

# 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 ZBIÓR NARODOWY**  
w Piłgimstoku  
**WYDZIAŁ KULTURY**  
Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków  
ul. Mickiewicza 5,

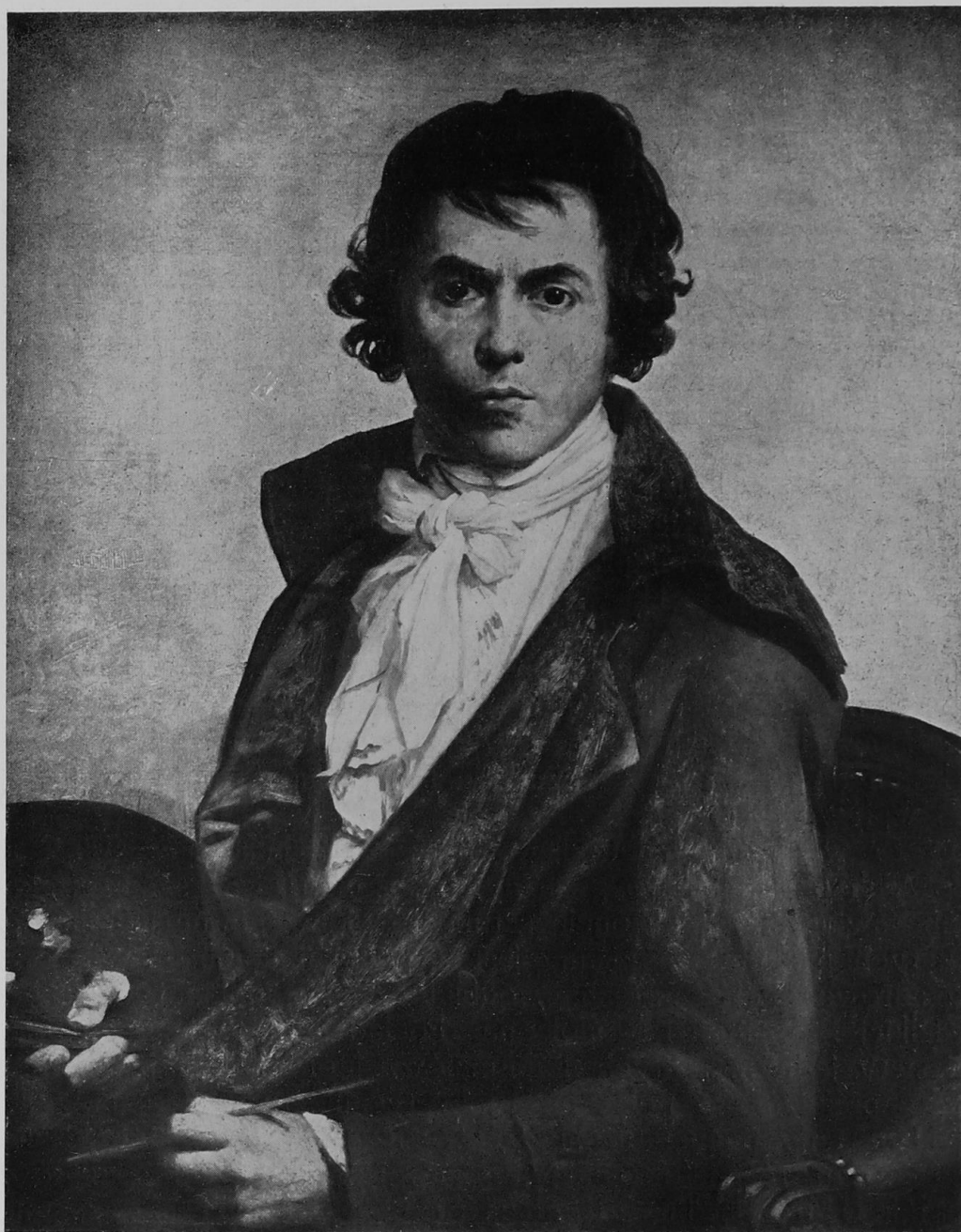
7105





K. SICHULSKI

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



LOUIS DAVID

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

(Louvre)

## LOUIS DAVID (1748—1825).

### I

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

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



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

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

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

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

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

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

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

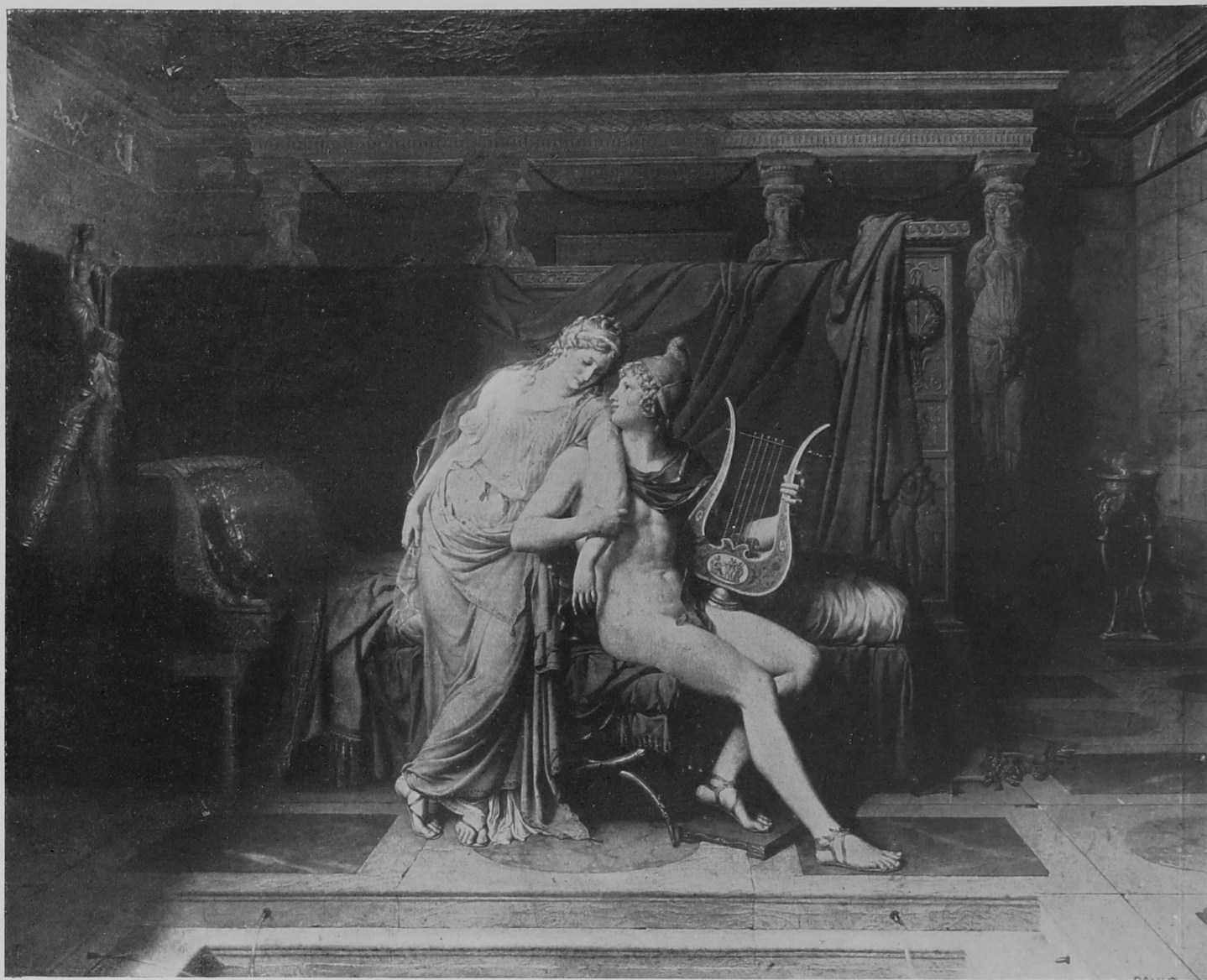
Nie należy zapominać i o tem również, że autor Brutusa i Leonidasa był jednocześnie twórcą Parysa i Heleny, Amora i Psyche, Wenery i Marsa, dzieł, pozostających w sferze boucherowskich tematów mitologiczno-erotycznych i że pierwszy z tych obrazów, malowany na zamówienie hr. d'Artois, powstał w roku 1788,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

