygłodniałym dzieckiem. Etap piąty: „*Zwycięstwo*”; wspomniana już wyżej grupa, wieńcząca szczyt pomnikowej kaplicy. — Tłum żołnierzy, zdobywających w heroicznej furji szczyt wzgórza; grupa ta robi wrażenie ogromnego płomienia, zwróconego podmuchem wiatru w jedną stronę,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

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

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

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

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



UGO ZACCARO

MIESZKANIEC ALP (ol)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

przydatkiem. Ustawione na platformach schodów, pomimo figur $2\frac{1}{2}$ metrowej wysokości, robią te figury wrażenie czegoś minjaturowego i przypadkowego zarazem. Pomnik w odpowiednie rocznice i t. d. miałby być odwiedzany przez wielotysięczne tłumy; grupy te, rozstawione właśnie na osi schodów, uniemożliwiają normalny pochód tłumu po monumentalnych schodach. Przy ogarnianiu całości pomnika, z oddali, jednym rzutem oka, grupy te (zresztą doskonałe, jak świadczą wystawione szkice i fragmenty) nie odgrywają właściwie żadnej roli, omal, że się ich wcale nie zauważa, chyba jako niespokojne i drażniące przerwy w wydłużonej niezmiernie linii schodów. Istnienie tych grup nie jest niczem ani po rzeźbiarsku, ani też, co ważniejsza, architektonicznie, uzasadnione; można, je t. j. cztery grupy pierwsze, usunąć zupełnie, a pomnik nic na tem nie straci, przeciwnie, zyska może nawet na spokojnej, monumentalnej linii, prowadzącej łagodnie wzwyż, ku wierzchołkowi grobowcowej kaplicy, ku grupie *Zwycięstwa*.

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

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

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

Akwaforty wystawił Dante Broglio, Carlo Casanova (malowniczy widok Werony), Paolo Mezzanotte, ryciny wykonane suchą igłą: Anselmo Bucci (8 rycin do I-szej Księgi R. Kiplinga), Felice Vellani i Antonio Carbonatti, Ubaldo Magnavacca zdumiewa ogromem wymiarów swej akwatinty, przedstawiającej *Portale maggiore della Cattedrale di Modena* (około 1 m^2 powierzchni!), zarówno jak Maria Cecilia Monteverde ogromnym formatem swego drzeworytu (*Case sull'Arno*). Gemma Pero wybija się na pierwszy plan swymi drzeworytami, gdzie linje wydobyte są z czarnego tła, a ekonomja środków i lapidarność bardzo jest wymowna. Litografij niewiele — najlepsze Ettore Di Giorgio. Pozatem: Giulio Cisari robi drzeworyty o wijących się grubych linjach (dwutonowe, kolor czarny i sepjowy), przypominające jak gdyby rysunki tuszem na pergaminie, Romeo Costetti ryje w drzewie maski o Goyowskiej ekspresji, Anna Beatrice d'Anna wystawiła dwa dobre drzeworyty, Federico Cusin rysunki piórkiem, wzorowane na dawnych rycinach, Alberto Martini rysunki kolorowe, a Luigi Brunello rysowane sceny z życia św. Franciszka z Assyżu. Wspomniany już wyżej Ercole Sibellato, z swą kolekcją 40 sangwinowych rysunków należy raczej do malarstwa, nie do grafiki.

*

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

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

Impresjonizm przeżył się, bo zaprzestał stawiania sobie coraz to nowych zadań i problemów, a zaczął powtarzać wciąż w kółko stare, dawno już przez najstarszych mistrzów rozwiązane. Ekspresjonizm ortodoksyjny, który drogą »bezzprzedmiotowości« chciał wyrazić całą treść duszy ludzkiej, zbankrutował i nie wyraził właściwie nic. Abstrakcjonizm, występujący pod różnymi modnymi etykietami, doprowadza swoich zwolenników do absurdu: oddala ich od twórczości plastycznej, zbliża do dyletancko pojmowanej techniki i mechaniki, każe im zerwać z całym światem konkretnych wyobrażeń, a wierzyć w czystą »konstrukcję

dla konstrukcji«. Sztuka światowa, w tych warunkach, przestała być funkcją społeczną, nie może zdobyć się na nowy i własny współczesny styl, gdyż ten jest produktem zbiorowości, ożywionej jednym duchem. Stąd chaos, nawrót do sztuki pierwotnej, murzyńskiej i wschodniej, do nie tak dawno przewycięzonego klasycyzmu i t. d. Cały ten stan rzeczy, scharakteryzowany już we wstępie do niniejszego sprawozdania, cechuje tedy zarówno sztukę światową, jak i poszczególnych narodów, a zatem i Włoch.

