

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

WYDAWNICTWO
POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH
W KRAKOWIE
NAKŁAD DOKŁADNY
Drukarnia Narodowa w Krakowie

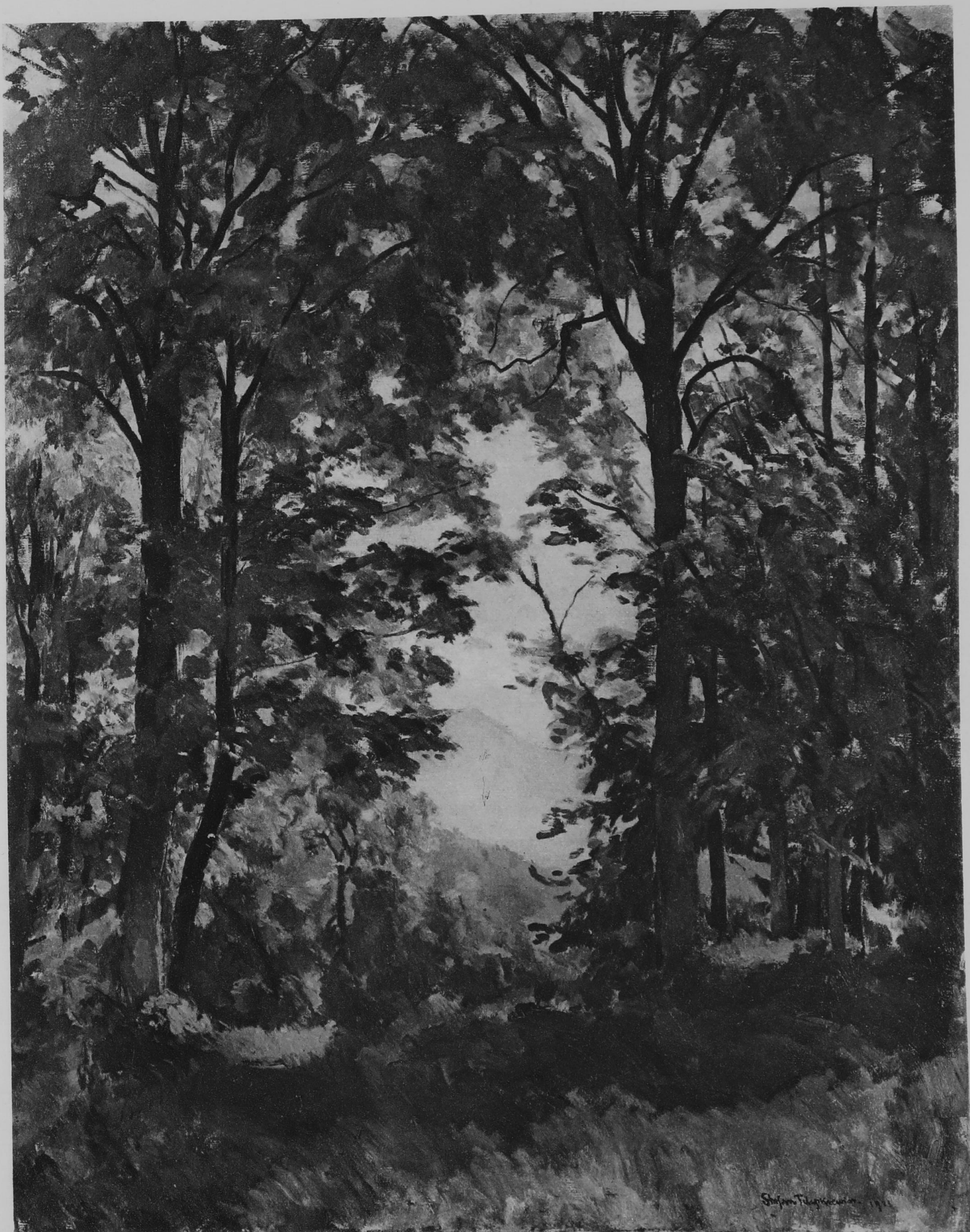
K R A K Ó W
WYDAWNICTWO POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH
NAKŁAD DOKŁADNY Drukarni Narodowej w Krakowie

~~3200~~

88207

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

7105



STEFAN FILIPKIEWICZ

DĘBOWY LAS (ol., 1925)



STEFAN FILIPKIEWICZ

RÓŻE (ol.)

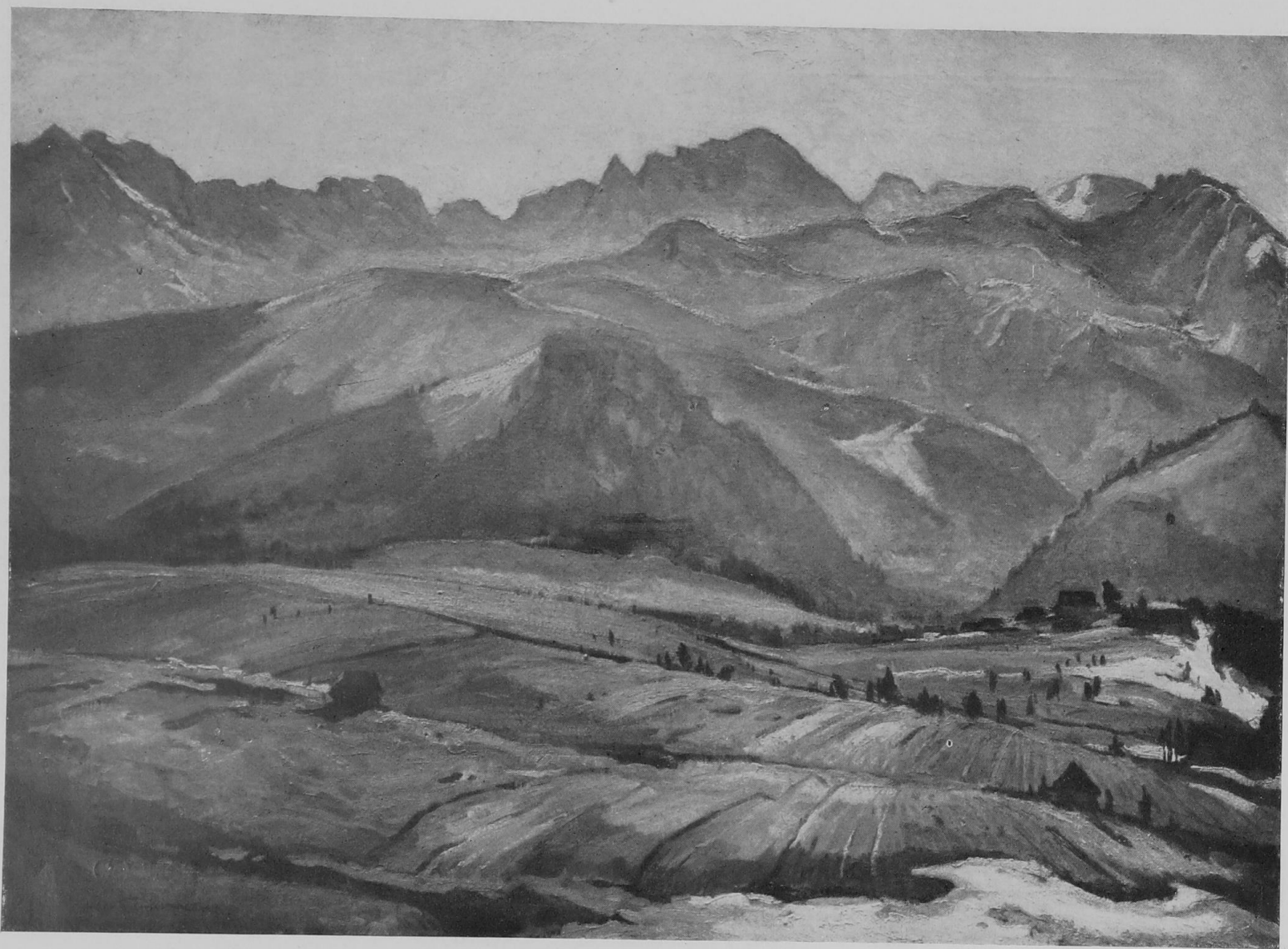
STEFAN FILIPKIEWICZ

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

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

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

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



STEFAN FILIPKIEWICZ

TATRY (ol.)

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

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

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

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

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



STEFAN FILIPKIEWICZ

PIWONJE (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

DESZCZ (akwarela)

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

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

Subiektywizm z jednej, obiektywizm z drugiej strony — to jest także ważna różnica po-

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

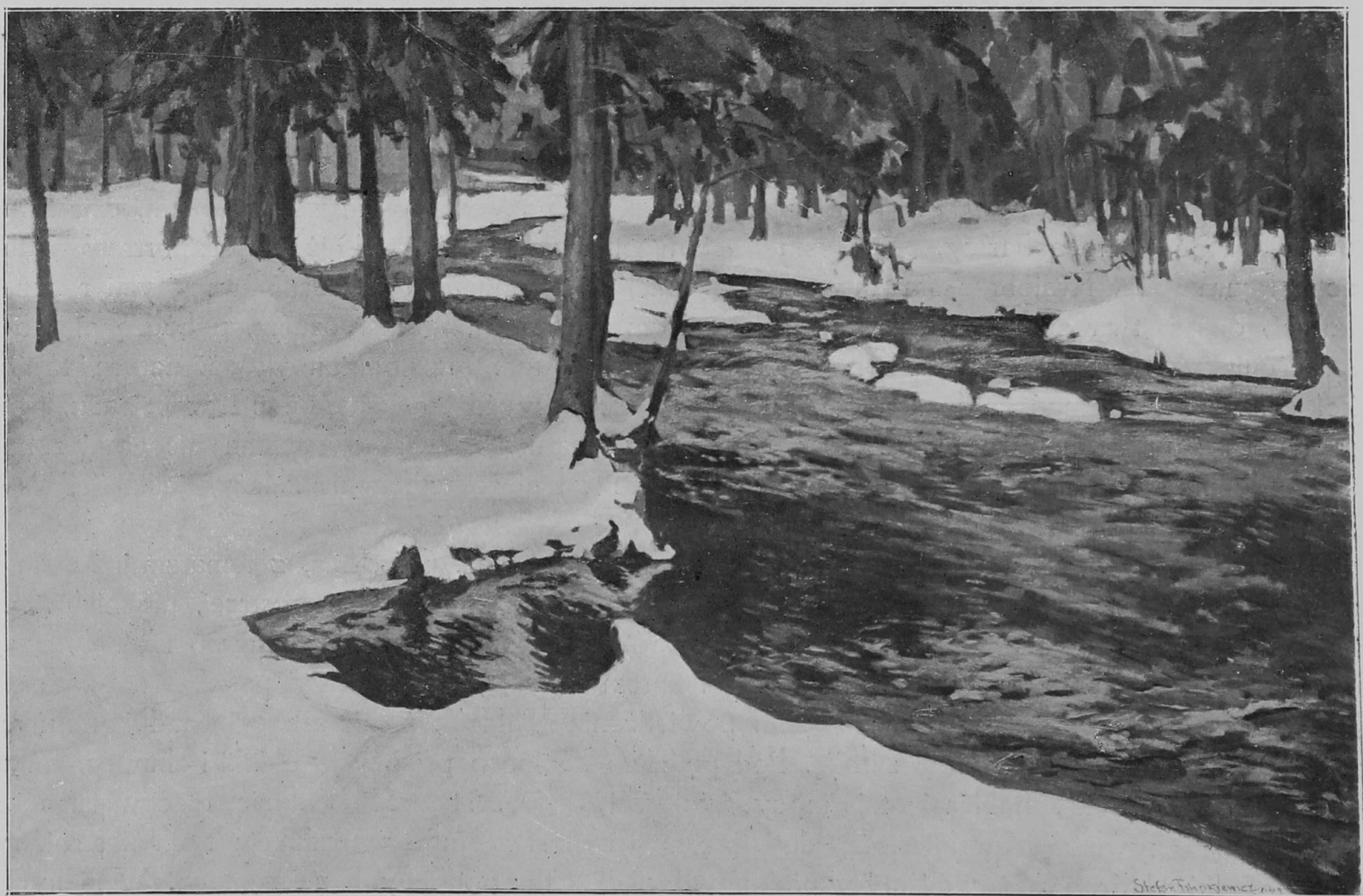
Postawa Filipkiewicza wobec natury jest obiektywna. Podkreśla tylko wartości emocjonalne zawarte w temacie, lecz swych osobistych nastrojów w przyrodę nie wkłada.