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

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

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





LOUIS DAVID

„LES AMOUR DE PARIS ET D'HÉLÈNE“ (ol. 1788)

(Louvre)

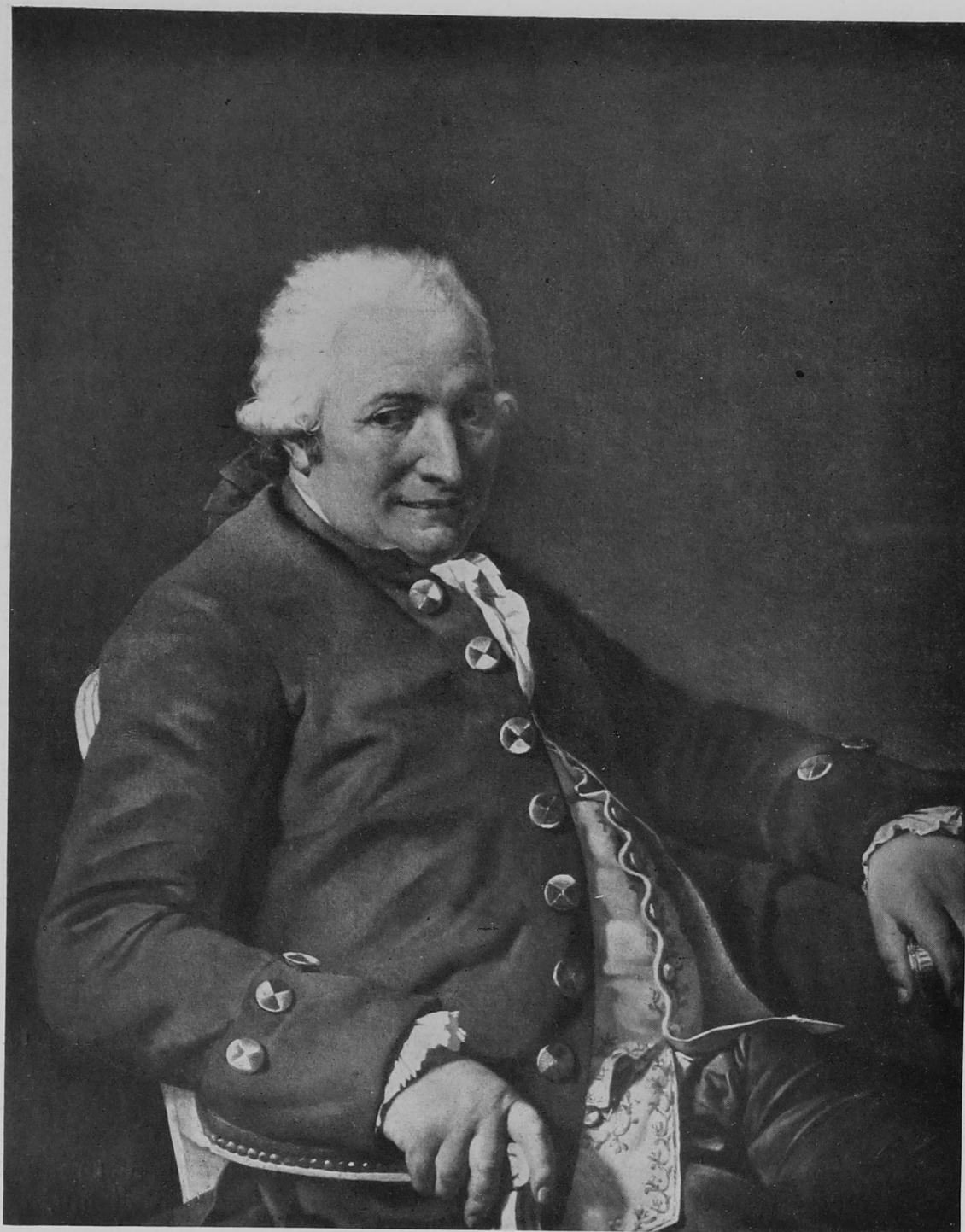
David. I gdybyśmy chcieli szukać przyczyn tej wszechogarniającej a tak szybko zdobytej sławy, to obok genialnego talentu, obok przekonującego zawsze realizmu, obok osobistych cech potężnego i władczego charakteru, obok przynależności do narodu, na który zwrócone były podówczas oczy całego świata, wymienić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

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

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

## II

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



LOUIS DAVID

(Louvre)

M-SIEUR PÉCOUL (ol.)

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

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

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





LOUIS DAVID

(Louvre)

M-ME PÉCOUL (ol.)