SZTUKA ZAGRANICZNA

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

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



ANSHELM SCHULTZBERG

W ŚNIEGU (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W sali austriackiej najcenniejszym niewątpliwie dziełem sztuki był smukły akt chłopca, wyrzeźbiony w jednym kawałku drzewa przez Fr. Barwiga. Odrębnym charakterem, silnie ekspresjonistycznym, wyróżniały się obrazy zmarłego już Egona Schiele'go, zwłaszcza *Dziewczyna* (o ciekawych ze-



PIOTR BEZRODNY

MOTYW Z WENECJI (ol.)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

stawieniach tonów żółtych z czerwonymi), oraz *portret żony artysty*. Pozatem duże trzy prace, Al. Hänisch'a i J. Epsteina — oto wszystko.

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

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

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

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

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

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

George Minne, dziś już 60-letni artysta, nie przestał być modernistą w plastyce — świadczy o tem dowodnie 25 wystawionych rzeźb. Ma swój styl odrębny, wrogi pogodnemu klasycyzmowi formy, styl neo-gotycki, uduchowiony i jest typowym dla ludzi północy poszukiwaczem absolutu. Pracując nad swym *Monument à Rodenbach* w Laethem-Saint-Martin, stworzył tam z czasem całą kolonję artystyczną, stał się odrodzicielem malarstwa, twórcą nowej szkoły, nazwanej od imienia tej wsi. Konstrukcja, kompozycja, wyraz psychiczny, nie zaś impresyjne opracowywanie wybranych motywów z natury, stały się hasłem tej grupy, do której należy

G. van den Woestyne, A. Servaes, C. Permeke, F. van den Berghe, G. de Smet, J. Praeter i i., reprezentowani na ostatniej wystawie. Jest też kilka mistrzowskich płócien »maga z Ostendy«, James Ensora, zaw sze w swej malarskiej sztuce młodego i żywotnego.

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



IVAN MESTROVIC

Św. FRANCISZEK (gips)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

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

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

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

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



SANTIAGO BONOME

TACZKARZ (drzewo)

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

W pawilonie hiszpańskim, poza trzema charakterystycznymi rzeźbami Santiago Bonome'a, króluje zmarły już Joaquín Sorolla y Bastida kolekcją 22 dużych olejnych obrazów, stanowiących szkice dekoracyjne. Nad wszystkimi innymi dziełami sztuki, wystawionymi w tym pawilonie, można łatwo przejść do porządku dziennego.

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

Czyż to takie pomysły, lub zabawne?

