

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 DUKARNI NARODOWEJ

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

~~3200~~

88207

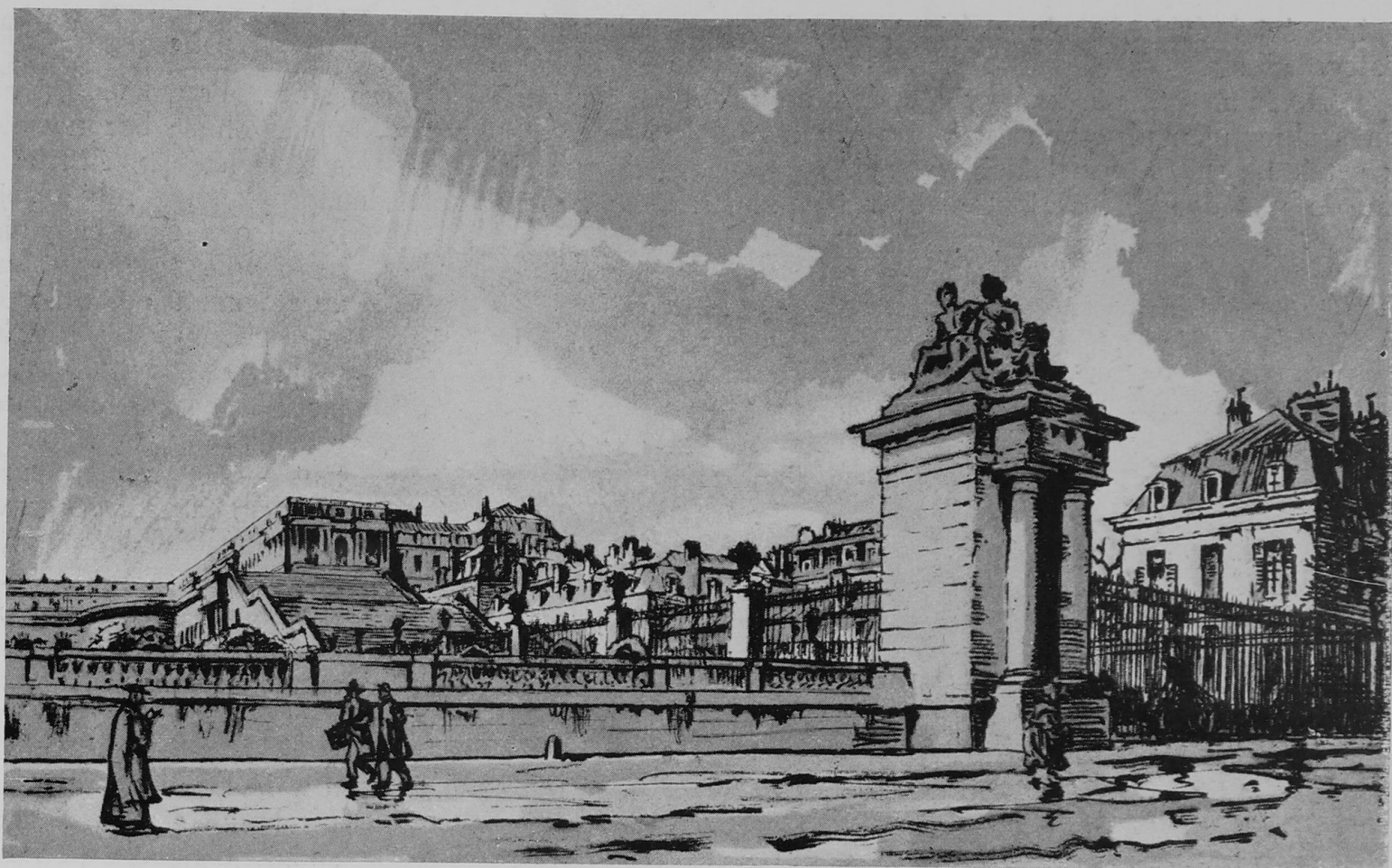
**PREZYDIUM
WOJEWÓDZKIEJ RADY NARODOWEJ
w Pielymstoku
WYDZIAŁ KULTURY
Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków
ul. Mickiewicza 5,**

7105



XAWERY DUNIKOWSKI

PORTRET WICEPREZYDENTA KRAKOWA WITOLDA OSTROWSKIEGO
(z cyklu „Głowy wawelskie“, drzewo)
(Z wystawy Niezależnych w Krakowie, 1927)



ALEKSANDER BENOIS

WERSAL (litogr., 1922)

SZTUKA W ROSJI WSPÓŁCZESNEJ *

„Sine ira et studio“

POMIMO zwalczania rządu sowieckiego lub przeciwstawiania się jego systemowi w dziedzinie polityczno-społecznej, Europa i bodaj świat cały interesuje się żywo Rosją dzisiejszą, przejawami wszelkiego jej życia wogóle. Zaostrzyła się bardzo między innymi ciekawość co do jej obecnego rozwoju w zakresie sztuk plastycznych.

Złożyło się na to wiele względów i okoliczności, które same przez się zasługują na podkreślenie i same przez się ułatwią dalszą orientację i charakterystykę.

Przedewszystkiem działa jeszcze na umysły pamięć słusznego powodzenia przedwojennych wystaw rosyjskich zagranicą, głównie w Paryżu i w Berlinie. Działa też powodzenie dalsze wielu poszczególnych artystów Rosjan, którzy kraj swój na skutek przewrotu komunistycznego opuścili i stale a udatnie przypominają wartość sztuki ojczystej obcym stolicom. Wszystkie te występy dają coprawda więcej wyobrażenia o nieco dawniejszych z punktu widzenia Rosji sowieckiej programach i kierunkach, zagranicą jednak sądzi się łatwo, że właśnie wobec takich talentów emigracji, — rewolucja mogła w samym kraju wywołać także nadzwyczaj ciekawe przemiany w dziedzinie twórczości plastycznej.

Nadzieje rozdmuchuje niesłychany tupet, z jakim reklamuje nie tylko swój system lecz i »kulturę sowiecką« obecny rząd SSSR. Jedną z jego cech najwybitniejszych stanowi przecież uzdolnienie typu par excellence impresariów, tylko że niezwykle utalentowanych, a przy

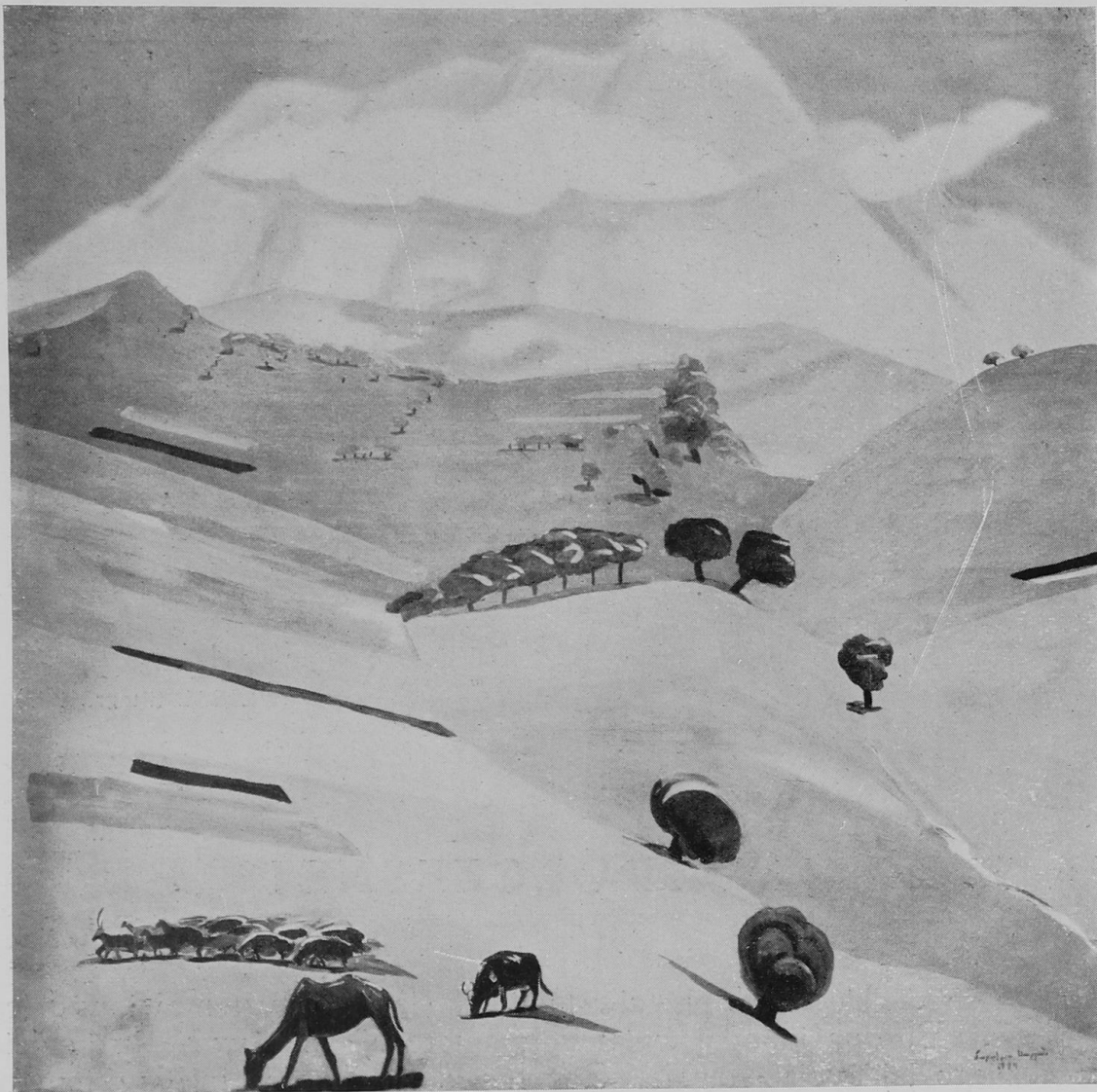
* Artykuł niniejszy dotyczy (w ścisłym znaczeniu słowa) sztuki w Rosji terytorjalnej doby rewolucyjnej z uwzględnieniem poprzedniego stanu rzeczy, o ile tego wymaga zrozumienie całokształtu ewolucji. Nawiasowo tylko wspominam dla jasności obrazu tych artystów=Rosjan, których spotykamy dziś w wyjątkowo licznych wyrazach za granicą, zwłaszcza w Berlinie («Żar Ptica»), w Paryżu, New Yorku, a nawet w Egipcie i Hindustanie. Sztuka rosyjskich emigrantów z wielu względów winna być omówioną osobno. Pod sztuką »terytorjalnie rosyjską« należy prawie wyłącznie rozumieć petersburską i moskiewską, wedle bowiem zgodnych wyjaśnień osób kompetentnych, na prowincji rosyjskiej panuje na tem polu jeszcze większy zastój niż w czasach dawniejszych. Terytorjalne granice artykułu pozwalają mi natomiast choćby krótko poruszyć zaniedbany u nas i wołający o pióro temat artystów Polaków, pracujących w Rosji, dziś jeszcze lub do niedawnych dni.