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

Przyjęte jest ogólne mniemanie, że ta przypadkowa zmiana kierownika silnie zaważyła na dalszym kształtowaniu się sztuki Davida. Dawna tradycja akademicka, przesadzająca nieco znaczenie szkoły, widzi nawet w Davidzie poprostu kontynuatora sztuki Wiena, który miał być jakoby twórcą klasycyzmu malarskiego we Francji. Tradycja ta, z niewiadomych zresztą powodów podtrzymywana przez samego Davida, jest o tyle błędna, że Joseph Vien (1716—1800) nie był bynajmniej tak zdecydowanym klasykiem, jak się to naogół przypuszcza. Sumienny ten, ale słabego talentu malarz należał raczej do owych tak podówczas licznych eklektyków,

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

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

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

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





LOUIS DAVID

(Louvre)

M-ME SÉRIZIAT (ol., 1795)

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

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

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

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

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

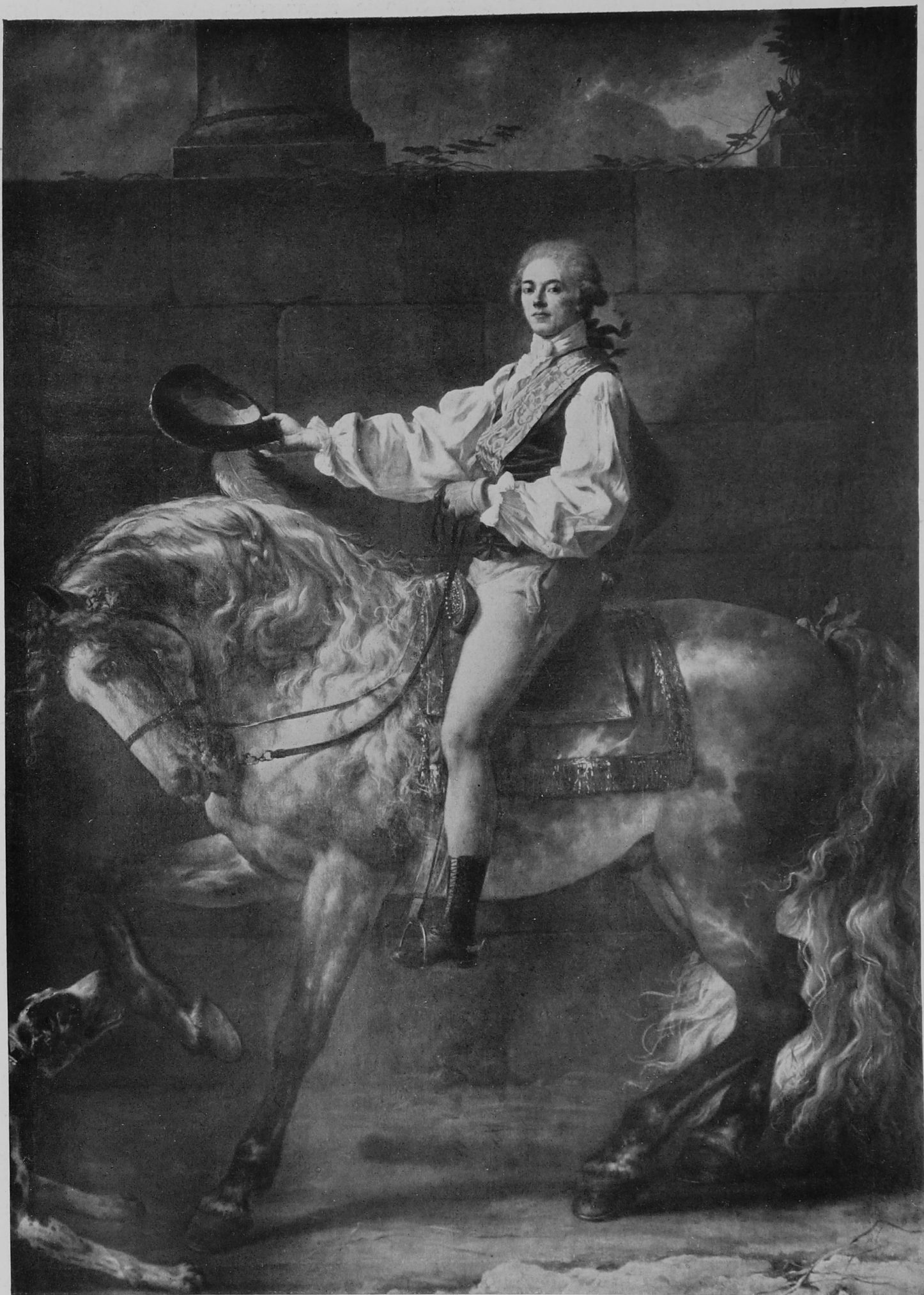
To też pomijając tak zwaną »szkołę francuską«, w pełni okresu klasycystycznego kontynuującą typ rokokowy, dopatrzyć się możemy trzech kierunków w malarstwie ówczesnym, usiłujących wyjść poza tę anachroniczną już podówczas formułę. Pierwszy z nich, najbardziej może rozpowszechniony, hołduje niezdecydowanemu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

### III

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

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





LOUIS DAVID

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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





LOUIS DAVID

(Louvre)

M-SIEUR SÉRIZIAT (ol., 1795)

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

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



LOUIS DAVID

(Louvre)

M-ME CHALGRIN (ol.)

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

#### IV

Urywała się ona zresztą i z innych jeszcze powodów.

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





LOUIS DAVID

(Wł. Adama hr. Zamoyskiego, Kraków \*)

ORFEUSZ (oil.)

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

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

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

\*) Publikowany po raz pierwszy.