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

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

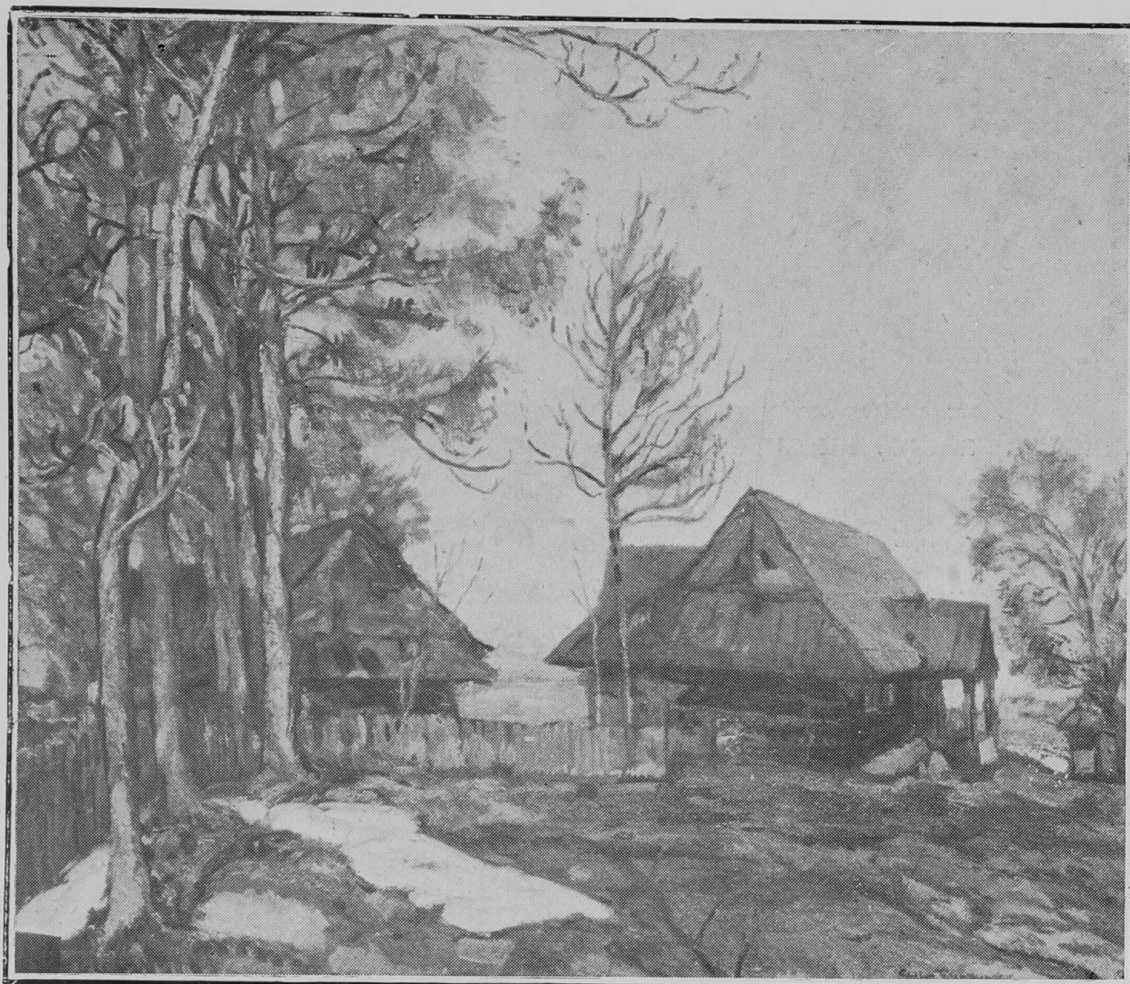
II

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



STEFAN FILIPKIEWICZ

POTOK W ZIMIE (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

WIOSNA NA PODHALU (ol.)

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

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

III

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

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

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



STEFAN FILIPKIEWICZ

MOTYW Z RADZISZOWA (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

WIDOK NA TATRY Z BACHLEDZKIEGO WIERCHU (ol.)

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

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

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

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

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

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

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

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



STEFAN FILIPKIEWICZ

OWOCE. JABŁKA (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

DROGA W RADZISZOWIE (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

MOTYW Z RADZISZOWA (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

CHATY (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

WIDOK Z OLCZY (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

RÓŻE (ol.)

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

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



STEFAN FILIPKIEWICZ

NIEBIESKI FLAKON (ol.)

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

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

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

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

Lwów, w listopadzie 1926.

WŁADYSŁAW KOZICKI

KONKURS NA PROJEKT POMNIKA ADAMA MICKIEWICZA W WILNIE

PROTOKÓŁ CZYNNOŚCI SĄDU KONKURSOWEGO

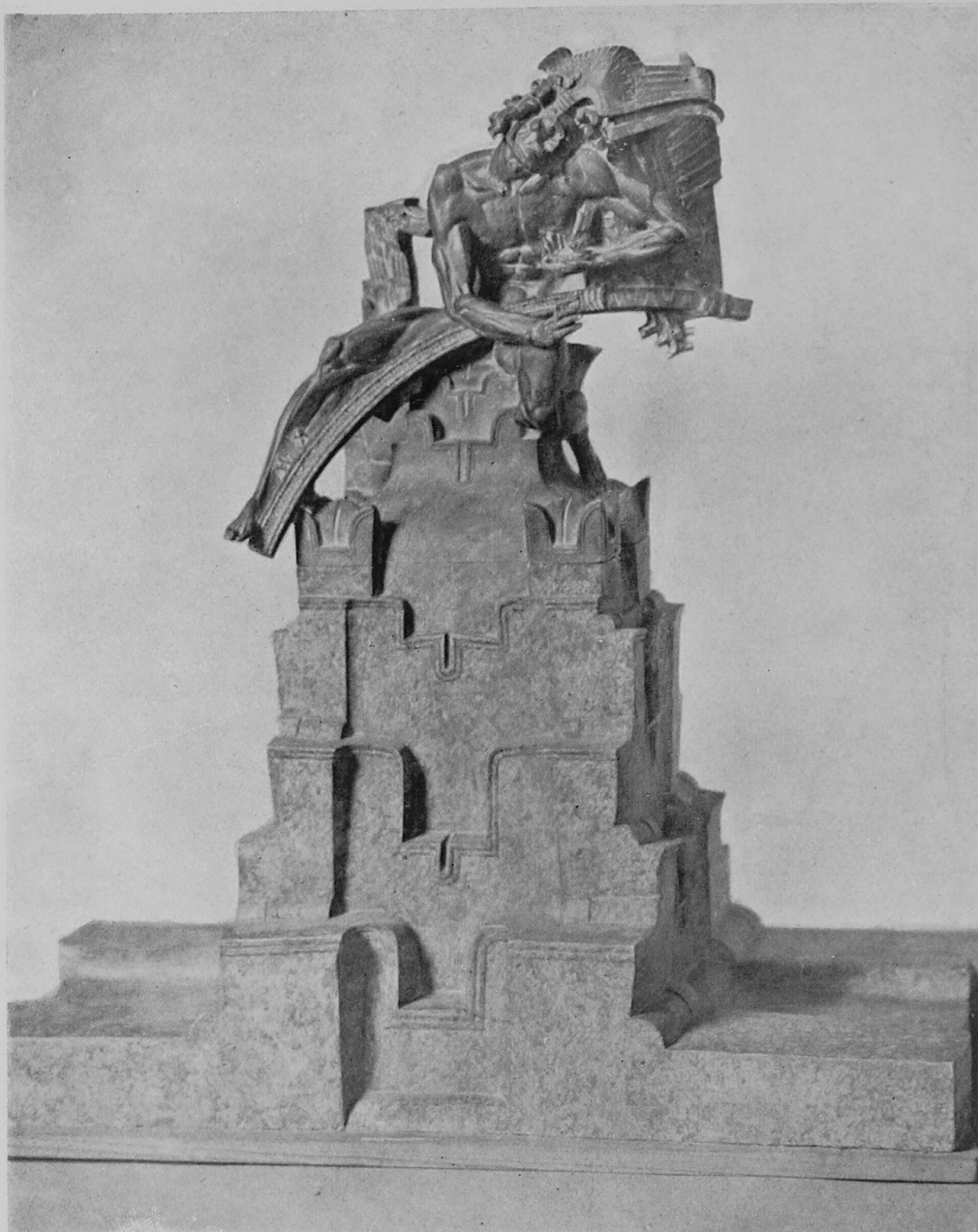
Sąd Konkursowy, zaproszony przez Komitet Główny budowy pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie do rozpatrzenia i oceny projektów konkursowych na pomnik zgodnie z warunkami ogłoszonego w 1925 r. konkursu, zebrał się w Wilnie w dniu 10 listopada 1926 r. w składzie następującym:

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

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

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

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



ST. SZUKALSKI

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

Nr. Godło:

- 34. »Rytm«
- 35. »Myśl«
- 36. »Zorza«
- 37. »Koło«
- 38. »Tęcza«
- 39. »Siła«
- 40. »Praca«
- 41. »Białe skrzydła«
- 42. »Zmierzch i świt«
- 43. »Saturn«
- 44. »Grażyna«
- 45. »Prometeusz«

Nr. Godło:

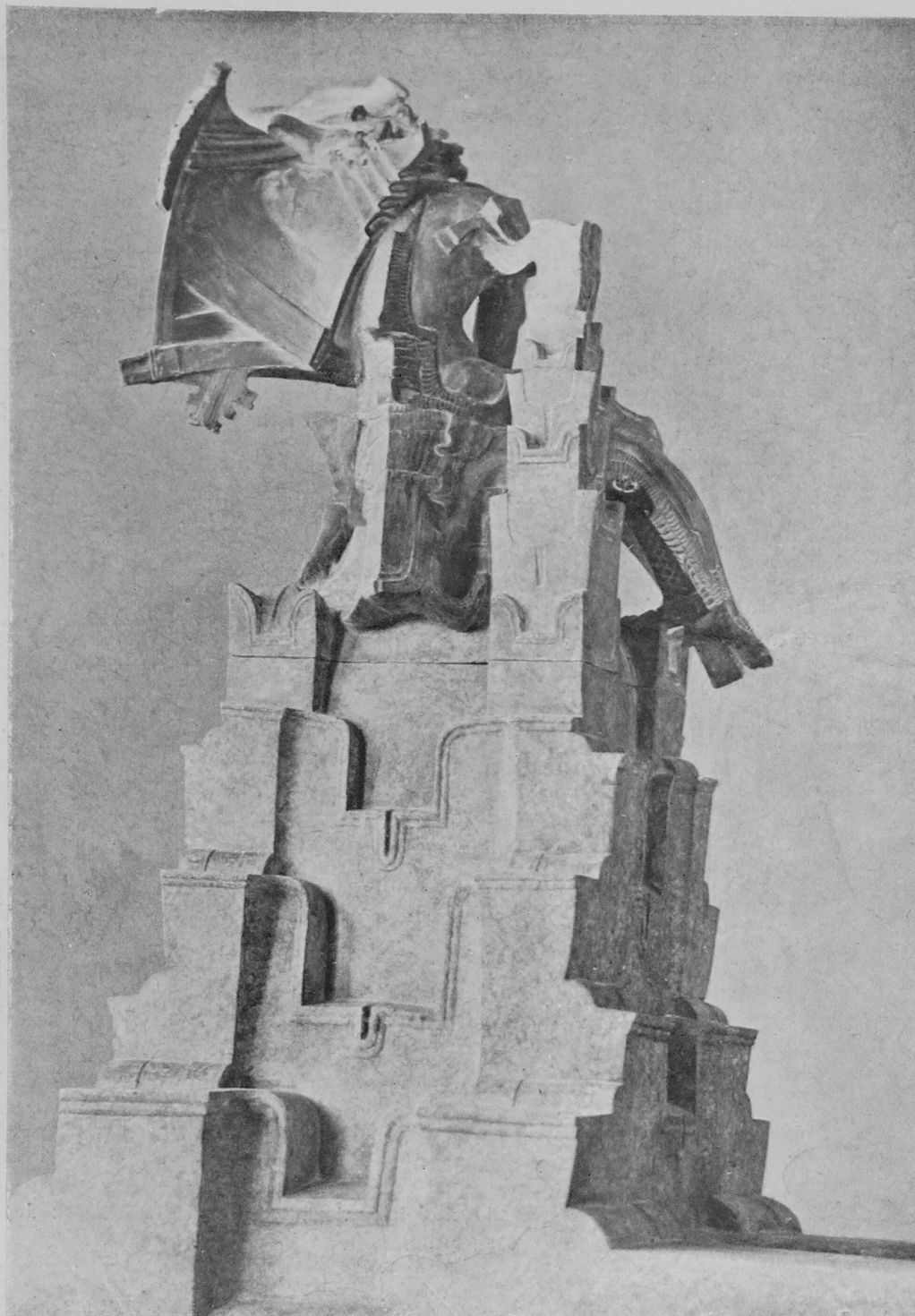
- 46. »Dziady«
- 47. »Poziomka«
- 48. »Odrodzenie«
- 49. »Ż«
- 50. »Kościeszka«
- 51. »Silesia«
- 52. »Improwizacja IV«
- 53. »Pielgrzym«
- 54. »T. C.«
- 55. »Witold«
- 56. »Improwizacja III.«
- 57. »Światowid«

Nr. Godło:

- 58. »Granit o barwie ciała«
- 59. »Granit«
- 60. »Trójkąt«
- 61. »Biały kruke«
- 62. »Panno co w Ostrej
świecisz bramie«
- 63. »Młodości podaj mi
skrzydła«
- 64. »Wygnaniec«
- 65. »Jedność«
- 66. »Figura«
- 67. »Tęsknota«

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

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



ST. SZUKALSKI

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

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

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

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

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



ST. SZUKALSKI

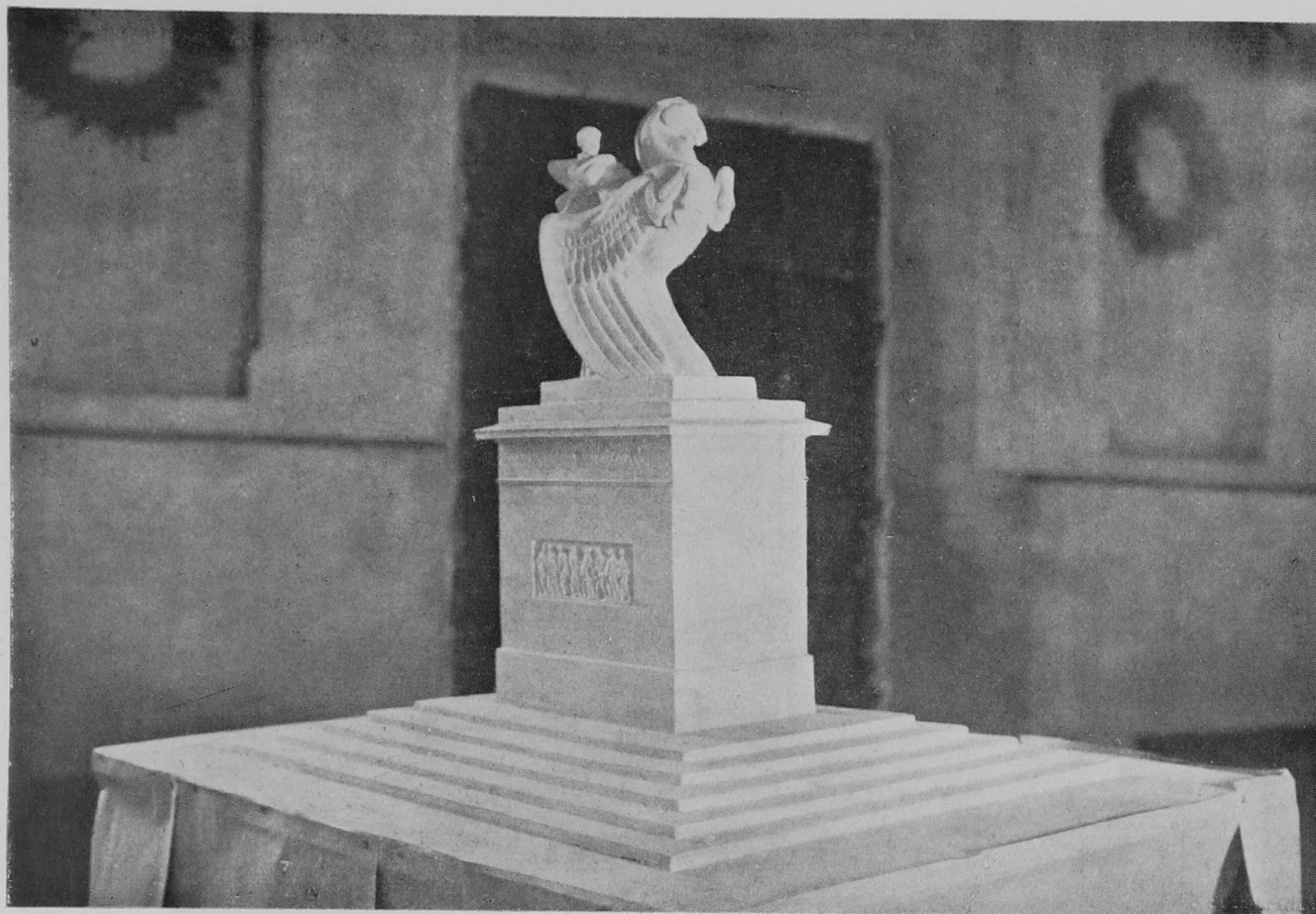
Figura A. Mickiewicza z projektu na pomnik jego
w Wilnie
(nagroda I)

zauważyć, przy reasumpcji całości wrażenia, odniesionego z plonu konkursu, brak ogólny do-
statecznego wnikięcia, a także wyczucia strony architektonicznej zadań pomnikowych.

Przy następnym obejściu do grupy poprzedniej zaliczono projekty oznaczone liczbą: 4,
13, 19, 75 (razem 4 projekty).

Pozostałe (11) projekty poddano szczegółowemu rozpatrzeniu ze względu na cechujące je
poważniejsze wartości.

Nr. 2 godło »Topór« przewyższa uderzająco wszystkie nadesłane projekty pod każdym
względem. Ujmuje najgłębiej w wysoce artystycznym, plastycznym ujęciu z siłą i potęgą wy-
razu istotę indywidualności i twórczości Mickiewicza, wnosi świeżość myśli i inwencji pla-
stycznej i uderza wybitną rytmiką oryginalnej architektury. Ponadto wyróżnia się wśród na-
desłanych projektów precyzją wykonania na wysokim poziomie kultury artystycznej aż do
najdrobniejszych szczegółów. Pewna egzotyczność formy, leżąca w intencjach artystycznych
dzieła, nie powinna w tym wypadku być przeszkodą w realizacji projektu, wobec wymienio-
nych niezwyklej wartości dzieła.



RAFAŁ JACHIMOWICZ

Projekt na pomnik A. Mickiewicza w Wilnie

(nagroda I)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na tem Sąd pracę swoją ukończył i protokół niniejszy podpisał dnia 12 listopada 1926 r. L. Żeligowski m. p., Władysław Raczkiewicz m. p., W. Bańkowski m. p., Ferdynand Ruszczyc m. p., Jerzy Remer m. p., Henryk Kunzek m. p., Józef Gałęzowski m. p., dr. Tadeusz Obmiński m. p., O. Sosnowski m. p., Józef Czajkowski m. p., Juliusz Kłos m. p., Artur Górski m. p.

* * *

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

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



M. LUBELSKI

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

dział prześcigających wszystko, co na tem polu u nas dotąd zrobiono, pozwalających wreszcie raz przecie na uczczenie Wielkiego Piewcy nie tylko ochotą serc, lecz rzeczywistym wielkopomnym dziełem wysokiej sztuki, nie stojącym w tak rozpaczliwej dysproporcji do jego ogromu, dziełem, za które wreszcie raz przecie nie będziemy potrzebowali się wstydić.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIEGO VELAZQUEZ

⟨1599 — 1660⟩

⟨Fragment⟩

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

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

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

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

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

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



VELAZQUEZ

POKŁON TRZECZ KROLI (ol., 1619)
(Muzeum Prado w Madrycie)

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

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

*

*

*

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

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



VELAZQUEZ

(Muzeum Prado w Madrycie)

KUŹNIA WULKANA (ol., 1630)