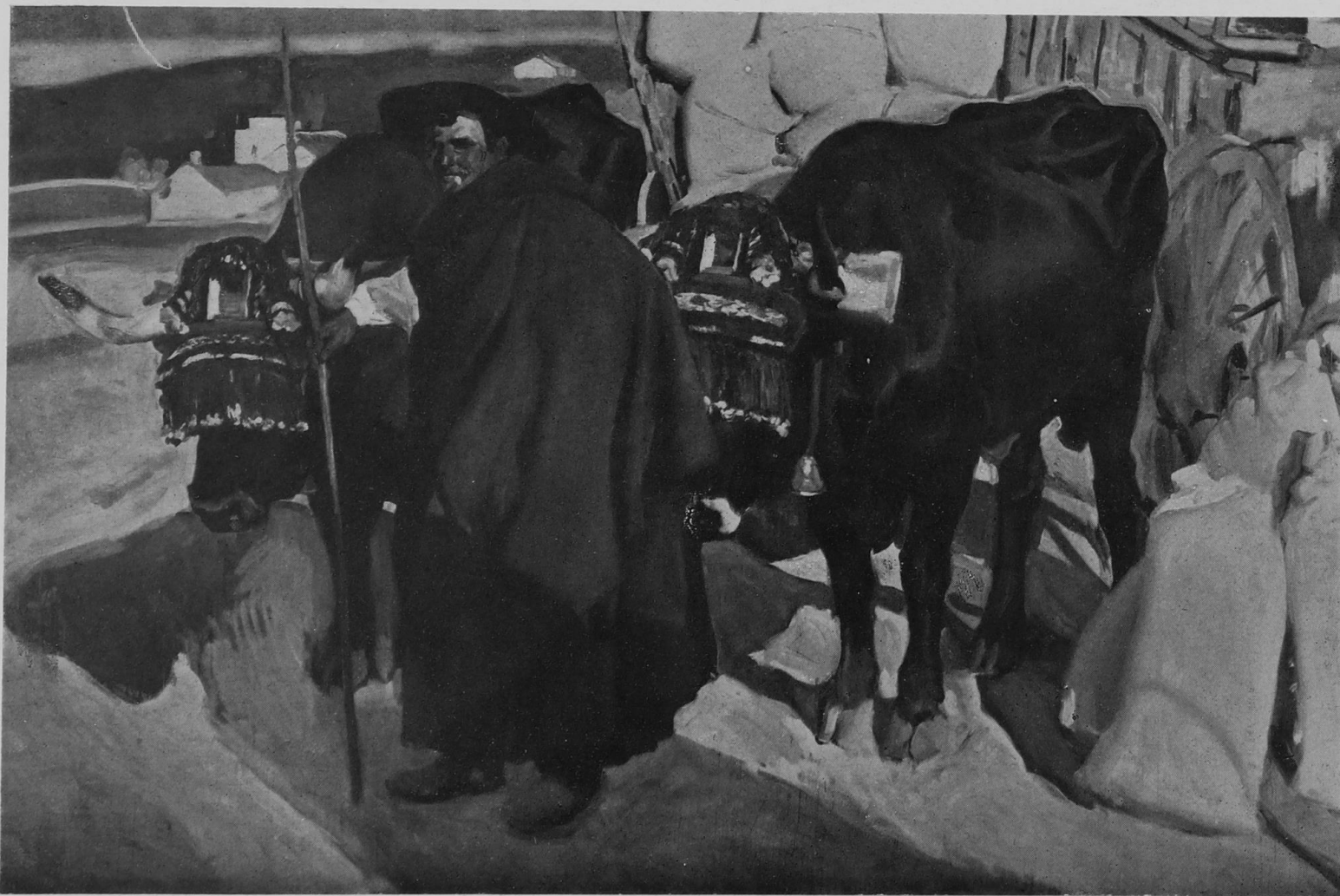
Za to, taki Albert Marquet, a zwłaszcza Maurice Vlaminck tyle mają na swej malarskiej palecie szczerzej i rzetelnej artystycznej pasji, tyle niepowседневnej treści, tyle odrębnej poezji, w tak interesującej i własnej wypowiadającej się formie, że nie zaszkodzi im ani żadne na wystawie sąsiedztwo, ani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

* * *

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

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

MIECZYSLAW TRETER



JOAQUIN SOROLLA

(Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji, 1926).

MOTYW Z HISZPANII

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BRZEEŻE

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

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

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

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

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

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

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

Kaplica urządzona zostanie według projektu artysty-malarza Stanisława Ligionia.

BYDGOSZCZ

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

»Do Magistratu miasta Bydgoszczy!

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

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

2. Muzeum miejskie w Bydgoszczy, jako placówka kulturalna (jedyna tego rodzaju) na kresach zachodnich państwa, ma do spełnienia doniosłą rolę propagowania polskiej kultury artystycznej. Utrzymanie tej placówki

w Bydgoszczy jest tem bardziej konieczne, że, jak świadczy o tem choćby wymieniona uchwała Rady miejskiej, społeczeństwo tamtejsze pod względem kulturalnym wykazuje brak jakiegokolwiek wyrobienia.

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

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

GRUDZIĄDZ

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

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

KARTUZY

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

KRAKÓW

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

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

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

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

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

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

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

ŁÓDŹ

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

LUBLIN

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

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

L W Ó W

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

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

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

OPATÓW

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

POZNAŃ

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

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

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

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

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

TRUSKA WIEC

= Jak donosi *Słowo Polskie*, w Truskawcu znaj-duje się w kościele interesujący obraz z XVIII wieku, prawdopodobnie pochodzenia weneckiego, przedsta-wiający Zwiastowanie N. P. M. Malowidło jest sporej wielkości (1,40 na 3,50 m). Obraz ten — pisze *Słowo Polskie* — został usunięty na chór i użyty do zasło-nięcia okna. Płótno, na którym przed dwustu laty wy-konano malowidło, jest zbyt rzadkie i osłabione, aby mogło znieść ryzykowny eksperyment, na który go lek-komyślnie narażono. Oświetlane z odwrotnej strony bezpośrednimi promieniami słońca, poddane ogrzewa-niu i przewiewowi, już dziś w wielu miejscach ażu-rowe, zetli się ono i rozpadnie w ciągu lat paru. Przed samym obrazem wisi rzemień do dzwonu na syгна-turce, przez co zniszczenie i od przodu jest jeszcze pe-wniej zagwarantowane. Zatem obraz powinien wrócić w ramy i na ścianę kościoła, albo być przekazany mu-zeum diecezjalnemu, jako depozyt.