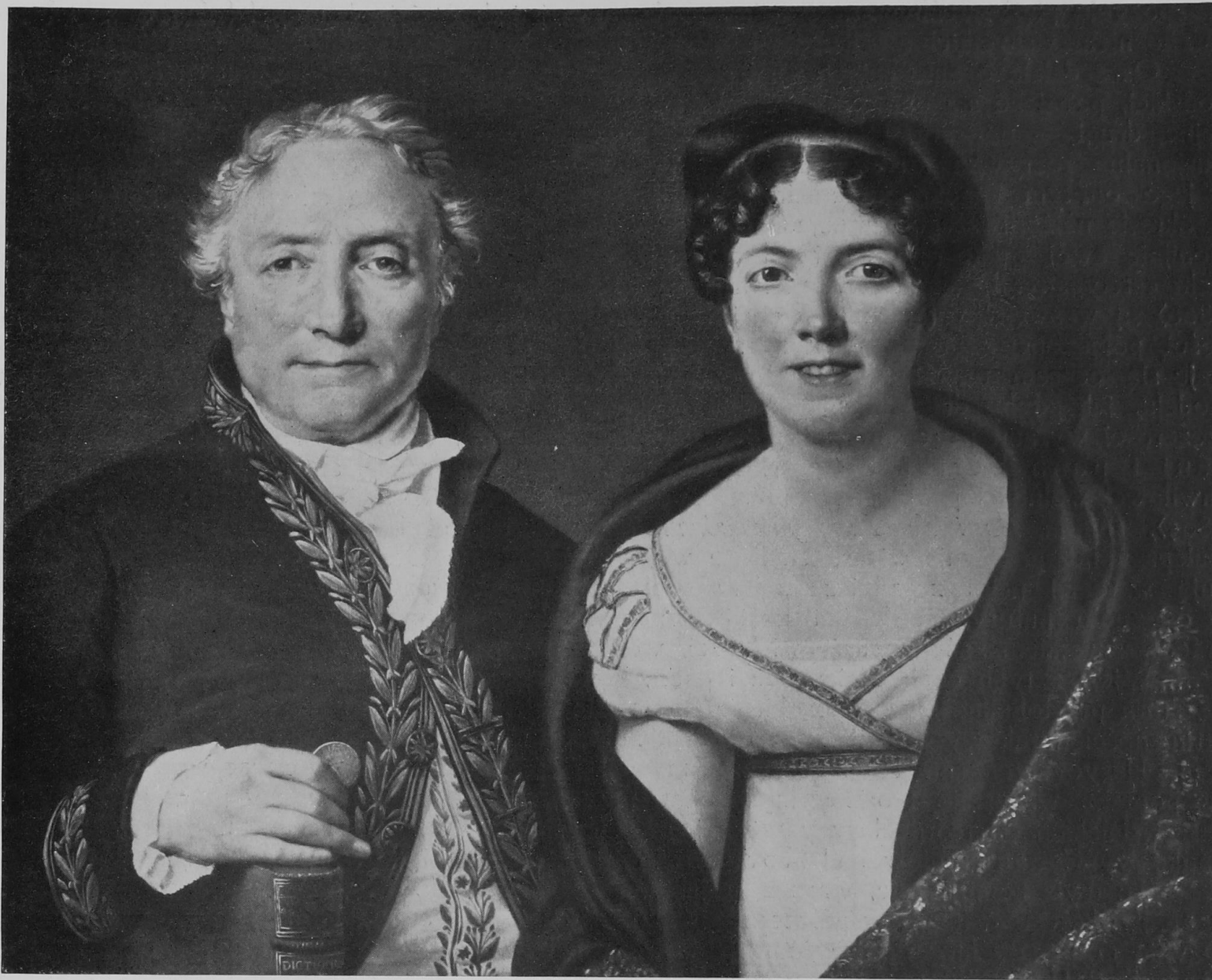
LOUIS DAVID

M-ME RÉCAMIER (szczegół, ol., 1800)  
(Louvre)

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

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





LOUIS DAVID

M-SIEUR ANTOINE MONGEZ Z ŻONĄ (ol.)

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

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

## V

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



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

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

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

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

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

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

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





LOUIS DAVID

M-ME MOREL DE TANGRY Z CÓRKAMI (ol.)

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

## VI

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



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

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

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

WACŁAW HUSARSKI



KAZIMIERZ SICHULSKI

SIEROTY (ol.)

(Wł. Muzeum Narodowego, Lwów)



## KAZIMIERZ SICHULSKI

⟨Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie⟩

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

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

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

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



KAZIMIERZ SICHULSKI

SANKI (ol., 1904)





KAZIMIERZ SICHULSKI

WIOSNA (karton do witrażu, temp.)

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

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

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

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

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

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



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

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



KAZIMIERZ SICHULSKI

HUCULI (ol., 1907)



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

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

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

Wspomniany już przezemnie powyżej dar artystycznej spostrzegawczości i syntetycznego traktowania kształtu przy dużej, wro-



KAZIMIERZ SICHULSKI

HUCULKA (pastel)

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

Huculszczyna pociągała Sichulskiego swym odrębnym zupełnie charakterem, świeżością

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



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

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

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

Wystawione w Warszawie cztery portrety dzieci: *Krzysia z sankami* (tempera), *Juraś z pajacem*, *Krzysia z lalką* i *Juraś na koniu* (trzy ostatnie malowane olejno) stanowiły prawdziwie wirtuozowski popis czysto malarzkiego ujęcia i malarzkiej faktury Sichulskiego; psychicznie pogłębione wizerunki dzieci, to *genre*, w którym mało kto w Polsce zdoła dorównać temu artyście. Drobną postać chłopskiego dziecka-

aniołka ze skrzypkami w ręku, umieszczona na pierwszym planie kompozycji p. t.: *Szopka*, to istny miniaturowy poemacik, pełen rzewnego, czysto polskiego sentymentu. Takie właśnie oczy miał na myśli poeta — Leopold Staff — w *Tęczy Łez i Krwi* opisując *Jesień Pamiętną* i wspominając:

...nadiwślańskie

Nieszczęśliwe niebo,

Błękitne i marzące, jak oczy słowiańskie...

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

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



KAZIMIERZ SICHULSKI

BABA Z KOGUTEM (ol., 1926)





KAZIMIERZ SICHULSKI

WOLNOŚĆ GÓR (karton do mozaiki, temp. 1924)