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

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

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

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

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

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

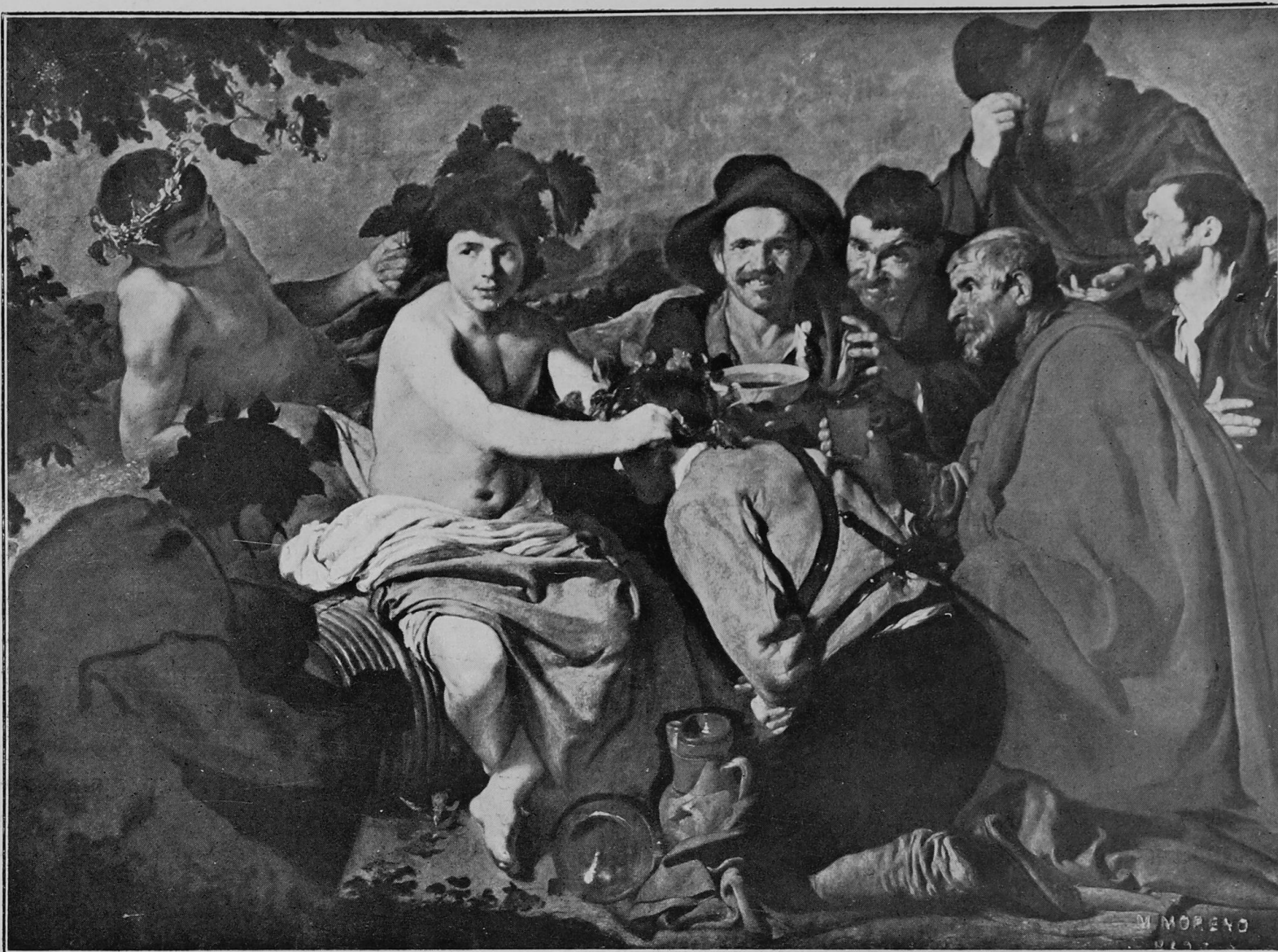
Ta nierównomierność w traktowaniu odbija się przedewszystkiem na jednolitości konstrukcji. Układ w założeniu płaski, oparty na kierunku poziomym, przerwany dwoma, w przeciwnych kątach obrazu umieszczonemi masami, rozwinął się w przestrzeń w części prawej, w lewej natomiast ściągął się do płaszczyzny.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

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

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

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

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



VELAZQUEZ

(Muzeum Prado w Madrycie)

LOS BORACHOS (ol., 1628–1629)

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

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

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

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

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

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



VELAZQUEZ

(Muzeum Prado w Madrycie)

KSIĄŻĘ KAROL BALTAZAR (ol.)

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

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

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

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



VELAZQUEZ

(Muzeum Prado w Madrycie)

HRABIA-KSIĄŻĘ OLIVARES (ol.)

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

MARJAN PASZKIEWICZ

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

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

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

Skandal muzealny w Bydgoszczy trwa już doprawdy zbyt długo!

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

DZIAŁDOWO

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

HUTA KRÓLEWSKA

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

KATOWICE

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

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

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

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

KRAKÓW

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

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

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

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

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

W Dyrekcji T=wa Sztuk pięknych zasiadają artyści i historycy sztuki, zasiadają także »przyjaciele« sztuk pięknych. Ich obowiązkiem jest zabrać głos wobec go-

spodarki, które T=wo Sztuk pięknych szybko spycha do ruiny i godzi w bujne niegdyś życie artystyczne Krakowa.

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

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

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

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

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

LUBLIN

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

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

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

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

= W gmachu muzeum otwarto z początkiem listopada wystawę prac malarskich uczniów klasy 5-7 gimnazjum im. Jana Zamoyskiego, jako wystawę »Elipsy«. Wystawa ta obudziła w Lublinie wielkie zainteresowanie.

LWÓW

= Wystawę retrospektywną dzieł Daniela Chodowieckiego zorganizowano w osobnej, na cel tego rodzaju wystaw przeznaczonej sali Muzeum im. XX. Lubomirskich w Ossolineum. Zebrano obfitą ilość szkiców, oryginalnych rysunków, ilustracji do kalendarzy i książek, wystawiono też szereg listów Chodowieckiego i autograf dziennika podróży z Berlina do Drezna. Urządzenie tej wystawy umożliwiły bogate zbiory Biblioteki medycznej im. Gw. Pawlikowskiego, pomieszczone obecnie w Ossolineum.

= W salach Tow. Sztuk pięknych otwartą została wystawa zbiorowa prac Kazimierza Kostynowicza, oraz Mieczysława Rayznera.

= Wystawa gwiazdkowa. Tow. przyjaciół sztuk pięknych urządza z początkiem grudnia, w salach własnych, wystawę przemysłu artystycznego wyrobów krajowych. Celem wystawy jest zapoznanie publiczności z tą dziedziną wytwórczości krajowej i ułatwienie nabycia podarków gwiazdkowych.

= Kurs kilimkarstwa. Staraniem instytutu przemysłowego Małopolski Wschodniej był urządzony

kurs kilimkarstwa artystycznego, połączony z nauką barwienia wełny kilimowej. Nauka odbywała się w Instytucie Technologicznym przy ul. Bourarda.

NAŁĘCZÓW.

= Ochronkę dla dzieci im. Stefana Żeromskiego ozdobił malowidło pędzla Kazimierza Młodzianowskiego (b. ministra spraw wewnętrznych). Przedstawia ono siedzącą na ławce pod drzewem kobietę, do której tuli się ukołan paroletnia dziewczynka, dalej w tle rzeka z piaszczystą ławicą i łodziami żaglowymi, potem pole, wieśniacy. Obraz ten na płótnie, przymocowany dookoła ściany ochrony, wykonany był w Paryżu i podarowany Żeromskiemu dla ozdoby ochrony.

PŁOCK

= Wystawę prac malarskich p. Leokadii Ostrowskiej otwarto w jednej z sal Resursy Obywatelskiej. Wystawiono z górą pięćdziesiąt obrazów: portretów, główek, aktów, kwiatów i pejzaży; prócz kilku prac olejnych, przeważnie pastele.

Ktoś, pisząc o tej wystawie w Nr. 255 *Dziennika Płockiego*, opisuje w ten sposób znajdujący się tam portret olejny T. Kościuszki:

»Kościuszkę odbiega od tego cośmy o pierwszym Naczelniku Narodu zwykli sobie wyobrażać. Jest to kopja (?) portretu z owianych wysoką poezją dzieł Artura Grottgera, a więc nosi znamienne cechy idealizmu i romantyzmu. Z rozwianego wiatrem kołnierza sukmany krakowskiej - tryska (!) ku nam twarz, opromieniona genjuszem energii wojennej i świętego zapалу dla wymarzonej idei Niepodległości Polski.

Takim musiał być Kościuszkę w istocie.

Pomimo zapewnień recenzenta, wątpimy. Z »kołnierza... tryska ku nam twarz« - he! he! kawał zgoła przedziwny!

POZNAŃ

= W Salonie Sztuki Stowarzyszenia Artystów otwarto w połowie listopada zbiorową wystawę prac prof. Fryderyka Pautscha. Wystawiono m. i. portret Kasprowicza, oraz pięć innych portretów, a nadto około 20 prac, namalowanych przez artystę w ostatnich czasach. Katalog tej wystawy poprzedza charakterystyka działalności artystycznej F. Pautscha, pióra dr. M. Tretera. Wystawa potrwa do 8-go grudnia. Dłuższe artykuły o niej pojawiły się w Nr. 539 *Kurjera Poznańskiego* (K. M.), oraz w Nr. 267 *deutscher Posener Tageblatt* (Georg Brandt) p. t.: *Gemälde-Sonderausstellung Fr. Pautsch, zugleich als Ehrung für Jan Kasprowicz*.

= Z wystawy grupy artystów wielkopolskich »Plastyka« w Zachęcie zakupiono do zbiorów rządowych jedenaście prac, a mianowicie: 1) Jana Bocheńskiego, 2) Leona Dołżyckiego, 3) Adama Hannytkiewicza, 4) Władysława Lama, 5) Karola Mondrała, 6) Marcina Rożka. - Prócz tego Tow. Zachęty Sztuk Pięknych zakupiło do swych zbiorów pracę Adama Hannytkiewicza oraz dwie prace Mondrała.

= W lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiono prace malarskie Hannytkiewicza, B. Nawrockiego, Kazimierza Jasnocha, M. Oseckiego oraz prace graficzne Józefa Pieniżka.

= O inwentaryzacji wielkopolskich zabytków sztuki zamieścił dłuższy artykuł dr. Alfred Brosig w Nr. 550 *Kurjera Poznańskiego*.

= Wystawa pośmiertna ś. p. Fr. Zygarta będzie zorganizowaną w najbliższym czasie przez Stow. Artystów w Poznaniu. Ś. p. Zygard był członkiem założycielem Stowarzyszenia.

= W Poznaniu odnawia się kościół ewangelicki św. Krzyża na Grobli, zbudowany za rządów Stanisława

Augusta w 1776–1786 r. Zwłaszcza jego wnętrze o centralnem założeniu, z eliptyczną kopułą, wykonaną z drzewa i niewidoczną na zewnątrz, oraz dwoma rzędami empor, uległo obecnie – jak informuje *Kurjer Poznański* – pewnym zmianom. Mianowicie zostały przeobrażone klatki schodowe, jakoteż empora drugiego piętra, a ściany kościoła przyozdobiono w skromnych tonacjach. Kościół zawiera różne sprzęty w stylu rokokowym, neoklasycznym i empire oraz epitafjum marmurowe Z. F. Goebła z r. 1776, a w zakrystji, prócz portretów zasłużonych około budowy kościoła obywateli, zachował się dobry portret Stanisława Augusta, oparty na kompozycji Bacciarellego. Prace murarskie przy kościele wykonał budowniczy A. Hoehne, który odbudował również wieżę ratusza w r. 1780–83 według »abrysu« architekta warszawskiego. Biorąc pod uwagę udatne proporcje oraz szczegóły architektoniczne monumentalnego wnętrza, przypuszczać należy, że projekt na kościół św. Krzyża został skorygowany najprawdopodobniej przez Zuga, nadwornego architekta króla Stanisława Augusta i twórcy kościoła ewangelickiego w Warszawie.