naiwności ludzkiej, zgoła niebezpiecznych, uprawiających swój zawód z zaciętkością na skalę całego globu.

Reklama zaś nie kończy się dziś na rakietach i racach pięknych słów. Przemienili ją oni za szalone pieniądze na skombinowany atak dalekonośnych strzałów, sypiących się bez ustanku z setek i tysięcy wszelakich baterij, rozstawionych wszędzie. A że do Rosji daleko, że trudno się do niej dostać i zorientować w jej przestrzeniach, przeto kolosalna propaganda robi swoje.

Budzi ona zagranicą nie= mało wiary, jeśli już nie w stosunku do walorów polityczno=społecznych, to przynajmniej do wielkiego i powszechnego odradzania się Rosji, do wyłaniania się z niej nowej kultury, dzięki gruntownemu zakipleniu rosyjskiego kotła.

Pomaga tej życzliwie oczekującej ciekawości szeroko rozlana fala dążeń zachodu do bliższych stosunków ekonomicznych, a w związku z tem i kulturalnych z SSSR. Uzasadniona głęboko potrzebą wskrzeszenia równowagi w gospodarstwie wszechświatowym, podlega ona jednak od pewnego czasu forsowaniu jej zbyt nieostrożnemu przez potentatów przemysłu i międzynarodowej spekulacji. Wskutek tego prasa, będąca na jej usługach, nie patrzy niechętnie na szerzenie opinii przesadnie pochlebnej o odradzaniu się kultury w Rosji. Stąd zaś niedaleko do pewnego owczego pędu, ile że dą=



MARTIROS SARJAN

WIDOK NA ELBRUS (ol., 1924)

żenia à tout prix i chciwość zysku, dają łatwo kontuzję mózgową, przy której prześlepia się braki i pułapki.

Nastrój podobny, ułatwiający uprzedzenia dodatnie także w zakresie sztuki, potęguje jeszcze odwieczny, wabiący urok rzeczy rozległych, a niejasnych, nie dość znanych, a więc tajemniczych, a w tym wypadku jeszcze tajemniczych podwójnie, bo wionących Wschodem. Moment to zanadto ważny, aby go zbyć w paru słowach.

W niejednej inteligencji, zwłaszcza ideowej, przypominać się może z tej okazji słowo wielkie: »ex oriente lux«. Czai się ono zdawna po ruchliwych głębinach, po przepływach i zalewach świadomości ludzkiej. Ukazuje się nagle, jak oblicze mętne księżyca na bezdniach wód, aby rozświetlić chwilę między jednym zachmurzeniem a drugim, pomiędzy ponuremi szeregami myśli i biadań o skłóconych trudnościach dnia obecnego. »Ex oriente lux«, oczywiście już nie w polityczno=społecznej dziedzinie, bo rujnącą utopijność komunizmu i wycofywanie się z niego ujawnia na szeroką skalę sama Rosja oficjalna, ale »może chociażby« w dziedzinie twórczości pozapolitycznej.

»Światło ze wschodu«! Słowo to wielkie. Jak tyle słów poetycznych, jak tyle największych haseł i zbyt ogólnikowych formuł, — może ono kiedyś, w jakimś, do czegoś odniesieniu mieścić prawdę, ale nosi w sobie przede wszystkim przykro realne niebezpieczeństwo... braku dokładniejszego adresu, — łatwość fałszywego zastosowania w czasie i przestrzeni.

Wschód nie jest pojęciem jednolitem, lecz tylko wyrazem. Wschód bywa różnorodny, tak jak różne znaczenie miewa wyraz »Azja« i »azjackość«.

Przypuszczenie możliwości, że sztuka w Rosji sowieckiej dożyła z siebie jakieś prawdziwe nowe, własne, a niezwykle wartości lub że przynajmniej jest na drodze do ich stworzenia, upadają przed oczyma każdego, kto — jak piszący te słowa — nie przez kilka dni, lecz od kilku lat studjuje na miejscu byt i rozwój sztuk pięknych w tym kraju.

Wszystkie reklamy i wyrozumowane na mętnych przesłankach lub oderwanych przykładach wnioski, płaczą tylko o braz rzeczywistości. Utrudniają one bezpożytecznie poznanie prawdziwej ewolucji, którą tu przedstawić pragnę, która może kogo niemile zaskoczy, ale która jak każda prawda jest zajmująca. W swoim »po drodze« stworzyła ona całą sumę rezultatów godnych uwagi, tylko że skromniejszych, niż głosi o tem rozmyślna stugębna fama.

Umieszczeni geograficznie i cywilizacyjnie między wschodem Europy i zachodem, my Polacy, słusznie ważymy, gdy o sztukę chodzi, problemy tego rozdroża, zapatrzeni w mądrość dojrzałą Zachodu, a uzdolnieni jeszcze do tej świeżości dziecka, do zdrowego prymitywizmu i finezji zarazem, jakie Wschód (ale prawdziwy) w sztuce poprzecz wieki wyrażał. Popełnilibyśmy jednak błąd kapitalnej naiwności, gdybyśmy się dali otumanić reklamie Moskwy, — politycznie zabarwionym sympatjom dla niej ze strony Berlina, mało na prawdę sztukę nowoczesną rozumiejącego, — gdybyśmy wzięli zbyt na serio łaskawy uśmiech przenikliwego Paryża, z jakim interesuje się on czas pewien wszelkim egzotyzysem. Popełnilibyśmy naiwność (godną śmiechu nad Sekwaną), gdybyśmy zapędzali się zbyt daleko w poszukiwaniu



K. PIETROW-WODKIN

PORTRET (ol., 1923).

podniet Wschodu poprzez współczesną artystyczną Rosję sowiecką.

O ile my sami tkwimy między Zachodem a Wschodem, ale Wschodem Europy, — o tyle Rosja stoi między rzeczywistym Wschodem a Europą i... nie jest ani jednym, ani drugim. Rosjanie, od wieków zmieszani przez związki krwi z żyjącymi wespół z nimi bardzo różnymi pod względem rasy ludami, jak ugro-finowie, tatarzy, ormjanie i t. d., już sami przez się nie są czystej krwi słowianami, mają w sobie coś z Azji, co się uzewnętrznia u nich na każdym kroku: w dziejach i metodach rządzenia, w charakterach i obyczajach, w myśleniu i artyźmie. A pozatem: wspólny dach państwowy z mnóstwem ludów dosłownej Azji, — bezpośrednia od wieków wymiana ekonomiczna z nimi, stare carów sny o potędze na Wschodzie i dzisiejsza polityka Moskwy, chcącej być Mekką wszech-wschodniego świata, — gromko szerzone hasło »Eurazji« (Europo-Azji), — wszystko to razem mogłoby uczynić sztukę w Rosji dzisiejszej