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

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

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

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

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



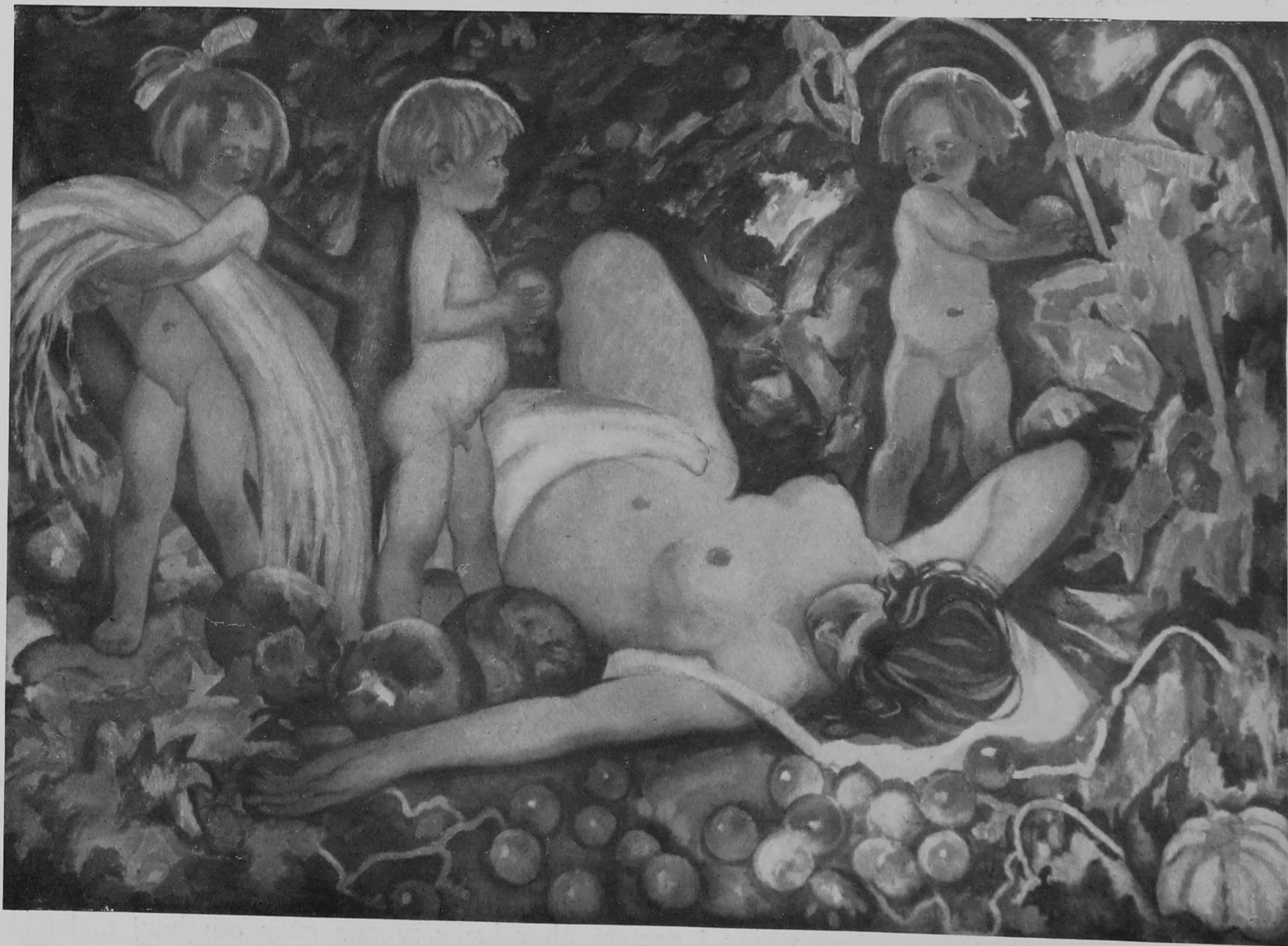
dotychczasowej artystycznej działalności Sichulskiego na podstawie prac, zebranych na warszawskiej wystawie, kilkadziesiąt z przywiezionych ze Lwowa obrazów pozostało w ukryciu, gdyż zabrakło na nie miejsca w salach Zachęty, jakkolwiek już w westybulu gmachu rozmieszczono również na ścianach szereg utworów,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

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

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

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

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



KAZIMIERZ SICHULSKI

JESIEŃ (ol., 1922)



KAZIMIERZ SICHULSKI

MADONNA (część środkowa tryptyku „Pokłon trzech Króli”,  
karton do mozaiki, temp., 1913)

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

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





KAZIMIERZ SICHULSKI

TRYUMF CHRYSTUSA (Fragment kartonu do mozaiki, 1924)

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



KAZIMIERZ SICHULSKI

SZOPKA (col., 1925)

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

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

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

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

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

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





KAZIMIERZ SICHULSKI

POWRÓT NOWOŻEŃCÓW Z CERKWI NA HUCULSZCZYZNIE (ol. 1925)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

MIECZYSLAW TRETER.

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

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





GIOTTO (1267—1337)

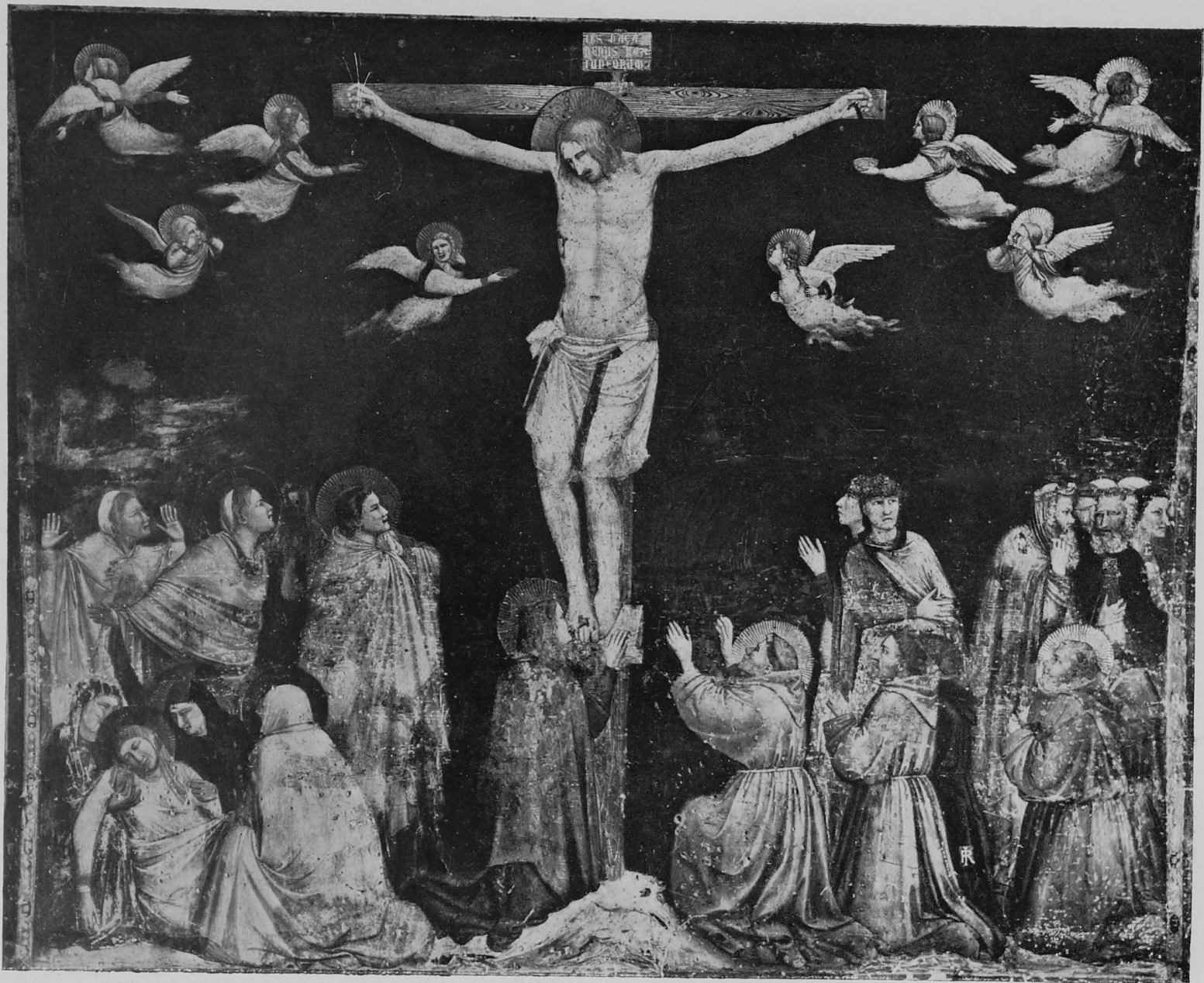
RZEŹ NIEWINIĄTEK (Fresk w dolnym kościele San Francesco w Assyżu)