TORUŃ

= W Toruniu zostały w bież. roku odnowione fasady kościoła ewangelickiego, zbudowanego w 1775 r. Kościół ten był pierwotnie pozbawiony wieży, co ze względu na gmach gotyckiego ratusza, jakoteż charakter rynku, było z artystycznych względów rzeczą pożądaną. Wieżę dobudowano dopiero w r. 1897, wedle projektu arch. Hartunga z Berlina, tworząc w ten sposób akcent zbyt silny, który rozrywa harmonijną całość zabudowań rynkowych. Po odnowieniu zaniedbanych tynków, kościół zyskał niepomniernie i przysłużył nieco szpetny gmach neogotycki poczty, zbudowany w 1881 r.

WARSZAWA

= Salon doroczny w Tow. Zachęty Sztuk P. otwarto ze zwykłym ceremonjałem w dniu 27 listopada b. r. W otwarciu wzięli udział licznie członkowie warszawskiego korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele państw obcych, którzy na podstawie Salonu wyrabiają sobie zdanie o stanie współczesnej polskiej plastyki... Każdy, kto nie ulega autosugestji, musi przyznać, że moment obecny nie należy bynajmniej do najświetniejszych w rozwoju naszego malarstwa i rzeźby; jest, niestety, raczej przeciwnie. Nie jest jednak z nami ani tak źle, ani tak beznadziejnie smutno, jak usiłuje świadczyć o tem conajmniej dwie trzecie wystawionych utworów. Dopuszczono do udziału w Salonie nadmierną ilość rzeczy nieudolnych, słabych, takich, co do których – bez względu na czyjeś lubowanie się w tym czy owym artystycznym kierunku – nie może być dwóch zdań, że na poważnej wystawie znaleźć się nie powinny.

Skład Jury Salonu 1926 został ustalony jak następuje: 7-miu członków Komitetu T. Z. S. P. pp. Antoni Austen, Konstanty Górski, Zygmunt Otto, Stefan Popowski, Kazimierz Stabrowski, Wiktor Stepski, Konstanty Wróblewski, oraz 7-miu członków wybranych przez artystów wystawców: pp. Stanisław Bagiński, Piotr Krasnodębski, Bronisław Kopczyński, Bronisław Kowalewski, Edward Okuń, Bronisław Wiśniewski i Teodor Ziomek.

Lista członków jury informuje już poniekąd o charakterze tej wystawy.

Na tegoroczny Salon przeznaczono następujące nagrody: nagroda prezesa rady ministrów: 1.000 zł., nagroda m. Warszawy 1.000 zł., nagroda wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego* 500 zł., nagroda Tow. Zachęty sztuk pięknych na Salon 1926 r.: dyplomy honorowe, 1 medal złoty, 3 medale srebrne i 5 medali brązowych.

Katalog, wydany na dobrym papierze, obficie, jak-

kolwiek dość lichy ilustrowany. (Nr. 18 »Przewodnika po wystawach Zachęty«), obejmuje 350 obrazów, 36 rzeźb, 3 (dosłownie: trzy) eksponaty, figurujące w osobnym (!) dziale p. t.: Architektura – co na to warszawskie Koło architektów? – 14 utworów graficznych, oraz 20 obiektów w dziale »Sztuki zdobniczej«, prócz gabloty z oprawami książek, zastosowanymi do ich treści, Fr. J. Radziszewskiego.

= W dniu 1 grudnia otwarto w gmachu Resursy Obywatelskiej interesującą wystawę p. t. »Piękno kraju«. Wystawę tę zorganizowało Polskie Tow. Krajoznawcze w związku z dwudziestolecie swego istnienia i ze zjazdem krajoznawczym.

= Polskie etykiety na cygara. Dyrekcja P. Monopoli Tytoniowego rozpisała konkurs na etykiety do cygar. Termin upłynął w początku listopada. Sąd konkursowy stanowili: p. Woydyno, delegat ministerstwa W. R. i O. P., prof. Skoczylas, delegat warsz. Szkoły Sztuk Pięknych, oraz dwaj reprezentanci monopolu. Nagrodę pierwszą dostał p. Zygmunt Grabowski z Warszawy, drugą p. Marja Mrozińska z Krakowa, trzecią p. St. Biedrzycki z Warszawy, siedm innych projektów wyróżniono.

= Przebudowa Sejmu. Zwolna zaczyna się interesować opinia publiczna robotami prowadzonymi od dłuższego czasu przy ul. Wiejskiej. *Myśl Niepodległa* w Nr. 836 pisze: »Jeżeli przecucie nas nie myli Warszawa będzie niebawem widownią nowego skandalu budowlanego. Mamy na myśli przebudowę sejmu, dokonywaną »sposobem gospodarczym«, o której gazety wypisują istne cuda... Lecz gazety nie wzmiankują o tem, że kierownictwo robót powierzono b. na czelnikowi zarządu gmachów reprezentacyjnych, panu K. Skórewiczowi. Otóż jest cechą charakterystyczną wszystkich poczynąń tego dygnitarza, że rozpoczynając jakieś dzieło ku zadziwieniu świata, nigdy go nie kończy, albo skończywszy, musi rozpoczynać babrąninę od początku. Tak było z Łazienkami kr., których fundamenty, rozwalone przed rokiem, dzisiaj jeszcze oglądać można w stanie rozpaczliwym, tak było z Zamkiem kr., który słynne »rozkopki« p. Skórewicza w ciągu kilku lat doprowadziły do zupełnej ruiny...« – Tymczasem w *Kurjerze Warszawskim* ukazały się dwa reklamowe i pochlebne dla p. Skórewicza artykuły Adama Wolmara: Nowy Gmach Sejmu (w Nr. 313) i: Dom Posłów i Senatorów (w Nr. 317), jakby antidotum na słowa prawdy w *Myśli Niepodległej*, która w Nr. 837 zamieściła również o p. Skórewiczu artykuł p. t. »Zamek królewski w niebezpieczeństwie«.

= Pomnik Kilińskiego. Sprawa budowy pomnika Kilińskiego w Warszawie od trzech lat pozostaje w zawieszeniu. Magistrat nie udzielał mianowicie zezwolenia na budowę pomnika w projektowanym przez komitet miejscu, na rynku Starego Miasta. Stanowisko swe komisja magistracka uzasadniała względami artystycznymi i praktycznymi. Rynek Staromiejski w założeniu swem nie jest placem architektonicznym i dlatego byłoby trudno oznaczyć odpowiednie miejsce dla pomnika figuralnego. Ustawienie pomnika w środku placu wymagałoby, ze względu na wielką przestrzeń rynku, bardzo wielkiej figury, co znowu ze względów estetycznych nie byłoby wskazane, nie mówiąc już o kosztach z tego wynikłych. Za daleko odpowiedniejsze miejsce uważa komisja plac przy ul. Podwale, u wylotu ulicy Kapitulnej, zwłaszcza w projektowanej regulacji placu. Projekt komisji zaaprobowala również rada artystyczna.

= Odnowienie figury zabytkowej. W budżecie na r. 1925 magistrat przewidział pewien kredyt na konserwację pomników, krzyżów, figur i t. d. Nie wielki na ten cel fundusz pozwalał na podjęcie robót tylko pilnych i najkonieczniejszych. Do takiej katego-

rji zaliczono, między innymi, odrestaurowanie figury św. Jana, przy ul. Senatorskiej, mającej wartość artystyczną. Kiedy po odparzeniu farby olejnej ujawniła się subtelność rzeźby, a zarazem stan zniszczenia samej figury i postumentu, który wymaga częściowej zamiany kamienia, na remont jej ogłoszono konkurencję, z powołaniem do niej artystów-rzeźbiarzy. W wyniku konkursu prace restauratorskie powierzono art. rzeźbiarzowi p. Zygmuntowi Otto.

= *Chopin* Wacława Szymanowskiego. Przy niezwykle licznej uczęszczaniu muzyków (zjechało ich do Warszawy z zagranicy z górą trzydziestu), odsłonięto uroczystie w dniu 14 listopada pomnik Fr. Chopina, wykonany wedle pomysłu Wacława Szymanowskiego. Olbrzymia grupa brązowa, znana dobrze z licznych reprodukcji nawet w pismach codziennych, stoi na nieco zbyt niskim cokole z czerwonego kamienia, nad sadzawką, o takimże, wygiętem w trochę kapryśną linię, obramieniu. Żabek niema. Pod względem kolorytu nie pomnikowi zarzucić nie można: brąz harmonizuje dobrze z kamieniem, nawet złote listki wierzby harmonizują nieźle z resztą brązu patynowanego. W tle niema obecnie zieleni z powodu zimowej pory, więc też wierzba sztuczna, brązowa, nie konkuruje z drzewami prawdziwymi łazienkowskiego parku, jak będzie później, na wiosnę, gdy zazielenią się drzewa, — zobaczymy.

A pod względem czysto rzeźbiarskim — jaką wartość ma to dzieło? Jaka jest jego forma?

Zdaleka trudno odróżnić szczegóły, widać tylko coś w rodzaju potężnego, o grubych nadmiernie bokach trójkąta, który stoi nie na swej poziomej podstawie, lecz na swym ostrym szczycie, wierzchołkiem odwrócony na dół. Intencją artysty było nadanie całej tej rzeźbie kształtu harfy, miał to być pomnik nie tylko ku czci Chopina, ale i twórczości muzycznej w ogóle. Zbyt uczucie zapewniać, że sama forma nie interpretuje (zwłaszcza, gdy się patrzy na rzeźbę z pewnego oddalenia) dostatecznie zamiaru artysty: daje wrażenie czegoś zagadkowego i niespokojnego zarazem.

O monumentalności dzieła W. Szymanowskiego nie może wprost być mowy. Monumentalność rzeźby pomnikowej zasadza się nie na wzniosłości natchnienia czy tematu, lecz na spokojnym i dostojnym w wyrazie traktowaniu bryły, na ujęciu jej profilów w pewien zdecydowany i niezbyt skomplikowany, najlepiej geometryczny, schemat liniowy, na silnym związaniu z sobą wszelkich części i na wzajemnym podporządkowaniu ich sobie, tak, żeby stanowiły harmonijną i nierozrwalną całość.

Chopin W. Szymanowskiego jest, przeciwnie, owym czysto romantycznej i literackiej koncepcji, nie jest rzeźbą skomponowaną w myśl postulatów wielkiej sztuki monumentalnej; panuje tu nie statyka, lecz dynamika: wierzba wygięta silnym podmuchem wicheru wszystkimi swymi gałązkami w jedną stronę, nad głową genialnego muzyka, zdaje się lecieć na niego; nie zleci, bo w pomysłowy sposób opiera ją rzeźbiarz w tyle postaci i łączy z resztą brązu. Chopin, afektowanym ruchem prawej dłoni i zwrotem głowy w przeciwną stronę, zdaje się odsuwać od siebie grożące niebezpieczeństwo.

Pomimo nienaturalnej sylwety wierzby, której gałęzie i liście zbijają się w jedną ciężką masę pod wpływem wicheru, pomimo odpowiedniej fałdzystości rozwiązania szaty Chopina, — rzeźba ta nie tłumaczy bynajmniej tej siły podmuchu, o jaką W. Szymanowskiemu chodziło. Czy pamiętacie Nikę z Samothrake, posąg Bogini Zwycięstwa, stojący w Louvrze? Cóż za wspaniały ruch, co za potęga dmącego wicheru! Wszelkie zaś uzyskane nader prostymi środkami, bez dodawania np. figurze wydętych żagli przy niej czy ponad nią...

Chopin W. Szymanowskiego to bezsprzecznie śmiała i nawet ciekawa próba transpozycji czysto literackiego pomysłu na rzeźbiarski język bryły, to uroczą w swej ideowej treści fantazja czy wizja poety, ale nie monumentalne dzieło plastyki, jakim pomnik w zasadzie swej być powinien.