WARSZAWA

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

Byłoby to doprawdy istne horrendum, nawet z pre-stiżowo-państwowego punktu widzenia, byłoby to po-niżenie Polski w oczach kulturalnych narodów całego świata. Przecież i tak pod względem muzealnictwa np. — jak to stwierdził m. i. prof. dr. J. Czekanowski w oso-bnem studjum — »Polska stoi na ostatnim miej-scu w Europie... Warszawa nie może równać się na-wet ze stolicami do niedawna drobnymi i biednymi, przez analfabetów zamieszkałymi państw bałkańskich!...« Wszystkie dziedziny administracji sztuk pięknych leżą w Polsce odłogiem, gdyż organizacja właściwych urzę-dów była wadliwa, a środki, przyznawane w budżecie na popieranie sztuki, były dotąd zawsze wprost humo-rystycznie niskie.

Znaleźć się powinien nareszcie ktoś w rządzie, któ-ryby przed powzięciem niefortunnego pomysłu niszcze-nia tego, co było i co jest — a co pod niejednym wzglę-dem okazywało się niedostatecznym — rozejrzał się na-leżycie po Europie i poinformował odpowiednio, jak ten »państwowo-artystyczny« problem rozwiązano gdzie-indziej, w państwach kulturalnych, nawet nieraz mniej zasobnych, niż Polska. Istota problemu zasadza się na

tem, jak urząd taki powinien być zorganizowany, ażeby mógł owocnie i normalnie rozwijać swą pożyteczną dla państwa i narodu działalność, oraz jakimi powinien rozporządzać kredytami, w procentowym stosunku do całości budżetu, ażeby ta działalność była i celowa i ra-cjonalna i skuteczna.

Przytaczamy poniżej zasadniczy wątek nader słu-sznych wywodów, zawartych w cytowanym na wstę-pie artykule:

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

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

Jak nikłe są sumy wydawane przez Polskę na sztukę, niech służy cyfry poniżej podane, zaczerpnięte rozmyśl-nie tylko z budżetów państw małych i niezasobnych, aby uniknąć zarzutu, iż porównywanie z państwami bogatymi nie wytrzymuje krytyki, tembardziej, że nie-kóre z nich jak Italja i Francja czerpią znaczne po-srednie i bezpośrednie dochody ze sztuki.

Sumy w złotych. Rok 1925.

	Polska	Czecho-słowacja	Finlan-dja
teatry	380.000	1,412.000	638.000
literatura	50.000	437.000	75.000
zakup dzieł sztuki	30.000	86.000	22.000

Polska wydaje więc na teatry prawie czterokrotnie mniej, a na literaturę dziewięciokrotnie mniej niż Cze-chosłowacja, mniej niż dwumiljonowa Finlandja! Przed wojną sama Austrja (bez Węgier), posiadająca wów-czas tyle ludności co obecna Polska, wydawała na sztukę, nie licząc muzeów, zbiorów i teatrów dwor-skich, 3 i pół miliona koron, co z uwagi na ówczesną siłę kupna korony trzeba obliczać na 10 milionów zło-tych. Austrja nie była przecież państwem ani bogatym ani rozrzutnym, lecz rozumiała, że wydatki na sztukę nie są nieprodukcyjne, gdyż produkcja w tej jak i w każ-dej innej dziedzinie musi, w ogólnym bilansie, przyno-

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

Tyle *Głos Prawdy*.

Należałoby, żeby raz nareszcie przedstawiciele wszystkich gałęzi sztuki zabrali głos, solidarnie i energicznie, w tej sprawie. Dokądże właściwie poniewierać się będzie sztuka i kulturę w zjednoczonym i wolnym państwie polskim?