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

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

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





GIOTTO (1267—1337)

UKRZYŻOWANIE (Fresk w dolnym kościele San Francesco w Assyżu)

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

ALFRED LAUTERBACH



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

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

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

## KRAKÓW

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

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

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

= Na posiedzeniu komisji historii sztuki Akad. Umiejętności, dnia 14 października, prof. Uniw. wiedeńskiego, dr. Józef Strzygowski, członek naszej Akad. Umiej., wygłosił dwugodzinny referat w języku niemieckim p. t. »Północ i południe w sztuce«. Punktem wyjścia referatu była płaskorzeźba kamienna, znaleziona na Wawelu, publikowana przez ś. p. M. Sokołowskiego, z bardzo ciekawym ornamentem wstęgowym. Referent mniema, że mamy tu do czynienia z najstarszym zabytkiem na Wawelu, stanowiącym wcześniejszym niż zabytki romańskie i jedynym w swoim rodzaju w Europie północno-wschodniej. Porzucając dawną systematykę historii sztuki dla wytłumaczenia tego zjawiska, referent wprowadza podział na Sztukę północy i południa. Zasadnicza różnica polega na tem, że północ nie zna postaci ludzkiej, lub traktuje ją wyłącznie jako ornament, zdobi a nie przedstawia; na południu zaś przedstawienia figuralne są najważniejsze. Sztuka Północy, która obejmuje Azję Centralną, Syberję i Europę pn.-wschodnią, tworzy odrębny obraz artystyczny. Podobnie jak w Sztuce Syberyjskiej, w Sztuce pn.-europejskiej panuje przede wszystkim motyw stylizowanego zwierzęcia i stosowanie efektów kolorystycznych. Przykłady tego mamy w zachowanych średniowiecznych kościołach norweskich. Płaskorzeźba wawelska wypełnia lukę w znajomości Sztuki

przedromańskiej drewnianej w Europie północnej, gdyż chociaż wykonana w kamieniu, pomyślana była w drzewie. Zabytki tego rodzaju są naśladownictwem w kamieniu zaginionych grup zabytków wykonanych w materiale mniej trwałym jak drzewo i t. p. Reminiscencje północnego ornamentu znajdujemy i w Sztuce Greków w traktowaniu zwłaszcza draperji i linii postaci (Stela Hegeso). Nawiązując z powrotem do płaskorzeźby wawelskiej referent podniósł, że prócz wielobocznych w jej ornamentyce wpływów irańskich, wpływy te dadzą się wykazać także i w typie drewnianej świątyni słowiańskiej, która jest oparta o irańską świątynię (przybytek świętego ognia). Wznosi się ona na kwadracie z czterema podporami. Do szeregu tego należą cerkwie rosyjskie, wbrew przyjętej opinii wywodzącej je z kościoła bizantyńskiego. Ponieważ wszystko to da się sprowadzić do Iranu, więc referent stwierdza istnienie w Sztuce słowiańskiej śladów wpływów mordaistycznych. Na tem tle płaskorzeźba wawelska nabiera podstawowego znaczenia dla badań nad Sztuką północno-wschodnią, przedromańską w Europie.

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

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

## LUBLIN

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



zgnilizny moralnej», jak to czynią jej niektórzy ojcowie.

= Wojewódzka Komisja Turystyczna zorganizowała I Wystawę fotografii krajobrazu polskiego.

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

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

## L W Ó W

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

## Ł Ó D Ź

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

## P O Z N A Ń

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

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

## S O S N O W I E C

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

## T A R N Ó W

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

## T O R U Ń

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

## W A R S Z A W A

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

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

Ten dział wystawy niezbyt pocieszające robi wrażenie.

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

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

Ogółem wystawiono w tym roku 3.430 dzieł, stanowiących prace przeszło 462 artystów; z pośród nich sprzedano 298 na ogólną sumę 84.746 zł. Spadła również bardzo liczba osób, zwiedzających wystawę. Ogólnie wyraża się ona liczbą 97.216, z czego za biletami normalnymi 51.676, ulgowymi 40.010, wycieczkowymi 5.530. Dochód z biletów wejścia i składek członkowskich wzrósł w tym roku o 50 procent, wskutek podwyższenia wysokości składek i opłaty wejścia.

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

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

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



wstępy do owych wydawanych przez Zachętę »Przewodników«.

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

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

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

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

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

i wydarzenia, wyrzekając się jak śmiertelnego grzechu zabarwień subiektywnych, animozji osobistych i wszelkiej polityki koterji i grup«.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Nad stroną architektoniczną czuwa Sosnowski — wespół z autorem pomnika.

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

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

Ale będzie wolny od kratak i sztachet.

Nad pomnikiem czuwa istotnie myśl duszy mistrza...