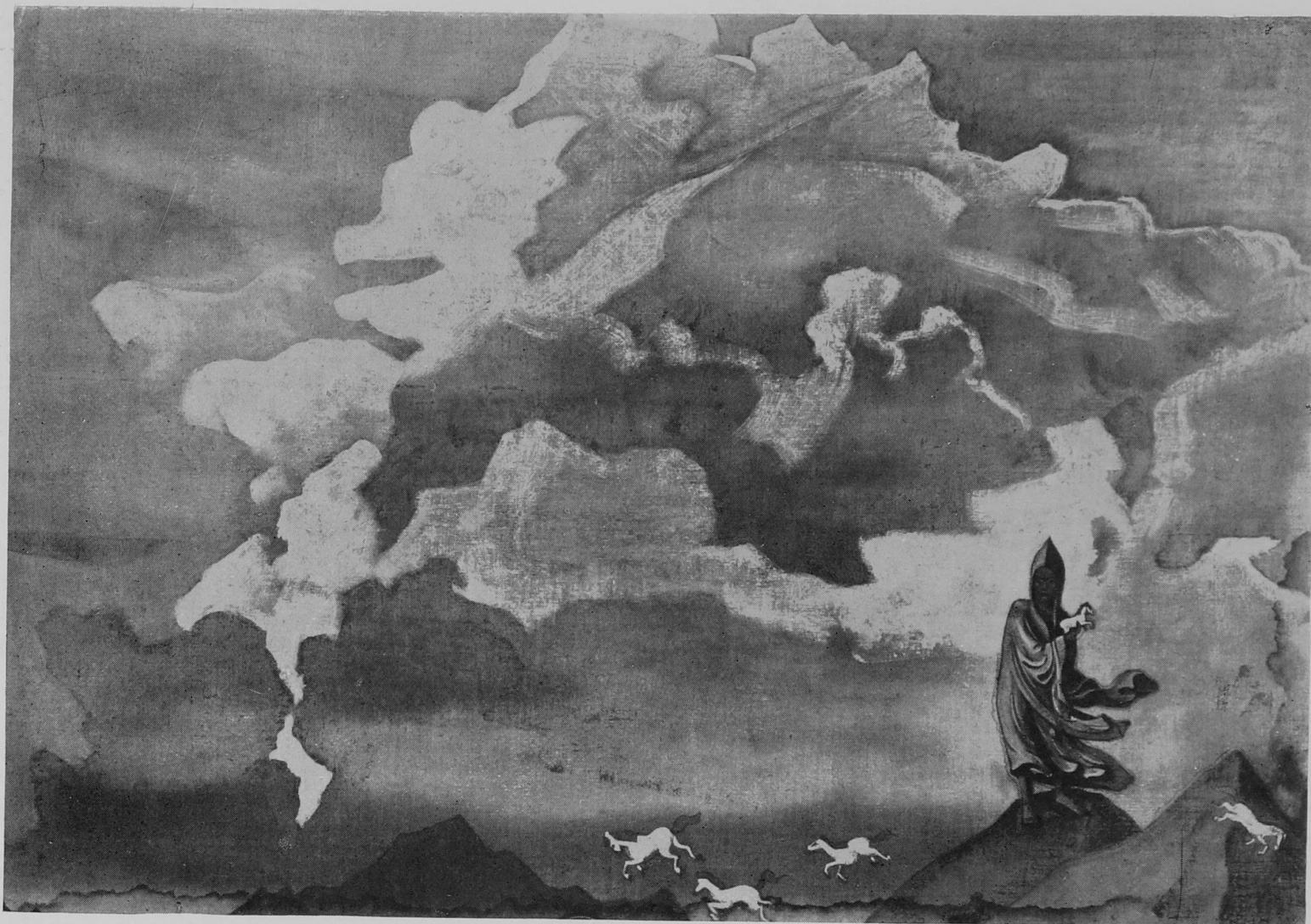
M. ROERICH

MAHOMET NA GÓRZE CHIRKA (Z cyklu „Chorągwie Wschodu“, ol., 1925)

zaczynam i twórcą nowego ruchu plastycznego, błyskającego głęboko przetrawionym duchem Wschodu, który w sztuce jest istotnie potęgą i w Europie zapłodnić by ją mógł niebywale.

Tymczasem usiłowania takie w Rosji nie wychodzą poza jednostkowe próby. Nie widać nabierania się jakiejś szerokiej fali w tym kierunku idącej. Naodwrot, sztuka w Rosji obecnej, zupełnie tak samo, jak w XVIII i w XIX wieku, czerpie na największą skalę ze Zachodu, okazuje w tej mierze wiele biernego poddania, co więcej bezkrytycznego pędu za ostatnim krzykiem kubistycznego Paryża lub włoskich futurystów, lub w końcu, dzisiaj za nawrotem zagranicznym, do realizmu. Jak się to jeszcze poniżej z bliska wyjaśni, — całość ewolucji artystycznej w Rosji XX wieku aż po dni ostatnie okazuje się nawet w kolejności przemian swoich tą samą co w reszcie Europy. Zależność ta pozostaje oczywiście w zabawnej dysharmonii z tem, że dziś, jeszcze więcej niż dawniej, pogardza się w SSSR. »zgniłym burżuazyjnym Zachodem«. Zależność śmieszna wobec tego, że z podwójną rasowo megalomanią wpiera się tam swoim i obcym wielkość tego, co się czyni w Rosji i czem się Zachód »przewyższa«, — lub »przewyższy«.

Oczywiście sztuka dzisiejsza w Rosji nie jest pomimo wszystko pozbawioną pewnego własnego, odrębnego odcienia, — inaczej wogóle być nie może. Jednakże poważniej przedstawia się to raczej tylko u rzadkich, samotnych jednostek. W całych zaś grupach programowych objawia się swoistość raczej ujemnie, drogą przejawiania zapożyczonych u Zachodu manier, haseł i kierunków. Uzewnętrznia się przez to (jak na wielu innych polach) uparte, nierealne, a tak znamienne doktrynerstwo rosyjskie, prymitywnie z byle okazji »pryncypjalne«, odwiecznie radykalizujące do przesady, szczepiące swe »zasady« sztucznie, bo gwałtem, czy to za Iwanów Groźnych, czy za Piotrów Wielkich, za Pobiedonoscewych, czy za czasów Lenina i leninowców. Podobnie wybitną rasowość upatrywać należy w przejawianiu poszczególnych artystycznych jakości. Gdy weźmiemy dla przykładu malarstwo i w niem koloryt, — przyznamy wprawdzie, że od czasów impresjonizmu Rosja umiała się zdobyć w poszczególnych mistrzach, na akordy i gamy barwne własne, śmiałe, rasowo-oryginalne. Dziś jednakże, naogół, przy sumowaniu wrażeń po wystawach doby rewolucyjnej, uderza nas i razi często przejawianie kolorytu, — także swoiste, a odwieczne jak cerkiew i izba. Ostrość i twardość barwy



M. ROERICH

„KOAN“ (z cyklu „Chorągwie Wschodu“, ol., 1925)

posunięta jest nieraz do mimowolnej dzikości. A przecież krytyka ta bynajmniej nie oznacza niechęci zasadniczej do barbaryzacji w tej lub w innych dziedzinach sztuki. I ona może być pociągającą, ciekawą, mocną. Taką jednak niełatwo spotkać tu można.

Szczególniej pouczający przykład, czym jest ten swoisty odcień artystyczny, dają rosyjsko-sowieckie próby nowej konstruktywistycznej architektury. Modna aż do pustego gadulstwa »dynamiczność« raczej »supra-dynamiczność«, wyrodziła się tu w szarżowany, nieuzasadniony niepokój budowli, w dziwactwo zestawień, — we wzajemne urąganie brył i linii, — w nagłe wyskakiwanie osi, krzyczących żerdzi, drabin, anten, promieni, z pośrodku mas twardych i jak pudła monottonnych. Znamienny przykład dało SSSR. oficjalnie, na wystawie dekoracyjnej w Paryżu przez pawilon-stragan, projektu Mielnikowa. Pomimo zapożyczenia wszystkiego od konstruktywistów Zachodu, jakże dalecy jesteśmy tu od prototypów, od potężnych, wspaniałych elewatorów w Buffalo, od pełnych uzgodnienia w całości, a nieraz uroczystych projektów Le Corbusier'a, Perret'a, Oud'a lub Van der Vlugt'a.

Ojcem duchowym tego hurra-konstruktywizmu jest Tatlin, autor m. i. projektu »baszty III Internacjonalu«, mającej pomieścić jak arka Noego, Bóg wie poco, Bóg wie ile centralnych urzędów, gmachów i ludzi. Przez pewne cechy swoje, pomysł ten przypomina w zasadzie ów zamek XVII w., któremu dano tyle okien ile dni w roku, tyle sal ile jest tygodni, tyle wież ile miesięcy. Kolos Tatlina rysuje się dla oka (na szczęście tylko na papierze) w podobieństwie do trzech armat-moździerzy, coraz dłuższych, wysuwających się jedna z drugiej, nachylonych jakby do strzału w aeroplan, opasanych razem spiralnem rusztowaniem. W porównaniu do architektów=rewolucjonistów Zachodu, w porównaniu do ich koncepcji są to tylko barokowe koncepty.

A jednak właśnie tego rodzaju spekulacje i sadzenia się mają tu powodzenie i reklamę. Tatlinowi udzielono uderzająco wiele miejsca w petersburskim muzeum sztuki najnowszej, gdzie widnieją też jego obrazy »formy«, zestawione z geometrycznych wycinków drzewa, żelaza i t. p. materiału. Dano mu nawet przez pewien czas katedrę w moskiewskiej pań-

stwowej wyższej Szkole Sztuk Pięknych. Styl swój przeniósł on do dekoracji teatralnych, gdzie znalazł szczególny aplauz i naśladowców. Ultra-konstruktywizm krzyczy tam w niebogłosy drącemi się linjami, tańczy najprawdziej w takcie swego jazz=bandowego stylu i łączy się przezeń z grą artystów, nastawioną ciągle na świadomą karykaturę gestów, na bezustanną groteskę całej mise en scène, bez względu na treść sztuki. Tak się gra i wystawia zarówno rzeczy lekkie jak poważne, fantastyczne jak i bardziej realne, zarówno operetki jak dramaty,

nawet Joannę d'Arc B. Shaw'a. — Wprowadza się próby czegoś podobnego do baletu (Łukin) a już zwłaszcza do coraz modniejszej rewji i rewjetki scenicznej, która dzięki satyrze na Europę i wychwalaniu komunistycznej Rosji cieszy się specjalną protekcją rządu. Nawet znakomity i tak zasłużony przedtem reżyser Tairow, który w »Kameralnym Teatrze« Moskwy tak oryginalnie umiał ująć kubizm w ramy i z użytkować go nie bez pewnego umiarowania dla gry i dekoracji, — nawet on zeszedł dziś do manji widowisk tego typu, łączących na scenie wszystkie rodzaje sztuk plastycznych w jeden »styl« ostrej przesady i ogłuszającej krzykliwości.