Miał niewątpliwie rację Ercole Rivalta, dając w rzymskim piśmie p. t. *Epoca* (z dnia 24 sierpnia 1922 r.) tytuł: *Il sogno plastico di W. Szymanowski* swemu artykule o rzeźbach tego artysty. Czy jednak Bartholomé i Bourdelle, opowiadając się w r. 1908 za realizacją tego projektu, nie poszli zbyt daleko za głosem panującej podówczas impresjonistycznej mody?

= W ostatnich czasach obiegała prasę codzienną sensacyjna wiadomość, jak skutkiem nieznaności sztuki i braku fachowej wiedzy dyrektora warszawskiego Muz. Nar. pułk. Gembarzewskiego straciliśmy bardzo cenny obraz A. Dürera, którego warszawskie muzeum nie chciało nabyć, a który potem wywieziony zagranicę, został skwapliwie nabyty przez dawne muzeum cesarskie w Wiedniu. Chcąc uzyskać w tej sprawie rzeczowe dane zwróciliśmy się do Wiednia po informacje, które niestety rzecz potwierdziły i zarazem skonstatowały, jak wielką stratę w dobytku kulturalnym narodu przez to ponieśliśmy. Rzecz przedstawia się następująco: muzeum warszawskiemu ofiarowano po nader korzystnej cenie 1600 dolarów kupo obrazu A. Dürera, będącego w posiadaniu polskim. Dyrekcja muzeum obraz zbagatelizowała, nie uznając go za dzieło A. Dürera (!) dzięki czemu właściciel uzyskał od warszawskiego konserwatora zezwolenie na wywóz za granicę i co prędzej go sprzedał Muzeum państwowemu w Wiedniu za cenę 16.000 dolarów. Obraz okazał się najautentyczniejszym dziełem Albrechta Dürera, sygnowanym monogramem A. D. i przedstawia głowę wenejanki, malowaną w czasie pobytu Dürera w Wenecji, rzecz dla twórczości Dürera niesłychanie cenna, jeżeli się zważy że największe muzea niemieckie posiadają nieraz zaledwo po jednym i to o wiele słabszym dziele Dürera.

Fakt, że p. Gembarzewski, dyrektor warszawskiego Muzeum Narodowego, nie kupił ofiarowanego mu po tak przystępnej cenie obrazu, jest tem dziwniejszy, że niedawno, przed kilku miesiącami, tenże p. Gembarzewski kupił do zbiorów muzealnych koronę Augusta II, wykonaną z metalu, a ozdobioną szkiełkami. Korona ta, zwana koronacyjną, szereg lat leżała w Muzeum drezdeńskim jako bezwartościowy, a co najmniej mało wartościowy przedmiot, ostatnimi czasy dostała się drogą transakcji do jednego z handlarzy wiedeńskich, od którego kupił ją pan dyrektor Gembarzewski za cenę około 120.000 złotych, a więc za cenę olbrzymią, w stosunku do małej bardzo wartości.

Nie możemy tu także powstrzymać się od wyrażenia zdziwienia, że od pana konserwatora warszawskiego zdołano uzyskać zezwolenie na wywóz tego obrazu, który, choćby był przez p. Gembarzewskiego i nie uznany jako oryginał Dürera, przedstawiał dużą wartość artystyczną i powinien był zainteresować p. konserwatora. Jest to tem dziwniejsze, że tenże warszawski urząd konserwatorski znany jest z utrudnień, jakie robi naszym artystom, chcącym uzyskać zezwolenie na wywóz swych dzieł, a więc niepodlegających wątpliwości co do prawa wywozu na wystawy zagraniczne.

Sprawą tą powinny się zająć energicznie powołane czynniki.

WIELUŃ

= Otwarte w jesieni Muzeum Ziemi Wieluńskiej, o charakterze regionalnym, obejmuje narazie trzy działy: historyczny, ze zbiorem numizmatycznym i pre-

historycznym, przyrodniczym (okazy fauny krajowej, skamieliny z Wieluńskiego i szeregi eksponatów anatomicznych), oraz etnograficzny (ceramika, obrazy ludowe malowane na szkło, chata wiejska z kominem, żarnami, z trzema manekinami w strojach ludowych etc.).

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Antykwariat Hollsteina w Berlinie urządził aukcję sztuchów D. Chodowieckiego i sprzedał np. sztych »Stolik do gry« za 850 marek niem., »Namioty w zwierzynicy berlińskiej« za 275 mk., »Jazda na saniach« za 500 mk. Prócz sztuchów sprzedano też rzadką już książkę o Chodowieckim Engelmana za 60 marek.

PARYŻ

= Towarzystwo Popierania Sztuki Polskiej. W Ambasadzie Polskiej w Paryżu odbyło się konstytuujące zebranie Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej we Francji, mającego działać w ścisłej łączności z powstałym niedawno w Warszawie Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Na zebraniu obecni byli wybitniejsi przedstawiciele sztuki polskiej we Francji w liczbie z górą 40. Po otwarciu zebrania przez Ambasadora p. Chłapowskiego, który w serdecznych słowach podkreślił doniosłość powstania paryskiego komitetu i po przemówieniu p. J. Targowskiego, który przedstawił cele i zadania centralnego Towarzystwa, p. Antoni Potocki odczytał opracowany przez specjalną komisję statut nowego towarzystwa, który został przyjęty. W skład rady naczelnej wybrani zostali: pp. Cezary Jellenta, Edward Woroniecki, Zygmunt Zaleski, bar. Taube, Antoni Potocki, Stefan Kiergur, Eugeniusz Morawski i Zygmunt Stefański. Do komisji rewizyjnej powołani zostali pp. Hieronimko, Klinowicz i Kraczyński.

UTRECHT

= Stała wystawa sztuki polskiej w Holandji. Powodzenie, jakim cieszą się wszędzie zagranicą wyroby naszego przemysłu artystycznego spowodowało Zarząd Warszaw. Tow. popierania przemysłu ludowego do zorganizowania stałej wystawy sklepu w Utrechcie, gdzie na niedawnej wystawie dział polski tak korzystnie był reprezentowany. W najbliższym czasie zawarta zostanie umowa z odpowiednimi czynnikami, które podjęły się stałego przedstawicielstwa Tow. popierania przemysłu ludowego, podobnie, jak to ma miejsce w Szwecji.

WIEDEN

= Biskup Gamrat opuszcza Wawel — obraz Matejki ze zbiorów rodziny prof. Adamkiewicza był do nabycia drogą licytacji w Wiedniu. Obraz nie znalazł jednak nabywcy i wrócił na razie w posiadanie rodziny prof. Adamkiewicza. Cena wywołania za obraz Matejki wynosiła 30.000 szylingów austr.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Nowogródzkie. Praca zbiorowa wydana staraniem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Warszawa, 1926. Str. 94 + 1 nl. z 66 ilustracjami.

Cenna ta praca zbiorowa ukazała się pod redakcją Wacława Borowego, a obejmuje studia krajoznawcze pióra kilkunastu autorów. Czytelnika *Sztuk Pięknych* zajmą zwłaszcza rozdziały: O krajobrazie nowogródzkim (Jana Bulhaka), oraz o architekturze monumentalnej w województwie nowogródzkim (Jerzego Bauera, który opisuje zamki i pałace, dwory i kościoły i cerkwie ziemi nowogródzkiej). Duża stosunkowo, jak

na nasze smutne warunki wydawnicze, ilość rycin ilustruje bardzo dobrze tekst i stanowi już sama przez się *sui generis* inwentaryzację najciekawszych zabytków naszej architektury. P. Tow. Krajoznawcze zasłużyłoby się ogromnie naszej kulturze, gdyby nie przestało na tej jednej monografii krajoznawczej, a przystąpiło do wydawania dalszych.

= Julian Kot: Wycinanki Dobrzyńskiego, Lublin, 1926. Str. 21 i 4 tabl. Nadbitka artykułu ogłoszonego w *Ziemi Lubelskiej*, Nr. 203, 205—210, r. 1926, wyłożona w drukarni S=ki Wyd. »Placówka Lubelska« w Lublinie, w stu pięćdziesięciu numerowanych egzemplarzach.

W tem niewielkiem studjum, ilustrowanem podobiznami wycinanek Ignacego Dobrzyńskiego ze wsi Miejsice w powiecie puławskim województwa lubelskiego, autor, uwzględniając odpowiednią literaturę (*Wiśle*, studia J. Warchałowskiego, E. Frankowskiego), charakteryzuje te drobne arcydzieła ludowego artysty, na które już w r. 1905 (Warchałowski w *Wiśle*) zwrócono uwagę. »Utwory J. Dobrzyńskiego, pisze J. Kot, odpowiadają czystemu pojęciu wzorowej formy wycinanki papierowej, spotykanej dziś jeszcze u naszego ludu. Tajemnica ich uroku leży nie tylko w wartościach indywidualnych, których treść plastyczna wyróżnia się oryginalnym nawskroś kształtem, ale także w należytem zrozumieniu szlachetnej techniki wycinankowej, dalekiej od uprawianych w naszych szkołach imitacji wykładanek w drzewie, malowideł pędzlem, kilimu, drzeworytu i t. p. Wzorowe przykłady wycinanek Dobrzyńskiego nie posiadają cech, znamionujących zapożyczoną technikę artystyczną. Zwracają uwagę tak osobiwą wycutą linią żywego konturu, jak i walorami formy i barwy, wydobytemi intuicyjnie z treści opowiedzianej płaszczyzną papieru, wyciętą zręcznie nożycami«.

Charakter tej zajmująco napisanej i wydanej naogół starannie broszurki, szpeci tylko zły układ karty tytułowej i nadmierna ilość omyłek druku.

= Jagnieszka albo o Pannie na niedźwiedziu iako iachala w Krakowie mieście, histhoria osobiwa przed wiekami mnogimi zasfychana y spomniona, nynie de novo koszlawym opowiedana ięzykiem y mało cudnymi pokazana obrazami przez M. & A. Mediceusow albo inaczej Pseudonymow, co nie zaraz radziły imion swych dwoie odkrywać, iżby ich, ieśliby rzeczy niektóre prawie nałgali, w ten czas palicami wszem wobec y każdemu z osobna wytcano...

»Sumpten »Biblioteki Medyckiej« w Drukarni Wł. Łazarskiego, typographa, drukowana w Warszawie R. P. MCMXXV. Kupić można we Lwowie u H. Altenberga y powszędy w Polsce. Z 6=ma planszami barwnymi i z 1=ą ryciną barwną na okładce. (Odbito ogółem 600 egzemplarzy, z tych Nr. 1—100 na papierze grubym, a Nr. 101—500 na zwykłym czerpanym)«.

Książka ta, której autorzy kryją się pod pseudonimem »M. & A. Mediceusów«, została nader starannie wydana (drukowana na doskonałym czerpanym papierze, w znanej tłoczni Z. Łazarskiego) i stanowi pełen swoistego wdzięku żart artystyczny, który zainteresuje i zabawi szczerze zarówno zwolennika uciesznych opowieści, jak i miłośnika grafiki książkowej, ilustracji; stanowi ona zarazem dowód głębszej artystycznej kultury obojga jej autorów, twórców umiejętnie skomponowanej całości.