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

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

= Propaganda sztuki polskiej. W październiku ukonstytuowało się ostatecznie »Towarzystwo popierania sztuki polskiej wśród obcych«, zainicjowane przez ministerstwo spraw zagranicznych. W zebraniu konstytuującym wziął udział minister Zaleski, szef departamentu prasowego dr. T. Grabowski, dyrektor Bertoni, szef protokołu Przeździecki, dyrektor departamentu sztuki w min. oświaty p. Skotnicki i t. d. Wygłoszono szereg przemówień, po czym ukonstytuowała się Rada towarzystwa oraz komisja rewizyjna. Do rady weszli: Binental Leopold, Boy-Zełński, Czajkowski Józef, Fitelberg Grzegorz, Frycz Karol, Iwaszkiewicz Jarosław, Krzywoszewski Stefan, Młynarski Emil, Mortkowicz Jakób, Pruszkowski Tadeusz, Rogaczewski Bogumił, Różycki Ludomir, Schiller Leon, Skoczylas Władysław, Szczepkowski Jan, Szyfman Arnold, Szymanowski Karol, Targowski Józef, Treter Mieczysław, Warchałowski Jerzy, Wittig Edward. Do komisji rewizyjnej wybrani zostali: pp. Herse Bogusław, Kłyszewski Władysław, Meyer Stanisław, Olchowicz Konrad, Śliwicki Józef, Witke-Jeziński D., Wolff Gustaw.

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

= Pomnik Kilińskiego. Rada miejska skierowała do magistratu wniosek jednego z radnych, zapy-

tujący, czy magistrat wyznaczył już miejsce pod pomnik Jana Kilińskiego i czy przekazał plac komitetowi wykonawczemu budowy tego pomnika. Z wyjaśnień magistratu wynika, że sprawa ta rozważana była w listopadzie 1923 r. przez komisję regulacji i zabudowania miasta, która orzekła, że ustawienie pomnika Kilińskiego na rynku Starego Miasta natrafi na trudności zarówno estetyczne, jak i praktyczne, natomiast uznała za najodpowiedniejsze miejsce pod powyższy pomnik plac przy ul. Podwale, u wylotu ulicy Kapitulnej.

Komisja uzasadnia jednocześnie, że rynek Staromiejski w założeniu swym nie jest placem architektonicznym i dlatego byłoby trudno oznaczyć odpowiednie miejsce dla pomnika figuralnego. Ustawienie pomnika w środku placu wymagałoby, ze względu na wielką przestrzeń rynku, bardzo wielkiej figury, co ze względów estetycznych nie byłoby wskazane, nie mówiąc już o kosztach z tego wynikłych. Przeciw takiemu ustawieniu pomnika przemawia również brak ulicy, trafiającej w centrum rynku, a tem samem odpowiedniej perspektywy na pomnik. Brak tła i ram jest powodem stanowczego oświadczenia się komisji przeciw wyborowi rynku Staromiejskiego pod pomnik Kilińskiego.

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

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

= W Salonie Kulikowskiego otwarto wystawę prac temperowych Józefa Wodyńskiego.

= Związek zawodowy polskich art. malarzy. Wspominając o otwartej w październiku wystawie Związku, A. Austen pisze w Nr. 282 *Gazety Porannej Warszawskiej*:

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

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

= O pamiątce po jen. Bemie. 1 dywizjon artylerji konnej otrzymał zaszczytne szefostwo jen. J. Bema, bohatera artylerji konnej i armji polskiej. W roku bieżącym zwłoki jen. J. Bema będą sprowadzone z Turcji do kraju. 1 dywizjon artylerji konnej postawił so-



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

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

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

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

## WILNO

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

= Wystawa krakowska w Wilnie. Krakowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków zawitał z kolei z okólną wystawą dzieł sztuki do Wilna. Wystawy okólnie, organizowane przez to krakowskie zrzeszenie, nie cieszą się bynajmniej zbyt dobrą opinią, jeśli idzie o ich poziom artystyczny. Mają one charakter czysto przypadkowy, robią wrażenie zbieraniny, w której wszystko pomieszano razem, ziarno i plewy. Na obecnej wystawie znalazły się m. in. utwory takich artystów, jak: Axentowicz, Fałat, Kamocki, Pronaszko, Weiss, Filipkiewicz, Wyczółkowski, Vlastimil Hofman, Rubczak, Fedkowicz, Hrynkowski, Żurawski,

Pinkas, Ossecki, W. Kossak. W jednym z pism wileńskich (*Kurjer Wileński*, Nr. 242) Stanisław Matusiak wypowiada ostry sąd o tej całej imprezie, pisząc m. in. w ten sposób: »Za tego rodzaju wystawy dziękujemy stanowczo! Trzeba nareszcie zdawać sobie sprawę z odpowiedzialności za to, co się robi. Jeżeli już handel, to uczciwy!«

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

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

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

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

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

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

## ŻELAZOWA WOLA.

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

W domu tym ma powstać muzeum Chopinowskie, zawierające pamiątki jego dzieciństwa i pierwszych poczynąń muzycznych.

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



## KRONIKA ZAGRANICZNA

### COLMAR (Alsacja)

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

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

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

### PARYŻ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### PHILADELPHIA

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

### SZTOKHOLM

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

### TOKJO

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

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



## UTRECHT

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

## WROCŁAW

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

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

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

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

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

Otóż we wstępie p. B. Gembarzewski, stwierdzając, że programem tego Muzeum jest zobrazowanie kultury polskiej artystycznej i obyczajowej, zaznacza, że »zabytki sztuki i kultury obcej są gromadzone, w granicach możliwości, w okazach charakterystycznych, jako materiał porównawczy«. My zaś twierdzimy, że znajdujące się w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego zabytki sztuki obcej, a specjalnie obrazy, nie są charakterystyczne, nie mogą sztuki obcej charakteryzować, są bowiem co najmniej trzeciorzędnej wartości i co do kolekcji przypadkowe. Nie można z tego robić zarzutu Muzeum, gdyż nie rozporządzając funduszami odpowiednimi wylawiało tu i tam, co się dało, jakieś obrazy obce czy przedmioty sztuki obcej; dobrze, że potrafiło coś wylawiać. Ale we wstępie naukowym, jakim niewątpliwie chce być praca p. Gembarzewskiego, trzeba być szczerym i ścisłym. Nie można zamieszczać opisów takich: »Typ blondynki o wielkich, niebieskich, mdlejących oczach; nos drobny, lecz pospolity; usta pełne słodyczy« (Nr. 283, Jacquouet M. V.), bo taki opis jest dla poważnego wydawnictwa, jakim są bezwątpienia *Muzea polskie*, bezwartościowy. Nie można n. p. opisując autoportret Stattlera, przedstawiciela polskiego klasycyzmu, pisać: »Obraz o ujęciu wybitnie romantycznym. Istota kompozycji skupiona (! przypis. Red.) w spojrzeniu modelu, ton złotawo-czerwony«. Oto cały opis.