Nerwowa zgłębliwość tych osobliwych zjawisk przypomina mi nie przypadkiem słynną kłótnię hebrajskich teologów, przenikliwie scharakteryzowaną muzycznie przez Ryszarda Straussa w operze »Salome«.

Bo też, opisany tu na przykładach, odcień własny, rosyjsko-sowiecki, ultramodernizmu europejskiego, nie jest przypadkowym »deus ex machina«. Podłożem nie jest tylko podnoszące się na wierzch dno duszy rosyjsko-ludowej, zbełtanej przez rewolucję. Nie jest to tylko nawrót gustu znanego nam z niespokojnych barw i zlepkowych form cerkwi tutejszych, lub z krzykliwe twardej farby rosyjskich budowli rządowych, która, jak widmo z grobu, dziś



K. GALEZOWSKI

SZKIC (1923)

znovu na gmachach sowieckich powraca do władzy. Jestto, oprócz tego, rezultat zetknięcia się i zlania w jedno z tamtym, drugiego nurtu, bardzo niespokojnego, ludowo-semickiego. Podobnie jak w sferach politycznie rządzących, płynie on we krwi całego zastępu koryfeuszów sowieckiej reżyserji teatralnej, w rasie dyrygujących krytyków artystycznych, — w żyłach wpływowych artystów=plastyków, aby wymienić tylko: *Meyerholdów* i *Tairowych*, *Koganów* i *Tugendholdów*, *Szternbergów* i w. i.

Oczywiście żadna rasa nie zamyka się w jednej znamiennej właściwości, jak podniesiona wyżej. Istnieją rosyjscy semici oddający sztuce bardzo poważne usługi przez zdolność pogłębienia się i wzniesienia do umiaru, bądź na polu krytyki, pełnej wiedzy i kultury, bądź na polu samoistnej twórczości, aby tylko wymienić braci *Benois*, a z najmłodszych n. p. *Feinberga*. Ale nie ci rządzą dzisiaj, nie ci wybijają się na plan pierwszy, a tamci, którzy nie tyle reprezentują umysłowość wybrańców, co wyrażają naszkicowane wyżej masowe skłonności etniczne. Pomimo pewnego utalentowania, nie tylko nie wychodzi im to na dobre, lecz gubi ich przez dawanie folgi instynktom tłumu, przez żądzę przelicytowania, przehałasowania wszystkich swoją pseudo »rewolucyjnością«, swojemi »derniers cris«.

Po nakreśleniu ciemniejszych konturów i cieniów, obowiązek bezstronności prowadzi nas do zaznaczenia bardziej świetlistych stron, a pierwszej jeszcze do częściowego choćby usprawiedliwienia braków.

Naród rosyjski odznacza się pomimo poczynionych tu zastrzeżeń dużą sprawnością artystyczną, pozbawioną umiaru, zawsze trochę dziką ale rozlewną i rozlaną szeroko we wszystkich warstwach od włościańskiej poczynając. Dowody bez liku daje potemu sztuka ludowa lub zwłaszcza rozwój wielowiekowy malarstwa religijnego, poprzez płodne i ciekawie różnorodne szkoły od średniowiecznych począwszy. Społeczeństwo wyższe, w ostatnich dziesiątkach

lat przedwojennych mogło się też wykazać ogromnym wzrostem głębszej kultury estetycznej, ba nawet kultem dla sztuki i nie żałowaniem grosza potemu. Miało to za skutek wzrost prywatnych kolekcji przedwojennych i różnych fundacji ze sztuką nową i starą związanych, a co za tem idzie, dało podporę niemałą dalszemu rozwojowi twórczości. Szacowny ten kult potrafił do pewnego stopnia przetrwać nawet całą gehennę lat rewolucyjnych. Zniszczony i wynędzniały, z winy systemu, inteligent rosyjski, chętnie ograniczy się do najskromniejszego posiłku, w miejsce obiadu, byle zaoszczędzić na bilet wystawowy lub na teatr, w którym też widownię znajdujemy zawsze zapelnioną. Na tym punkcie ludność Petersburga i Moskwy zwłaszcza, gdzie tyle uderza nas teatrów i muzeów, gdzie tak stosunkowo często organizuje się popisy i rewje artystyczne, zdaje egzamin lepiej niż niejedno miasto w Polsce.

W podłożu to jednak, tak znakomite dla rozwoju sztuk pięknych, w owo-
 cną pracę nad udoskonaleniem i pogłębieniem artystycznym duszy narodu, przewrót bolszewicki uderzył gromem niesłychanym. Chaotyczne zrazu nacjonalizowanie, często poprostu rozgrabianie kolekcji »burżuazji« i kasowanie lub »reformowanie« instytucji artystycznych, rozproszyło i zniszczyło mnóstwo wy-
 siłków, rzucając rezultaty w ręce najbardziej niepowołane i prymitywne. Tylko części kolekcji-
 dzwigni uratowali działacze muzealni, wcielając je do zbiorów państwowych. Szkoły artystyczne, zalane uczniami z ulicy, podległy ich samo-
 sądowni nad profesorami i dopiero od niedawna otrząsać się z zamętu po-
 czynają. Zakupy prywatne, tak dawniej częste,



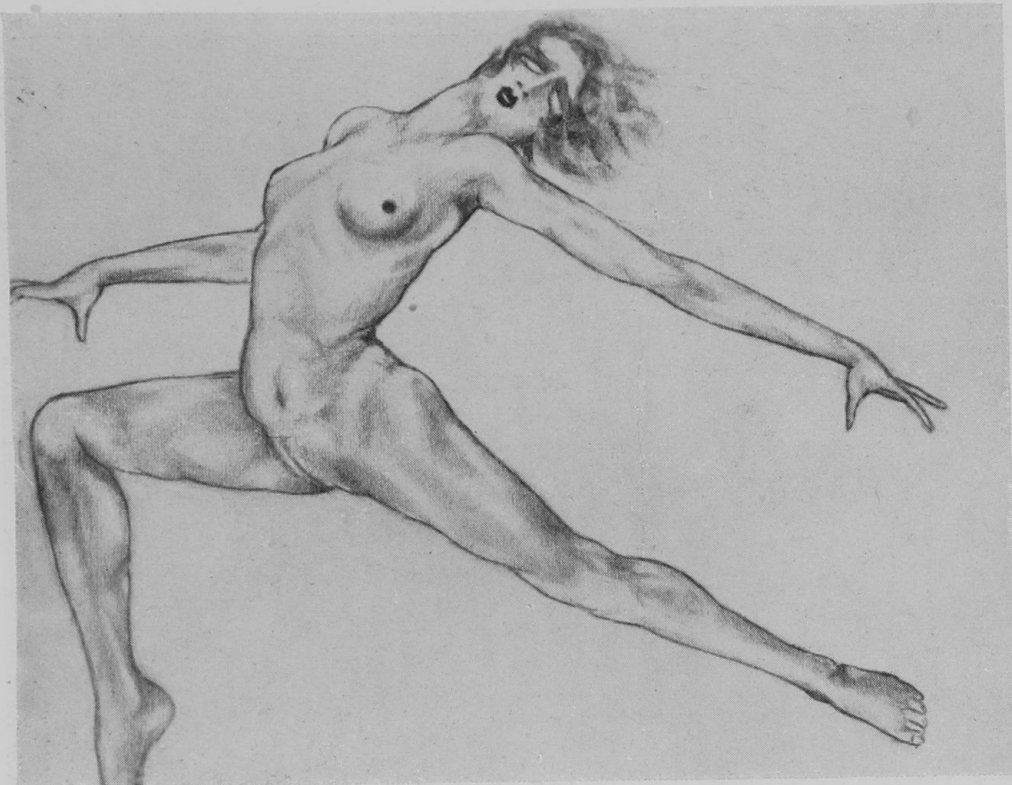
A. J. ARCHIPOW

BABA (ol., 1926)

urwały się. Rząd zaś sowiecki nabywał i nabywa dzieła sztuki nowoczesnej niezmiernie rzadko. Wystarczy powiedzieć, że nawet przez rok ostatni, wedle sprawozdania w oficjalnych »Izwiestjach« wydano na ten cel wszystkiego 20.000 rb., co przy drożyznie artykułów pierwszej potrzeby, cztero i pięciokrotnej w porównaniu do Polski, jest sumką śmiesznie małą. Tym gorzej było w latach poprzednich, w latach głodu i walki na wszystkich kresach państwa.