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

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

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

Ale na tem jeszcze nie koniec:

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

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

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

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

Rany Boskie! toż to dopiero będzie dziwowisko, gdy za lat 10 do 15, jak dowiadujemy się z dalszego ciągu wywiadu, uda się p. Skórewiczowi kosztem około 12 milionów złotych (tak!) myśl swą urzeczywistnić, t. zn. w tym ogromnym historycznym gmachu — który z »małego początkowo zameczka myśliwskiego książąt Mazowieckich z czasem stał się olbrzymią rezydencją królewską« — dosłownie: »każdej z poszczególnych części przywrócić jej dawny

charakter!« Wtedy zaprawdę Warszawa stanie się głównym środowiskiem ruchu turystycznego. Z najodleglejszych zakątków świata zaczęły do nas napływać turyści, ażeby podziwiać takie architektoniczne *cum riosum*.

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

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

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

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

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

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

= I Wystawa grupy artystycznej »Praesens« została otwarta w dolnych salach Zachęty w ostatnich dniach września. Wystawa ta, dość zresztą niewielka, obejmuje następujące działy: malarstwo (Borowiakowa, Kobro-Strzezińska, Podsadecki, Rafałowski, Stażewski, Strzeziński, Witkowski), r z e ż b a

(Kobro-Strzeńska), architektura makiety, plany i projekty: Sokołowska i Brukowski, Epstein, Lachert, Lachert i Szanajca, Malinowski, Siennicki, Syrkus i Oderfeld), projekty wnętrz (Epstein i Strzeńska, Kryński, Rafałowski, Stażewski, Syrkus, Rafałowski i Strzeńska), projekty dekoracji teatralnych (Golus, Kobro, Kryński, A. i Z. Pro-naszkowie, Rafałowski, Stażewski), grafika książkowa (Rafałowski, Stażewski, Strzeńska).

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

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

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

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

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

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

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

Odezwali się również architekci i wydali enuncjację tej treści:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KRONIKA ZAGRANICZNA

AMSTERDAM

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

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

DREZNO

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

Otóż na str. 54-ej znajdujemy: *Polen*, a w dziale

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

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

PARYŻ

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

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

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

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

= Krótką charakterystykę obrazów Ignacego Pinakasa i pięć reprodukcji z jego dzieł podał *Światowid* w Nr. 38.

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

= Artyści polscy na wystawie w Caen. Artykuł E. Woronieckiego o »Polakach na wystawie międzynarodowej dawnych kombatanów w Caen« (w Nr. 34 *Świata*) ilustrowano reprodukcjami z prac Mrożewskiego, A. Malickiego, Cz. Mystkowskiego i ks. Koźmińskiego. Dłuższą korespondencję o tej wystawie zamieściła *Polska Zbrojna* w Nr. 239.

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

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

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

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

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

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

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

O tym samym obrazie mówi jeszcze raz reklamowa notatka p. t. »Najnowszy numer *Światowida*«, umie-

szczona w *Ilustr. Kurjerze Codziennym* (Nr. 182, z 5 lipca b. r.). Notatka ta jest następującej treści:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V A R I A

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

= W galerji Georges petit w Paryżu odbyła się w maju publiczna sprzedaż obrazów i mebli ze zbiorów Warneck i Dufasta, na której uzyskano następujące ceny: Franz Hals *Portret Th. Schrevelins*: 300.000 fr.; Van Dyck *Portret Jana van der Wouven* (en grisaille): 185.000 fr. (Ten portret kupiony został w r. 1897 na aukcji barona Pichon za cenę 560 fr.); Rembrandt *Portret syna Rembrandta, Zytusa*: 620.000 fr.; Rembrandt *Portret artysty śmiejącego się*: 260.000 fr.; Rubens *Enlèvement d'Hippodamie* (szkic): 110.000 fr.; (kupiony w r. 1898, na aukcji w Antwerpii za 1.350 fr.); Bonnington *Na Adriatyku* (kupiony do Louvre'u) 170.000 fr.; Rommey *Portret Margaret Morton Pitt i jej córki*: 450.000 fr.; Ingres *Portret pana*

Carré: 126.000 fr.; Fragonard *Sacrifice de la Rose*: 200.000 fr.; Quentin de la Tour *Portret Mme Rouillé de l'Etang*, pastel: 1.000.000 fr.; (kupiony w r. 1920 na aukcji Bardac za 365.000 fr.; figurował w Salonie 1738 r.). Wspaniały gobelin z Beauvais z cyklu *Les Fêtes italiennes*, według Boucher, a mian. *L'opérateur* albo *La Curiosité* za 1.655.000 fr.

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

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

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

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

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

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

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

Cześć jego pamięci!

E R R A T A.

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