W opisie dwu obrazów genueńskiego malarza Aleksandra Magnasco (1681-1747) czytamy, że są to »wybitne prace artysty, poprzednika romantyzmu, który, zerwawszy z panującym naówczas szablonem (! przyp. Red.), poszedł drogą własnego natchnienia (! przyp. Red.)«. Przecież choćby nawet tak było, to niemożna na podstawie tego robić z niego prekursora romantyzmu, z którym nic nie ma on wspólnego. W opisie obrazu Nr. 287, opatrzonego przez autora krytykowanego przez nas tekstu nazwiskiem El Greco (?) - ze znakiem pytania - czytamy: »Sprzedający ser. Być może, iż jest to portret, ujęty w scenę rodzajową. Obraz jest dziełem utalentowanego artysty, kroczącego własnymi drogami, nieposiadającego jednak wybitnej rutyny szkolnej i przewycięzający (kto? obraz?.. przyp. Red.) trudności techniczne siłą swojego talentu. Poza tem są w obrazie interesujące rozwiązania zagadnień kolorystycznych, farby grubo nakładane«. Biedny El Greco (choć obraz ten w gruncie rzeczy niema z nim nic wspólnego!), miał talent, ale nie uczył się, nie ma rutyny, a to nie dobrze!

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

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

I racja.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Również nie da się utrzymać konkluzja, do której dochodzi autor, że dwie są tylko dla sztuki drogi: albo »solidny, mądry realizm« w malarstwie sztalugowym albo »poważna ornamentyka« w przemyśle artystycznym. Tego rodzaju przeciwstawienie się mogłoby tylko zaszkodzić nie tyle malarstwu sztalugowemu, ile raczej protegowanemu przez autora przemysłowi artystycznemu. W epokach bowiem, w których sztuka stawiała się nawskroś realistyczną, zamierał równocześnie przemysł artystyczny. Sztuka wielka wyprzedzała zawsze przemysł artystyczny, który czerpał z niej swoje idee. Tę łączność da się stwierdzić zarówno w wieku XVI w wielkich, dekoracyjnie działających malowidłach Veronesa, technących renesansową równowagą form, jak i później w wieku XVII, XVIII i początku XIX. Z nastaniem dopiero realizmu, połowy XIX wieku powstaje właśnie ta nędza sztuki dekoracyjnej i trzeba było dopiero kubizmu, aby rozpoczęło się rzeczywiste odrodzenie sztuki dekoracyjnej współ-

czesnej. Kubiści bowiem, nie bez nieuzasadnienia nawracając do dyscypliny, raczej zadobrze wiedzieli, czego chcą (trudno się tu zgodzić z zacytowanym powiedzeniem Strzygowskiego, jakoby nie wiedzieli czego chcą) i dlatego tworząc metody i szablony, raczej przysłużyli się sztuce zdobniczej, która tych metod potrzebuje, a nie sztuce czystej, tworzącej na drodze instynktu a nie teorii. Problem malarstwa sztalugowego jest tak skomplikowany, że realizm jest tylko jedną częścią i zacieśniać go do tego realizmu, to znaczy podciąć przedewszystkiem w danej epoce rozwój przemysłu artystycznego, który żyje sokami czepianymi z wielkiej sztuki. Nie bowiem przemysł artystyczny ale wielkie prawdy, zdobywane w architekturze, rzeźbie i malarstwie, wywalczały zawsze sztuce całej nowe drogi i formę dla danej epoki.

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

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

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

Niniejsza »Informacyjna biblijografia« (tak nazwana, gdyż nie rości sobie pretensji do zupełnego wyczerpania przedmiotu t. j. do wyliczenia wszelkich druków z tej dziedziny) może okazać się przydatną także dla każdego historyka sztuki, gdyż układ jej jest następujący: 1. Historia. Ogólne. Epoki. — Historia lokalna. 2. Nauki pomocnicze. (Chronologia. Dyplomatyka. Paleografia. Krytyka źródeł. Heraldyka — Genealogia. Numizmatyka. Biblijoteki i Archiwa. Biblijografia i księgoznawstwo. 3. Geografia i etnografia. 4. Historia sztuki i prehistoria. 5. Dzieje wojskowości. 6. Kościół. 7. Prawo i historia gospodarcza. 8. Oświata i kultura.

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

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

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

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



wersytetu im. Jana Kazimierza (Jędrzejowska), biblioteki Baworowskich (Kotula), biblioteki Dzieduszyckich (des Loges), biblioteki miejskiej (Badecki) i biblioteki wojskowej (Kozłowski). Jak się okazuje z tej starannie wydanej zbiorowej pracy, która za szczyt przynosi lwowskim bibliotekarzom, zawierają biblioteki lwowskie ogółem druków: 1.220.000 tomów, 10.500 rękopisów, 2.750 dyplomów, 11.400 autografów, 3.000 map, 728 muzykaljów, 3.924 przedmiotów archeologicznych i pamiątkowych, 36.800 numizmatów, 1.800 obrazów i rzeźb, oraz 68.500 rycin i sztychów.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## V A R I A

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

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

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

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

»Uczciwa, rzetelna krytyka poczyniła »Zachęty« w pewnych odłamach prasy warszawskiej stała się nie-  
możliwością. Dla ilustracji przytoczę fakt z własnych doświadczeń:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przytaczamy dosłownie:

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

Zwierzyłem się rodzinie oraz najbliższemu przyjacielom. Koncepcja moja, odbiegająca od znanych sza-



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

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

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

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

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

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

Było to w r. 1912. Po powrocie mym do kraju komitet zawarł ze mną kontrakt (bardzo dla mnie niekorzystny), a po ośmiu miesiącach, kiedy projekt mój został całkowicie wykończony, delegaci komitetu, ord. Zamoyski i p. Wawrzeniecki, przybyli do Krakowa i przyjęli ten projekt. Dłuższe kontrowersje na tle artystycznym wywołały różne szczegóły techniczne. Wre-

szcie po dwóch latach, w r. 1914, połowa modelu została załadowana i wysłana do Paryża, do specjalnej, wskazanej przezemnie odlewni.

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

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

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

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

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

---

#### PO ZAMKNIĘCIU NUMERU

---

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

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