Powszechne, kolosalne zubożenie i gwałtowność represyj wyrzuciły z Rosji na emigrację i rozsypały po całym świecie istną falangę najznakomitszych artystów. Aby wiaść tylko

dziedzinę malarstwa, wyjechali: z najstarszych wielki *Riepin*, — przyjaciel ongiś i wielbiciel *Matejki* — dziś bawiący we Finlandji, na znak protestu nie chcący powrócić nawet na oficjalne zaproszenie z okazji jubileuszu Akademji Nauk. Do Paryża przeniosły się »filary« »Miru Iskusstwa«: młodszy *Somow* i niemłody już *Al. Benois*, znakomity zwłaszcza w grafice i w dekoracjach teatralnych, które tworzy dalej i które cieszą się wysokim uznaniem nad Sekwaną. Około dziewięciu lat bawił zagranicą między Ameryką a Indjami, *Roerich* tak



K. GALEZOWSKI

RYSUNEK (1924)

poetyczny, oryginalny i bardzo rosyjski w swych kompozycjach z legendarnej przeszłości przedhistorycznych Waregów. Wywieśli się i osiedli daleko od kraju: zamaszysty i bujny *Mafiawin*, słynny przez swe pełne ruchu, życia, barwy i plastyki baby i dziewoje wiejskie. W Kairo zamieszkał *Bilibin*, jeden z najgłębszych i najpiękniejszych rosyjskich talentów, w barwnych rysunkach swoich oparty o stylizację właściwą ikonie i drzeworytowi ojcystemu XVII w., które indywidualnie przetrawił. W Ameryce tworzą modę wokół siebie *Sudiejkin*, *Anisfeld* i zwłaszcza *Sorin*, wybitny uczeń jednego z największych wczorajszych mistrzów, zmarłego już *Sierowa*, tak pokrewnego z naszym ś. p. Krzyżanowskim. Do wyraju tego należą także inne, najważniejsze do niedawna podpory lub »nadzieje« sztuki w

Rosji jak *Korowin*, *Grigoriew*, *Szuchajew*, *Jakowiew*, *Pasternak*, *Sierebrjakowa* i inni, — między nimi wilnianin (acz pono nie Polak) *Dobużyński*, malarz częsty zaułków nadwilejskiego grodu.

Podobnie oczywiście opuścili Rosję znakomitsi architekci i malarze Polacy, grający do niedawna bardzo zaszczytną rolę w jej życiu artystycznym. Tu należą przede wszystkim *St. Noakowski*, członek Akademji Sztuk Pięknych i profesor obu Wyższych Szkół artystycznych w Moskwie, gdzie, jak dotąd przekonywać się można, zdobył sobie prawdziwą adorację u całej rzeszy uczniów. Razem z nim na warszawską politechnikę przeniósł się *M. Lalewicz* też członek Akademji i b. prezes wszechrosyjskiego związku architektów, co mówi samo za siebie, podobnie jak jego budowle, jedne z najlepszych dzieł nowoczesnego klasycyzmu w Petersburgu. Do Warszawy udał się znany tu pejzażysta *Żukowski*; do Włoch zaś — *J. Żółtowski*, głęboki palladjonista, oddawna i po dziś dzień cytowany w rozprawach fachowców Rosjan, jako jeden z najznakomitszych architektów Moskwy. Stracono w nim, z żalem, twórcę wielkiego planu rozbudowy tej drugiej stolicy, umiano cenić jego twórczość, prowadzącą Rosjan na nowe tory,* jego umysłowość niezwykłą, rozkochaną w antyku, przenikającą najgłębsze tajniki jej architektonicznego działania i rozumiejącą równocześnie to, co najlepsze w konstruk-

* Porów. wysokie pochwały w tym duchu w monografji Moskwy p. t. »Pa Maskwie«, opracowanej przez najpoważniejszych architektów i znawców miejscowych pod red. N. Geinike, N. Jełagina, I. Szitza, Gornostajewa i in. Moskwa 1917 r. str. 118, oraz M. J. Ginsburga »Stil i epoka«, Moskwa »Gosizdat« 1924 r. str. 154 i in. Najważniejszymi pracami *J. Żółtowskiego* w Moskwie są m. i.: pałacyk T-wa wyścigów na Chodynce i dom Tarasowa na Spiridonowce oraz część pawilonów wystawy rolniczej r. 1923. — W Petersburgu z dzieł Polaków wyróżniają się zwłaszcza dom-magazyn Mertensa przez *M. Lalewicza* i dom-pałac Wawelberga przy Newskim prospekcie przez ś. p. Peretiatkowicza.

Przy okazji nie od rzeczy wspomnieć, że dokonanie szczegółowego planu odbudowy Jarosławla (tej Norymbergji Rosji), zbombardowanego gruntownie za powstanie przeciw Sowiutom w r. 1918, powierzyła i zawdzięcza Rosja dzisiejsza kilkoletniej pracy architektki Polaka, Mieczysława Dąbrowskiego, syna Zygmunta również architektki, twórcy gmachu poczty w Odessie, który w czasach przedwojennych oddziałował jako wzór postępu między innym przy budowie gmachu poczty w Moskwie.

tywiźmie czasów dzisiejszych. Z innych Polaków wywędrował dawniej *Mifosz Kotarbiński*, umarł *Ciągliński*, profesor Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu, nie należący do najwyższych w twórczości, ale nadzwyczajnie ceniony przez uczniów, kolegów i krytykę, za swe wielkie zasługi jako malarz-pedagog. Z gwiazd rosyjskich dawniejszych umarli malarze: *Wróbel*,* *Sierow*, *Niestierow*, graficy *Narbut*, *Zamirajło*; umilkli inni, jak *Wasniecowy*.

Oczywiście wszystkie te straty, zgony i wyjazdy razem wzięte, obok biedy u pozostałych poderwały ciągłość rozwoju, zawsze doniosłą. Poza bowiem niemniej cenną przemianą i przewrotem w programach, odgrywa wszędzie ogromną rolę potężna suma wiedzy artystycznej, fachowego umienia i opanowania środków, a tej przy wytrzebieniu starszych i zdolniejszych nie nabywa się z samej dobrej woli i fantazji. Wieczysta »course au flambeau«, podawanie sobie z generacji w generację pochodni zawodowej oświaty, w znacznym stopniu w Rosji się urwało.

Szczególniej zaś groźnym był i pozostaje stosunek partyjnych rządzących komunistów do sztuki. Wielki pośród nich procent odnosi się do niej głównie lub wyłącznie z punktu widzenia politycznej użyteczności. Możemy sobie łatwo uprzytomnić ogrom szkodliwych skutków podobnego stanu rzeczy, a jaskrawe potem przykłady będą jeszcze umieszczone przy końcu, ze względu na ich chronologiczny związek z ostatnią ewolucją.

* Michał Wróbel, urodzony na Syberji w 1856 r., zmarły w Petersburgu 1910 r., syn rodowitego Polaka Aleksandra i matki Rosjanki, wcześniej przez ojca odumarty, przez wychowanie i rodzaj kultury zruszczony zupełnie, ze swoim niesamowitym talentem stoi na boku, wyrwa się z twórczości rosyjskiej, co nawet miejscowa krytyka uznaje. Nerwowa, drgająca jego linja, nieco pokrewna z linją u Wyspiańskiego, ma w sobie istotnie coś raczej polskiego niż rosyjskiego.