= Kompletną galerję współczesnego malarstwa nazywa jakiś K. w Nr. 41 *Ilustracji* zbiory warszawskiej Zachęty, zamieszczając na ten temat naiwny i czysto reklamarski artykuł. Píše on m. in:

»Istotnie zastanawiając się nad tym bogactwem i dobozem zbiorów trzeba zaznaczyć, że to

nie zwykła jakaś kolekcja, ale rzeczywiście prawdziwa galeria malarstwa polskiego, obejmująca całą twórczość malarską kraju od połowy zeszłego stulecia. Lepszego zbioru malarstwa współczesnego Polski nie ma nawet Kraków. Być może, że tam niektórzy artyści są lepiej zebrani, mimo to jako całość kolekcja Zachęty warszawskiej jest imponująca. Przeszło sześćset pierwszorzędnych płócien i kilkadziesiąt rzeźb składa się na ten zbiór. Niestety brak miejsca nie pozwala na wystawienie całego zbioru. Jest to wielką stratą i szkodą stolicy mieć w swych murach kompletną galerię współczesnego malarstwa i nie móc jej pokazać. Należy dążyć, aby to stało się jak najprędzej. Tego domaga się godność stolicy.

Istotnie zastanowić się powinien p. K. wprzód nad sobą, tego domaga się zdrowy rozsądek i uczciwość. Potem zaś zajrzy do *Sztuk Pięknych* (Rocznik I, str. 435), gdzie się przekona, że Zachęcie brak w zbiorach tylko stu zgórą wybitniejszych polskich artystów!

= O polityce państwowej w sztuce pod kątem widzenia szkoły i przemysłu pisał Jerzy Warchałowski w Nr. 25 tygodnika p. t. *Ster*.

= Artykuł Mieczysława Tretera o wystawie grupy wielkopolskich artystów »Plastyka« przedrukował z *Warszawianki* w Nr. 240 *Dziennik Poznański*.

= O pracowni Kazimierza Kostynowicza zamieścił osobny feleton Artur Schroeder w Nr. 247 *Kurjera Lwowskiego*.

= Biedna polska sztuka. Korespondent warszawski *Prager Presse*, podpisany: Mgr., pisząc o »Monografiach Artystycznych« wydawanych nakładem Gebethnera i Wolffa pod redakcją dr. Mieczysława Tretera, wydaje taki sąd o polskiej plastyce:

»Die polnische Kunstliteratur, sowohl die wissenschaftliche als auch die für weitere Kreise bestimmte, ist ziemlich dünn gesät. Nicht ganz ohne Grund. Im Vergleich zur schönen Literatur ist das polnische Schaffen auf dem Gebiet der bildenden Kunst nicht sehr reich weder quantitativ noch qualitativ. Ueber die Kunst des Auslandes hat man sich aus der ausländischen Literatur unterrichtet. Erst in neuerer Zeit scheint man der literarischen Behandlung von Fragen der bildenden Kunst grössere Beachtung zu widmen. Dass dabei die einheimische Kunst im Vordergrund steht, ist begreiflich.

Czy p. Mgr. rzeczywiście wierzy w to, co napisał? Jeśli tak, to należałoby, ażeby wprzód poinformował się o stanie dzisiejszej i wczorajszej polskiej plastyki, choćby na podstawie głosów krytyki zagranicznej.

= Krytyk węgierski o grafice polskiej. W Nr. 226 i w Nr. 231 *Warszawianki* podał M. T. w artykule pt. »Wystawa Grafiki Polskiej w Budapeszcie« obszernie wywody jednego z krytyków węgierskich na temat polskiej grafiki. Streszczenie tych artykułów podaje *Le Messenger Polonais* w Nr. 194 (*L'Art graphique polonais à Budapest*), oraz »Kurjer Poznański« w Nr. 406 (Węgier o grafice polskiej).

= O konieczności inwentaryzacji naszych zabytków i pamiątek zagranicznych — pisze ks. S. Dettloff w Nr. 554 *Kurjera Poznańskiego* i tłumaczy:

Otóż poza granicami państwa naszego znajduje się po kościołach, muzeach, a często także w posiadaniu prywatnem, długi szereg zabytków i pamiątek, bezpośrednio czy pośrednio związanych z dziejami kultury polskiej z czasów minionych, świadków jej rozmachu, a czasem nawet wpływu na kultury obce, o czym nietylko ogół, ale nawet poczęści i fachowcy nic nie wiedzą. A przecież mogłyby one we wielu wypadkach przyczynić się do rozwiązania niejednej zawiłej i niewytłumaczonej kwestji naukowej, a pozatem posłużyć

do dokładniejszego zaznajomienia inteligentnego naszego ogółu z drogami, jakimi łączyła się kultura nasza rodzima i nasza państwowość z innemi krajami. Tkwi więc w tych zabytkach i pamiątkach kawał naszej historii, nam samym albo wcale nieznaney albo niedostatecznie tylko.

Jak wyobrazić sobie całą tę akcję? Nasamprzód należałoby zarejestrować wszystkie porozrzucane po czasopiśmie polskich artykuły i notatki, które dotyczą naszych pamiątek zagranicznych. Do pracy tej podać powinni sobie ręce młodzi nasi historycy sztuki i historycy w poszczególnych środowiskach uniwersyteckich. Równocześnie trzeba wydać odezwę w kraju, by fachowcy i amatorzy dostarczyli odpowiedniego materiału, czy wskazówek tylko, gdzie się z pamiątkami polskimi zagranicą spotykali. Następnie należałoby się zwrócić do profesorów polskich na katedrach zagranicznych i do placówek naszych poselskich i konsularnych, gdzie często pracują ludzie z gorliwością oddający się pracy kulturalnej, z prośbą o poparcie sprawy, a szczególnie o przesyłanie notatek i wiadomości o takich »polonica«, oraz zdjęć fotograficznych. Wszystko to napływać powinno do jakiejś centrali naukowej, która materiał ten przejrzalaby krytycznie i odpowiednio uporządkowała, a następnie ogłosiłaby drukiem.

Czy i gdzie możnaby stworzyć taką centralę? Najlepiej w Krakowie i to ze względu na osobę, najodpowiedniejszą zdaniem mojem do przeprowadzenia całej tej akcji, przyznać trzeba żmudnej i wymagającej dużo poświęcenia. Mam na myśli dr. Marjana Morełowskiego, od niedawna kustosa zbiorów państwowych na Wawelu, człowieka rzutkiego, a zapalonego do tego rodzaju pracy, czego dał dowód jako niestrudzony długoletni członek delegacji naszej rewindykacyjnej w Rosji sowieckiej.

Nie przesądzając kwestji miejsca takiej centrali, należy zaznaczyć, że niedawno zawiązane Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, postawiło sobie m. i. zadanie »opiekę nad zbiorami i dziełami sztuki polskiej u obcych, inwentaryzację ich i popularyzowanie wśród cudzoziemców« — można więc przypuszczać, że wnet rozpocznie prace swe także i w tym kierunku.

= *Wiadomości Literackie* zamieściły w Nr. 46 pod tytułem »Malarze Polscy w Francji« rozmowy Artura Prędzkiego z prof. Pankiewiczem, Kislingiem i Menkesem, ilustrowane reprodukcjami ich dzieł.

= Reprodukcyjne barwy obrazów malarzy polskich zamieszcza od pewnego czasu warszawski *Express Poranny*. Dotąd ukazały się m. i. reprodukcje dzieł Vl. Hoffmana, J. Fałata, L. Winterowskiego, St. Górskiego, Wł. Skoczylasa.

= *Oprawy zakładu introligatorskiego Roberta Jahody z lat 1925-1926*. Z publikacji poświęconych drugiemu zjazdowi bibliofilów w Warszawie w roku 1926 na pierwszy plan wybija się, wytłoczone w oficynie W. L. Anczyca w 400 egzemplarzach, wydanie obejmujące szereg tablic z reprodukcjami najpiękniejszych opraw zakładu z lat 1925 i 1926, z dołączonym tekstem Karola Homolacza o oprawach R. Jahody wykonanych na wystawę paryską w r. 1925 i Przecława Smolika o oprawach tego zakładu wykonanych w dwu latach ostatnich. Jedną z wielkich zasług tego pierwszego w Polsce dziś zakładu jest stworzenie pracowni, która dała możność rozwinięcia się tak potrzebnego dziś typu artysty-dekoratora, rozumiejącego piękno materiału i wychodzącego z właściwej mu odrębnej techniki zdobniczej. Stąd wzorowość wykonania idzie w parze u R. Jahody z stroną artystyczną, zharmonizowaną zarówno z treścią książki jak i techniką materiału. Różnorodność technik użytych, między nimi poraz pierwszy wprowadzenie batiku, dało ogromne bogactwo wyrazu poszczególnych opraw, projektowa-

nych głównie przez K. Seiferta, stwierdzając zarazem, że pracownia R. Jahody stała się jakby szkołą w tej dziedzinie, w której artysta jak za dawnych wieków znalazł znowu szerokie pole do pracy, ku pożytkowi wspólnemu sztuki i rzemiosła.

= Malarze polscy w Wenecji. W *Revue de l'art* znajdujemy obszerny artykuł André Dezarrois — kierownika pisma — o międzynarodowej wystawie malarskiej w Wenecji. W *Kurjerze Poznańskim* streszcza krótko jego wywody Z. Gr.: »Omawiając dział polski, pisze krytyk paryski, że nie posiadał on części retrospektywnej. Całość polskiej wystawy robiła wrażenie harmonijne, — ale nie prezentowała się tam współczesna sztuka polska we wszelkich swych przejawach i kierunkach. Jarocki jest barwny i żywy (»Chaud traducteur des coutumes et des costumes de son pays«). Pautsch — zdaniem paryskiego krytyka — jest doskonałym portrecistą (»excellents portraits et études de têtes«), indywidualne oblicze posiadają Skoczylas i T. Pruszkowski. Bardziej spokojni i umiarkowani w tonie: Kamocki, A. Kędzierski oraz J. Mehoffer. Znakomicie prezentuje się »Hołd trzech królów« Sichulskiego, rzucony z ogromnym rozmachem. Weiss (światny malarz aktów) imponuje pewnością rysunku, ale jest dla krytyka paryskiego zanadto skłębiony, i rozrzucony w kompozycji. W tekście artykułu spotykamy pięknie wykonaną reprodukcję obrazu W. Jarockiego »Powrót z kościoła« (z cyklu obrazów na tle hucul-szczyzny).

W czasopiśmie medjolańskim *Grande Illustrazione italiana* zamieszczono piękne reprodukcje z obrazów W. Weissa »Modystki« i K. Sichulskiego »Pokłon trzech królów«, wystawionych w sali Tow. art. pol. »Sztuka« na weneckiej wystawie.

Ukazała się w handlu wspaniała publikacja, wydana w Medjolanie przez firmę G. E. A. (grandi edizioni artistiche), pod tytułem: *Ugo Nebbia, La XV esposizione Internazionale d'arte, città di Venezia, 1926*. W publikacji tej poświęcono duży, kilkustronicowy artykuł sali polskiej na tegorocznej wystawie weneckiej, urządzanej przez Tow. art. pol. »Sztuka«. Artykuł ten, który ocenia bardzo przychylnie i z dużym uznaniem dział polski, ozdobiony jest doskonałymi reprodukcjami z obrazów Władysława Jarockiego »Powrót z kościoła«, »Przy wejściu do starej cerkiewki huculskiej«, St. Filipkiewicza »Chaty«, Fryderyka Pautscha »Stragan z rybami«, Józefa Mehoffera »Portret marszałka J. Piłsudskiego«, Kazimierza Sichulskiego »Pokłon trzech królów«, Apolonjusza Kędzierskiego »Chłopi polescy«, Stanisława Kamockiego »Kościół w Poroninie« i Wojciecha Weissa »Na czerwonym tle«, »Żółta koszula«, »Modystki«.