K. GALEZOWSKI
TANCERKA JAWAJSKA (bronz, 1925)



K. GALEZOWSKI
BOŻEK (glina, 1926)



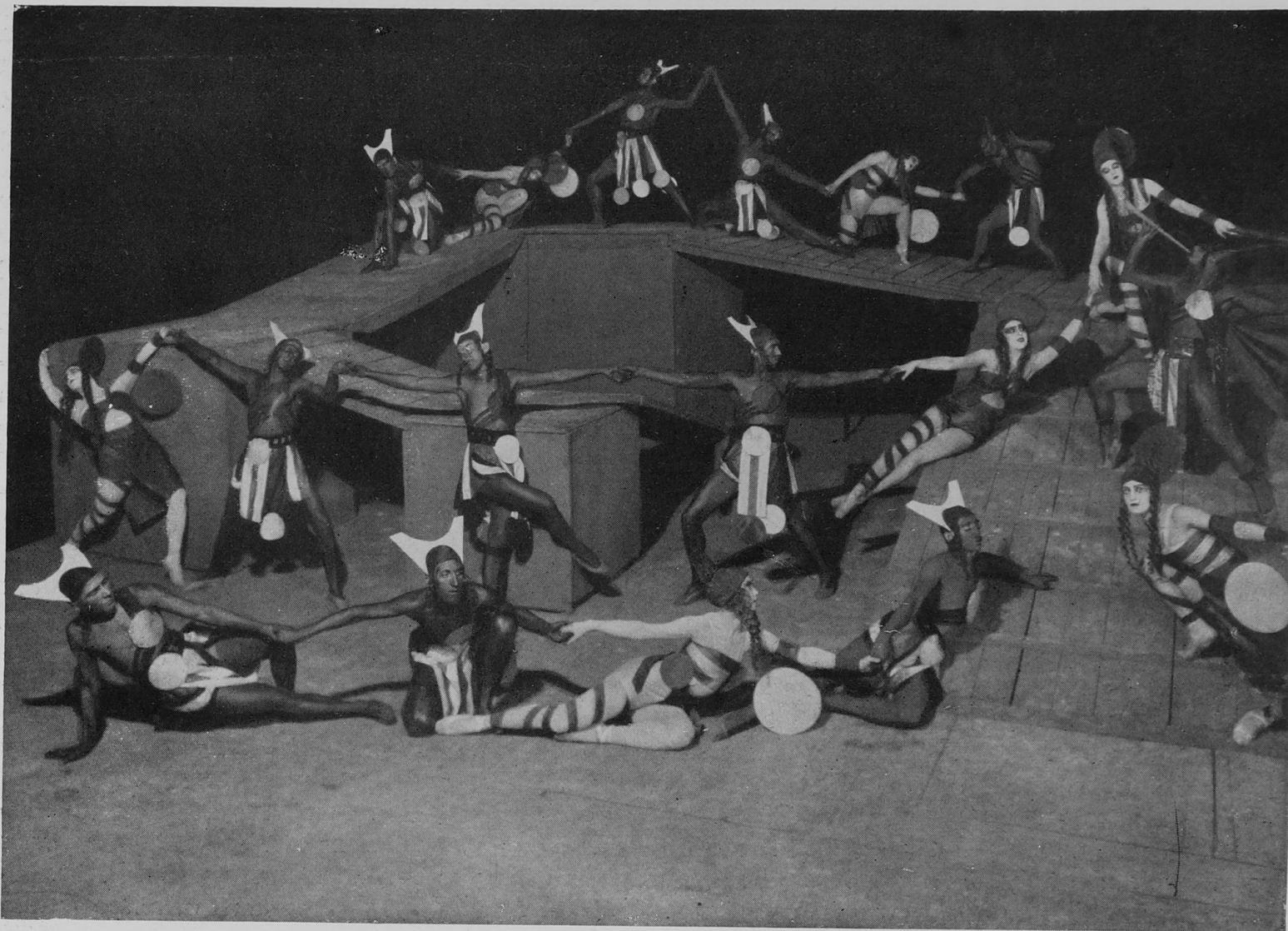
K. GALEZOWSKI

FINAŁ BALETU „JÓZEF URODZIWIY” (1925)

Narazie ograniczmy się do stwierdzenia, że ogromna liczba jednostek, stojących u wierchołków władzy, popiera tylko temat sowiecki w sztuce, czy to będą portrety wodzów rewolucji, czy sceny z krwawych dni, czy jakiegokolwiek plastyczne wyobrażenia propagowanych haseł politycznych. W rezultacie nie największe talenty idą przez to w górę, lecz słabe, a zato zręczne w finansowaniu swego zainteresowanego prozelityzmu. Stąd w rezultacie zaśmieszenie produkcji potwornie kolosalną ilością lichot. Jaskrawy przykład potemu następczą biusty i portrety Lenina lub innych »gławków«, z obowiązku rozstawiane wszędzie, nietylko po biurach, lecz nawet aż w najmniejszych sklepikach. Zdumiewa tu brak wszelkiego wysiłku, aby masa pieniędzy, jaką pochłania już sama technika wykonania podobnie olbrzymich zamówień, nie znalazła się pod większą kontrolą artystyczną.* A przecież w kraju wszechwładzy czynników państwowych, w kraju upaństwowienia produkcji, tak łatwo byłoby tę kontrolę przeprowadzić.

W rezultacie nędza niedowiary tych wypracowań, przez swą niezmierzoną ilość zabija w masach zmysł dla sztuki zamiast go podnosić. Pozostaje to w sprzeczności z komunistycznym hasłem wszechstronnego (w teorii) dźwigania cywilizacji w proletariacie. Rzecz tymbardziej charakterystyczna i dziwna, że »ludowy komisarz« (minister) oświaty i sztuki, Łunaczarskij osobiście odznacza się szczerem i głębszym zrozumieniem sztuki nietylko nowoczesnej lecz i dawnej. Jego to zdecydowane wystąpienie w 1917 r. z groźbą dymisji uratowało przecież,

* Dla sprawiedliwości wspomnijmy jeden z najrzadszych pomyślnych rezultatów tego utylitaryzmu: plakat sowiecko-polityczny. Rzucono się na niego jako na wyjątkowe i jako tako popłatne zamówienie artystyczne rządowe zwłaszcza w głodowych latach 1920–21. Obok mnóstwa rzeczy obojętnych powstało dzięki ścieraniu się talentów i poglądów dość dużo afiszów głębiej rozwiązujących ciekawe problemy tego rodzaju sztuki. Zbiór dość duży przykładów uzyskałem w tymże czasie, dzięki prof. W. Porzezińskiemu dla Muzeum Narodowego w Krakowie i tam odsyłam interesujących się. Nie braknie tam i afiszów antipolskich dobrze zrobionych, nieraz zresztą ordynarnych w literackiej stronie pomysłu.



K. GALEZOWSKI

SCENA Z BALETU „JÓZEF URODZIWY“ (1925)

w dni walk o zdobycie Moskwy, przepiękne baszty i budowle Kremlinu od zbombardowania zupełnego przez bolszewickie armaty. Tylko dzięki ciągłej a trudnej kontrakcji tego rodzaju, szkodliwe działania są łagodzone do pewnego stopnia, — za mało jednak, z powodu za małych wpływów. Dotyczy to zwłaszcza zarządu sprawami muzealnymi i artystycznymi w »Narkomprosie«, gdzie przeciwdziałanie podobne popierają jak mogą żywioły polityczne bardzo różne, ale łączące się dla dobra sztuki. Niestety stanowią one procent za mały w stosunku do potężnych władz a zaślepionych politycznie utylitarystów.

Gdy się to wszystko naraz uprzytomni, dochodzi się do przyjęcia pewnego momentu usprawiedliwiającego, — zresztą tylko w stosunku do artystów wyższej miary. Jakże trudno im w tych warunkach pracować, jakże wielu z nich muszą one do głębi zniechęcać. Odrzucając legendę o wielkim odrodzeniu się artystycznym Rosji, można jedynie powiedzieć, że wobec tak nadmiernych trudności, plastycy tamtejsi i tak niemało dokazali, ujawnili wiele żywotności, często wśród samozaparcia.

Rosja była i bodaj będzie zawsze krajem osobliwszych niespodzianek. Do takich należy fakt, że zrazu po zwycięstwie komunizmu, przyszli w sferach sztuki do znaczenia ekstremiści, którzy przez swoje kubizmy, futuryzmy, suprematyzmy i t. p. radykalności przy zupełnym braku politycznego tematu w dziełach sztuki, — powinni byli być zupełnie obcymi nowym władcom. Poparcie pewnych sfer rządowych, już dzisiaj bardzo przebrzmiewające, tłumaczyło się oczywiście dostrzeganiem u tych grup analogii co do rewolucyjności. Wtajemniczeni zapewniają jednak, że sympatje te były tylko zręcznie insynuowane i rozdmuchane, nie mogły być i nie były u rządzących stałymi, boć zgóry można było przewidzieć to, co się okazało, że radykalizmy w sztuce są dla mas, dla proletariatu, językiem gruntownie niezrozumiałym.

Wyemigrowanie artystów wybitnych i bardziej umiarkowanych z Rosji sprzyjało jednak chwilowemu sięgnięciu po laury przez te grupy ultra burzycielskie. Członkowie ich okazali się jednak bardzo rzadko kiedy ludźmi pewnego talentu, a najczęściej tylko ślepymi imitatorami

zagranicy, pchającymi radykalizm do dzikiej krańcowości. Ujawniła się też ultramózgowość ich niezastosowalnych ideologii artystycznych, — ujawniło się ich gadulstwo potrzebne do wymuszania w widzach wrażeń i myśli, jakich dzieła ich same przez się nijak nie mogły wywołać. Dziś walka z nimi nie jest nawet nazbyt trudną. Liczebnie największa obecnie »Asocjacja artystów rewolucyjnej Rosji« (w skróceniu »Achrr«) nie zawahała się w deklaracji swej zeszłorocznej oświadczyć, — że »abstrakcyjne wymysły tamtych dyskredytują rewolucję«*.

Działalność ich pozostawiła jednak swoje wyraźne ślady w dalszym rozwoju sztuki. Ślady przedewszystkiem negatywne. Przyczyniła się bardzo do podkopania wpływu przedrewolucyjnych ugrupowań a zwłaszcza tak zasłużonego kręgu artystów petersburskich, noszącego nazwę od nader pięknie wydawanego miesięcznika ich p. t. »Mir Iskusstwa« (Świat Sztuki).

W walce tej o władzę wykorzystano zresztą nieaktualną retrospektywność »Miru Iskusstwa«, jego więcej estetyzujący niż bujny, więcej wytworny, niż potężny w formie kult rosyjskiego późnego baroku i rokoka z czasów Piotra Wielkiego i Elżbiety. Rzucono się na ich tematy obyczajowe, z lubością brane z XVIII wieku, z jego życia dworskiego, z jego architektury i dekoracyjnego milieu, ze stylowego dawnego życia wogóle**.

Oczywiście z punktu widzenia komunizm był to »Petrograde=retrograde«, była to burżuazyjność. — Atakujący zapominali, że temat stanowił tylko część duszy »Miru Iskusstwa«, że łączyli się w nim impresjoniści, pierwsi Cézanne'ści i post-impresjoniści ze stylizatorami rokoka, w kulcie rzetelnym piękna i postępu artystycznego. Zapomniano, że zarówno w tem zrzeszeniu, jak w bardziej jeszcze twórczym, w głębiej artystycznym, moskiewskim »Sojuszu«, ogromną wartość stanowiło staranie o najwyższy poziom mistrzostwa i kult najszczerzy niepodległości plastyka jako takiego. Dawało to obu tym przodującym związkom możność śmiałego różniczkowania się ewoluujących talentów, bujne rozpostarcie skrzydeł i bogactwo w dziełach dokonanych. Natomiast zarówno burzyciele jak i ich obecni wrogowie, — realiści z »Achrru« nie potrafili uszanować i obronić najwyższego prawa artystów i podstawy rozwoju: wolności. Jedni, w zacierzowaniu pomogli rozbić moralnie i materialnie »Mir Iskusstwa« i »Sojuz«, z nieślachetną niedbałością o to, że przez swobodę swoją wewnętrzną związki te torowały drogi poszukiwaniom nowych celów i same zachęcały do nowych form. Drudzy zawinili i winią przez zbyt pochopne przyjmowanie roli niewolniczej wobec rządu, który zamiast osłaniać sztukę, narzuca się jej na guwernera, z dyktandem tematów, z niekompetentnem pouczeniem, co jest w sztuce potrzebne, a co zbędne.

Nie wszyscy na szczęście dali się podobnie popędzać w brygady szeregowców. Pomiedzy tymi dwoma biegunami powstał przez rewolucyjne lata i utrzymuje się dotąd skromny liczbą, lecz bez porównania wyższy jakością zastęp artystów, wiążących się w różne mniejsze, ale bardziej niezależne i ciekawe zrzeszenia. W załączonym pokłosiu reprodukcji, im przeznaczyłem procent największy, a w tem, co się już o nich powiedziało, tkwi dostateczna racja po temu.

Nie są to ugrupowania tak stałe, jak przed rewolucją. Ruchomość ich, przesuwanie się członków z jednych w drugie lub należenie do paru naraz, produkowanie się czasem nawet w »Achrze« tłómaczy się niemało trudnościami materialnymi czasów, potrzebą korzystania z wystaw w nadziei zarobku. Tłómaczy się także złagodzeniem różnic programowych między »partjami postępowego środka«, jak by je nazwać można. Należą tu częścią niedobitki najsamodzielniejsze z »Miru« i »Sojuzu«, a przedewszystkiem najlepsi tutejsi cezanniści i post-impresjoniści. Należą powtórę sympatycy kubizmu, ekspresjonizmu i innych ekstremów, jednakże bez porównania więcej umiarkowani i mniej zaślepieni w zagranicy niż wyżej opisani burzyciele i ślepi ultra-mózgowcy.

Mówiąc modnie acz nieładnie, mamy tu więc do czynienia z »centro-lewem«, wśród którego wybijają się na plan pierwszy: »Bubnowyj walet« (*Maszkow, Kanczałowski, Roźdiestwienski, Falk*) i »Czetyre iskusstwa« (*Kuźniecowa, Ułjanow, Sarian ormianin*) i in. Resztę byłych członków »Miru Iskusstwa« i pokrewnych im, skupiają różnorodne wystawy jak zwłaszcza »Żar Cwiała« (*Della Vos Kardowska, prof. Kruglikowa, Ostroumowa-Lebediewa, Agapiewa, Kustodjewa, Zacharow, Bojajewski, Swiridow* i in.) — wszystko rzeczy-

* »Achrr 1925. VII wystawka kartin i skulptury. Rewolucja, byt i trud«. II izd. Moskwa 1925, str. 1.

Ważniejszymi z pośród tych ultraradykałów są po Kandinskim i obok Tatlina, N. Łapszin, W. Lebediew, Ch. Lentułow, Gabot, N. Popowa, D. Szternberg, Udalcowa i »suprematysta« K. Malewicz, o którym będzie jeszcze wzmianka niżej.

** Dotyczy to zwłaszcza wysoce utalentowanego Somowa, A. Benois, Lanceraya, Dobużyńskiego i in. Załączam repr. ryciny Al. Benois z cennego albumu jego p. t. »Wersal«, wydanego przez »Akwilon« w Petersburgu w r. 1922, a więc bezpośrednio przed opuszczeniem Rosji przez artystę.

wiste, żywe talenty, wśród których wznosi się najwyżej *Bogajewskij* przez swoje archaicznie stylizowane, nieco gobelinowe pejzaże o mocnych walorach barwy, linji i bryły. Do najbardziej lewych w tym ośrodku należy »Ost«, złożony z młodych ekspresjonistycznych realistów, zajętych szczególnie ruchem, funkcją wyobrażanych rzeczy i organizmów. Uzależniają się oni jednak znowu zbyt silnie od zachodu, a zwłaszcza od Niemców. Przykładem typowym *Pimienow*, idący bardzo za Hodlerem, którego styl forsuje aż do skarykaturzenia*.

Nad wszystkimi jednak więcej prawymi czy lewymi kierunkami górują stale jak i przed wojną wpływy sztuki francuskiej nowszej, najnowszej i współczesnej, od Cézanne'a, Van Gogh'a i Gauguin'a, do Picasso'a, Sisley'a, a zwłaszcza »Dzikich« (Les fauves), do Matisse'a, Friesz'a, Bonnard'a, Van Dongen'a, Vlaminck'a, Dérain'a. Bezpośrednie oddziaływanie Francuzów ułatwia słynna galerja Szczukina w Moskwie, znacjonalizowana p. t. »Galerji Zachodniego malarstwa«, uzupełniona obecnie wzorami lat ostatnich, zebranymi także drogą konfiskat i t. p. Pozbawiony jej dzisiaj, ofiarny założyciel postawił ją na



P. KONCZAŁOWSKI

PARK W ABRAMCEWO (ol., 1923)

takim poziomie, że już przed rewolucją uchodziła ona (bodaj słusznie) za najlepszy w Europie poza Francją zbiór okazów nadsekwańskiej sztuki współczesnej. Do wzorów takich dorósć nie łatwo, to też nie tylko górują one nad rosyjską twórczością, lecz zdają się ją przytłaczać.

Najmniej niewolniczo i najbardziej zajmująco prezentują się członkowie »Bubnowego waleta«. Raz bliżsi Cézanne'a, to znów »Dzikich« lub ostatnich indywidualistów francuskich dążących do monumentalności przy ostrości wyrazu, łączą się oni w haśle szukania formy, mocnej bryły, w dążeniu do zwartej kompozycji, do logicznej konstrukcji, opartej o pełne charakteru uproszczenia. Najwięcej bodaj między współczesnymi sobie rodakami, umięją oni unikać zmechanizowania twórczości, powtarzania się w pochwyconej raz na zawsze i modnej recepcie. Męską dojrzałością, siłą pewnego pendzla pociągał dotąd najwięcej *I. Maszkow*, wielkim malarskim temperamentem, nawskróś malarską pasją *Konczalowski*. Niestety przy trudnościach zdobycia fotografii dzieł sztuki współczesnej w Rosji, nie byłem w stanie załączyć tu reprodukcji znakomitych martwych natur Maszkowa, przedstawiających, w długim cyklu, doskonale zbudowane aglomeraty wszelakich naczyń, zwłaszcza metalowych konwi i t. p. Jest w nich sui generis nader umiarkowany kubizm i konstruktywizm, ale już tylko w esencji wszystkiego najlepszego co one dać mogły. Mam na myśli poczucie znakomite trójwymiarowości, a dalej formę mocną, lecz już nie abstrakcyjną, nie sztuczną, o prawdę realnych przedmiotów opartą, — i wreszcie stylizację kolorytu, grającego ograniczonym doбором zdecydowanych barw, spoistą kompozycję. Niestety Maszkow wstąpił ostatnio do »Achrru« i banalizuje się przeciętnymi widokami sowieckich sanatorjów i t. p. fotografizującymi tematami.

Szczęśliwie niespokojny w poszukiwaniach *Konczalowski* idzie aż do Tycjana (sic, Danae) w przemyśliwaniu figuralnej kompozycji, — w wielkich uproszczeniach, sięga po oddanie heroiczności natury. Mocniejszy w rysunku, niż w barwie, razi często zbyt twardym kolo-

* Dobrze wyobrażenie o nim dają reprodukcje, pomieszczone niedawno w Nr. 26 (99) Krakowskiego »Światowida« z dn. 26. VI. z. r.

rytem, zbyt surowymi zestawieniami zbyt ciężkich barw. Jest on niemniej na dobrej drodze do coraz większego rozwoju i może słusznie obrócić na siebie oczy zagranicy jak Maszkow, o ile ostatnie jego grzechy, gwoździ aktualności popełnione, będą przelotne.

Roźdiestwienskiego ceniam słusznie za sposób oddawania powietrznej otoczy, drgającej mocno wokół odtwarzanych obiektów. Zdolny *Annenkow* kubizuje jeszcze i wpada w malarstwo olejne w efekty dobre dla drzeworytu i rzeźby w drzewie, ale nie dla płótna i oleju. Najwięcej stosunkowo klasycyzują, każdy na swój sposób, starszy znacznie *Kustodjew*, i młodzieńcy *Feinberg*, obaj chodzący luzem wśród zamieszania, jakiego w sztuce rosyjskiej świadkami jesteśmy. Ich głębokie umiłowanie kultury, postępowość obok wyraźnego nawiązywania do szkół bardzo starych a bardzo świetnych, stanowi zjawisko niemało pociągające. *Kustodjew* przed wojną niezwykle bogaty kolorysta, siłą ograniczonych akordów barwnych, głęboko i pięknie rosyjskich, zupełnie nadzwyczajny i wyjątkowy («Zabawa ludowa» w Muzeum «rosyjskim», t. j. w b. Muzeum Aleksandra III w Petersburgu), dziś dla gry kolorów zobojętniał znacznie, zato stylizuje zajmująco postacie swych portretów w duchu pokrewnym *empire'owi* i neoklasycyzmowi, co nie przeszkadza mu być nowoczesnym w pojmowaniu tego kierunku. Potrafi się zdobyć na piękną architektonikę w uproszczonych w pełnych wyrazu liniach swych portretów. *Feinberg* odznacza się arcyrzadką tutaj pasją do barw ciepłych, głębokich, soczystych, do walorów jakie stwarzają one, przesycając sobą materię. Pasja wysoce szlachetna i jakby z tęsknoty za weneccjanami XVI wieku wyrastająca.