= *Witraże fryburgskie Józefa Mehoffera*. Z powodu wprawienia w oknach katedry św. Mikołaja we Fryburgu (Szwajcaria) trzech nowych witrażów (»Bóg Ojciec«, »Bóg Syn« i »Duch Święty«) ukazał się w »Liberté« (19 sierpnia 1926) duży artykuł, w którym autorka tegoż, p. Hélène de Diesbach, z entuzjazmem omawia wieloletnią pracę prof. Mehoffera, który zdobywszy w r. 1894 pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie na witraż w katedrze fryburgskiej, zajęty był przez 30 z górą lat pracą nad kompozycją kilkunastu witrażów, zdobiących dzisiaj tę starą katedrę.

O tem samem znajdujemy artykuł i reprodukcję kartonów prof. Mehoffera w dwutygodniku »La patrie suisse« (25 sierpn. 1926, Genève).

= *Emporium*. Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura, Vol. LXIV, Nr. 381. (Bergamo).

Zeszyt ten przynosi głównie studjum, poświęcone

sztuce dawniejszej, a mianowicie: »La Poverella d'Assisi« (z 20 rycinami fresków, obrazów i kościelnej architektury w Assyżu), pióra Ettore Janni'ego, a nadto: »La Musica Ornata«, rzecz Luigi Parigi'ego o zdobnictwie graficznem utworów muzycznych dawnych i współczesnych. W dziale sztuki bieżącej doby znajdujemy artykuł G. Marangoni'ego p. t. »Carlo Montani« (z 11 reprodukcjami jego dzieł), oraz w dziale Kroniki artykuł o wystawie Silvestra Lega, 28=ma rycinami.

= *Volkskunst in Europa*. Eine Sammlung typischer Ornamente und Formen in farbiger Wiedergabe. 132 Tafeln, 100 in vielfarbigen Offset- und Buchdruck sowie 32 in einfarbigem Licht- und Tiefdruck. Ausgewählt und mit Erläuterungen versehen von H. Th. Bossert. Berlin W., Ernst Wasmuth A. G. — Cena ok. 200 mk.

W wydawnictwie tem poświęcono Polsce pięć tablic barwnych, jedną czarną.

= *Assisi. Quattordici tavole a colori di Ferruccio Scattola con introduzione di Ettore Janni*. (Pierwszy tom z nowej serii p. t.: *Le Città del Silenzio*). Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche. — Cena 25 l. it.

= *Arturo Jahn Rusconi: Assisi* (Nr. 89 serii: *Italia Artistica* pod redakcją sen. Corrada Ricci). Str. 148 z 153 rycinami. — Cena w opr. 32 l. it.

= *Georges Ritter: Les Vitraux de la cathédrale de Rouen*, 101 planches. (Etablis. Fac.). — Cena 350 fr.

= *A. de Baudot et Perrault-Dabot: Les Monuments historiques. T. I. Ile de France, Picardie*. (H. Laurens). — Cena 250 fr.

= *A. Schleicher: Manuel de l'antiquaire, de l'amateur et du collectionneur*. Bibliothèque de l'amateur d'art et du collectionneur (A. Michel). — Cena 50 fr.

= *Adolfo Venturi: Botticelli*. G. Crès & Co. — Cena 150 fr.

= *Ph. Ronouard: Les Marques typographiques parisiennes des XV^e et XVI^e siècles*, 2^e fascicule. (H. Champion). — Cena 90 fr.

= *H. Clouzot: La Manufacture de Jouy et la toile imprimée au XVIII^e siècle*. Coll. Architecture et Arts Décoratifs. 32 planches hors texte. (G. Van Oest). — Cena 18 fr.

= *A. de Beruette y Moret: Historia de la pintura española en el siglo XIX*. Ruir Hermanos. — Cena 60 peset.

= *L'Interieur moderne et sa décoration* 120 planches en couleurs. (Soc. du Livre d'art ancien et moderne). — Cena 500 fr.

= *André Warnod. Gavarni. Collection Maîtres de l'art moderne*. Avec 40 reproductions en héliogravure. (F. Rieder & Co.). — Cena 16 fr.

= *Amédée Boinet: La Collection de miniatures de M. Edouard Kann*, 50 planches. Éditions Beaux-Arts. — Cena 350 fr.

= *E. Moreau-Nelaton: Manet, raconté par lui-même*. Deux vol. en 4^o carré, 353 héliotypies (H. Laurens). — Cena 800 fr.

= *Marthe Oulie: Décoration Egéenne*. 42 planches sous carton (A. Calavas). — Cena 150 fr.

= *H. Coopman: Jordaens. Collection: Les Grands Maîtres*. — Cena 12 fr.

= *Paul Léon: Rapport général de l'Exposition internationale des arts décoratifs*. (Librairie Larousse). — Całość obejmuje 18 tomów: cena jednego tomu: 80 fr.

= *Kurt Hielscher: La Yougo-Slavie. Paysage. Architecture, Vie Populaire*. 192 photographures. (A. Calavas). — Cena 200 fr.

= Delaporte et Houvet: Les Vitraux de la cathedrale de Chartres (E. Houvet). — Cena 500 fr.

= Lacour-Breval et Gaston Edinger: Dictionnaire pratique de céramique ancienne. Bibliothèque de l'amateur d'art et du collectionneur. (A. Michel). — Cena 50 fr.

= R. Lanson: Le Goût du Moyen-Age en France au XVIII^e siècle. Collection Architecture et Arts Décoratifs. 32 planches hors texte. (G. Van Oest). — Cena 18 fr.

= Méandre de Lapouyade: Essai d'histoire des faïenceries de Bordeaux du XVIII^e siècle à nos jours. (Mounastre-Picamilh). — Cena 150 fr.

= R. de Lasteyrie: L'architecture religieuse en France à l'époque gothique. Tome premier, avec 580 illustrations. (A. Picard). — Cena 100 fr.

= Raymond Escholier: Delacroix. Collection: La Vie et l'Art romantiques. (H. Floury). — Cena 200 fr.

= *Les 156 tapisseries bruxelloises au Chateau royal de Cracovie et leur importance pour l'histoire de l'art flamand au XVI^e Siècle.* W wydawanym w Brukseli miesięczniku La Revue d'art ukazało się pod tym tytułem obszerne sprawozdanie z pracy o arasach wawelskich, napisane przez dra M. Morelowskiego, a umieszczone w »Sztukach pięknych« z 15 kwietnia 1925. Autorka tego sprawozdania, p. M. Crick-Kunziger, wice-dyrektor Muzeów królewskich w Brukseli (oddział przemysłu artystycznego), omawia (powołując się na »Sztuki piękne«) wyczerpująco historję arasów naszych i sprawę autorstwa kartonów do tychże i stwierdza, że arasy nasze z serji historycznych i po-topu należą do najpiękniejszych tapiserii brukselskich z trzeciego ćwierćwiecza XVI wieku. Sprawozdanie to, które się ukazało także jako osobna odbitka, ozdobione jest trzema reprodukcjami z naszych arasów.

= *Teka graficzna, A. Markowski, Lwów 1925.*

Pod tym tytułem ukazała się teka, zawierająca 4 autolitografje (między niemi portret autora) i 10 akwafort.

= *Architektura i budownictwo.* Nr. 9, (listopad 1926) zawiera plon konkursu ograniczonego na projekt gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie (projekty arch. Tadeusza Tołwińskiego, Czesława Przybylskiego i Zdzisława Mączyńskiego), konkursu na regulację i zabudowę m. Radomia i kronikę.

= Claude Monet, urodzony w Paryżu w r. 1840, zmarł w 87 roku życia. Twórca techniki impresjonistycznej i zarazem najklasyczniejszemu przedstawicielowi impresjonizmu francuskiego w malarstwie redakcja Szt. P. poświęci w najbliższym czasie większy artykuł illustrowany najbardziej typowymi pracami ze wszystkich okresów jego twórczości.

= Ludomir Benedyktowicz zmarł we Lwowie w 82 roku życia. Urodzony w r. 1844 w Swinarach na Podlasiu, jako student leśnictwa w r. 1863 zgłasza się do powstańczego oddziału Zameczka (generała Cichorskiego), bierze udział w bitwach i w jednej z nich pod Feliksowem ranny, traci obie ręce.

Po upadku powstania poświęcił się malarstwu. Uczył się w Warszawie u Gersona, poczem w Monachjum, gdzie kończy akademię. Mając obie ręce ucięte prawie po łokcie, malował w ten sposób, że pendzle trzymał w metalowych obręczkach, osadzonych na kościach przedramienia. Wróciwszy z Monachjum, osiedlił się w Krakowie, gdzie przez rok był uczniem Matejki w szkole kompozycyjnej. W malarstwie jednak roli wybitniejszej nie odegrał. Napisał również kilka poematów i dwie rozprawy krytyczne o charakterze polemicznym: »Stanisław Witkiewicz jako krytyk, jego pojęcia, zasady i teorie w malarstwie« i »Ród wód secesji w malarstwie, rzeźbie, jej kwiaty i owoce na naszej grzędzie«. Około r. 1910 osiadł we Lwowie, w r. 1919 mianowany został porucznikiem W. P. i ozdobiony orderem »Virtuti militari«. Schodzi z nim do grobu jedna z czcigodnych postaci epoki powstaniowej. Cześć jego pamięci!

LEONARDO DA VINCI O MALARSTWIE*

Ta wiedza jest użyteczniejsza, której owoc da się łatwiej udzielić, i przeciwnie, ta jest mniej użyteczna, która da się udzielić w mniejszym stopniu.

Wyniki malarstwa dadzą się udzielić wszystkim pokoleniom wszechświata, gdyż wyniki te są przedmiotem siły wzrokowej i nie przechodzą przez ucho do zmysłu wspólnego w ten sam sposób, w jaki przechodzą przez wzrok.

Nie potrzebuje więc malarstwo tłumacza na różne języki, jak potrzebuje go literatura i bezpośrednio zadawała rodzaj ludzki, nie inaczej jak czynią rzeczy stworzone przez naturę.

*

Zaliczyliście malarstwo do nauk mechanicznych. Zapewne, gdyby malarze byli zdolni chwalić swe dzieła pismem, jak wy, nie przypadłby im w udziale tak podły przydomek. Jeśli nazywacie je mechanicznem dla tego, że ręce przedstawiają zapomocą rękodzieła to, co znajdują w wyobraźni, to wy, pisarze, kreślicie ręcznie piórem to, co się znajduje w waszym duchu. A jeśli je nazywacie mechanicznem dla tego, że wykonywa się je za pieniądze, to któż popada bardziej w ten błąd — jeśli to błędem zwać można — niż wy? Jeśli wykładacie w wszechnicach, czyż nie udajecie się tam, gdzie płacą wam lepiej? Czy tworzycie jakiegokolwiek dzieło bez zapłaty? Chociaż nie mówię tego, by ganić podobne zapatrywanie, gdyż każdy trud oczekuje nagrody.

* Wyjątki z książeczki: Leonardo da Vinci, O malarstwie. Wybór i przekład Leopolda Staffa, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.