Kto poszukuje głęboko rosyjskich, nie zachodnich, a zbliżonych najbardziej do wschodu znamion, ten jak wspominałem, natrudzi się mocno, zanim je napotka, a odnajdzie ich najwięcej (jak dotąd) w *Pietrowie-Wodkinie*.

Syn duchowy kiedyś *Matisse'a* (tylko twardszy i dzikszy od niego), to znów *Gauguina*, równocześnie oddala się on od mistrzów francuskich przez świadomą niechęć do wyrażania ruchu. Idzie po ciekawej linii rozwojowej, w której forma u niego kamienieje, nabiera uroczystego spokoju, a w oświeceniu i w całości wyrazu uzyskuje coś pokrewnego ze zjawami snu. Słusznie powiada zdolny krytyk *M. Szaginian**, że w jego hieratyczności, w jego kontemplacyjnej monotonii widzi prawdziwy wschód i bizantyzm i... drogę do ikony.

Na zachodzie Europy w dużym, ale malejącym ciągle stopniu, a w Polsce w rozmiarach grubowato za wielkich, nie docenia się jeszcze należycie różnorodnego piękna prawdziwych najstarszych ikon. Godną wysokiej uwagi jest w nich przemyślana, ekspresyjna kaligrafia linii, budowa pełna uroczystego spokoju, rozkład ciekawy plam barwnych i wybitna dekoracyjność płaskiego traktowania całości.

Zmuszeni przez rządy prawosławno-nacjonalistycznej Rosji dopatrywać się russyfikacyjnych tendencji w nadsyłanej do nas i to banalnej nowoczesnej ikonie, odnosiliśmy się do niej z uprzedzeniem, nie znając prawdziwej, starożytnej**. Tak, jak dawno porzucono w zachodniej nauce prymitywny ogólnik o wielowiekowej martwocie bizantyjskiego religijnego malarstwa, tak i w odniesieniu do rosyjskiego, nie wypada dziś, w wolnej Polsce kierować się ubocznymi względami. Ikona reprezentuje zupełnie odrębny świat i program malarski, pełen pokrewieństw ciągłych na przestrzeni wieków, ale też i pełen odmian. Cała skala różnic oddziela szkołę nowogrodzką, która przez Litwę *Witoldową* wchłaniała wpływy ówczesnego Zachodu, od szkoły monumentalnego *Rublewa* z końca średniowiecza. Jeszcze więcej ujawnia się ich w szkole *strogonowskiej* i w *moskiewskiej* z drugiej połowy XVII wieku, kiedy wpływ nadwornych malarzy Polaków w Moskwie *St. Łopuckich* i *B. P. Poznańskich* i w. in. oraz wpływ flamandzko-niemieckich sztycharzy, przestyliзовanych nawskróś tradycyjnie, stworzył osobliwy kierunek krystalizujący się najwybitniej w *Uszakowie*.

Przy ogromnej produkcji, malarstwo to stanowi morze różnorodnych podniet, mogących przyczynić się do zapłodnienia rosyjskiej sztuki, podatnej na to także przez niektóre ogólnoeuropejskie tendencje, ku stylizacji, ku ekspresjonizmowi, ku dekoracyjności. W malarstwie, w grafice i w sztuce stosowanej ubiegłych niedawno lat widzieliśmy w tym kierunku w Rosji różnorodne a cenne poczynania, u takich mistrzów jak *Bitibin*, *Niestierow*, *Roerich*, a po niekąd *Wróbel* i w takich szkołach jak nowo-stroganowska i inne. Wszystko to były jeszcze początki. Możliwości i widoki na przyszłość, sposoby łączenia tych tradycji z nowoczesnością programów i odrębnością indywidualną mistrzów, pozostają wielkie i bardzo dalekie od wyczerpania. W sztuce doby rewolucyjnej tendencje podobne przycichły bardzo. Przyczynia się do tego z pewnością wroga postawa sfer wpływowych względem religii a przyczynia się bez

* *Ruskoje Iskusstwo* Nr. 1. 1923. Petersburg.

** Ikona «urzędowa» XIX wieku ma się do oryginalnej, dawnej, zupełnie podobnie jak obrazki religijne w «stylu *Saint-Suplice'a*» do zachodniego malarstwa religijnego poprzednich stuleci.

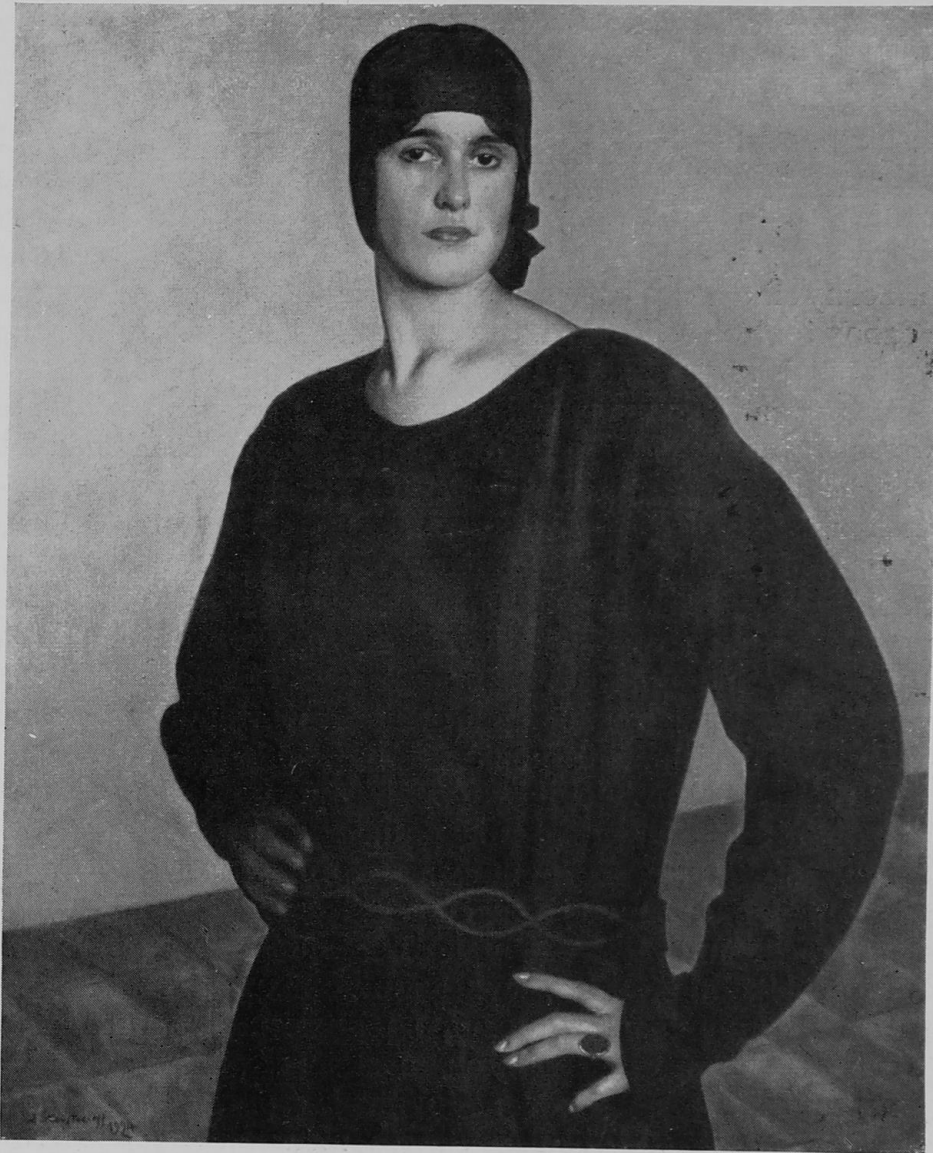
sensu, ileż temat niema nic albo wcale nic do programu i stylu, do pojmowania czysto artystycznych zagadnień, które zarówno w malarstwie religijnym, jak świeckim, będą zawsze w danej chwili pokrewne lub identyczne. Dzieje powszechne sztuki nastroczą potemu bezustanny korowód argumentów.

Z malarzy chwili obecnej poza Pietrowem-Wodkinem, różnorodne odmiany wpływu wyżej omówionego spostrzegamy jeszcze w *Prochorowie*, w *Małyszynie* (z Jarosławla) poniekąd nawet w »lewicowym« *Pimienowie*. Dalecy jednak jesteśmy jeszcze od tego, co na tem podłożu wyrosnąć by mogło i pewno jeszcze wyrosnie ku chwale i osobliwości przyszłej sztuki rosyjskiej. Nie mało zasługi pionierów będą tu mieli cisi, skromni, ofiarni muzeologowie rosyjscy, którzy dla badań swoich wykorzystają umieli generalną, skarbową, konfiskatę srebrnych sukienek nałożonych ongiś, od XVII w., na znacznie starsze ikony. Poczynili oni zdumiewające odkrycia, — przez odrestaurowanie średniowiecznych zabytków ujawnili całe skarbnice grecko-bizantyjskiego i grecko-rosyjskiego malarstwa, o którym będzie jeszcze głośno w Europie.

Zarzucić kto może, że pogląd podobny równa się przestarzałej chęci nawracania twórczości ku imitowaniu dawnego, podczas gdy sztuka winna iść samodzielnie naprzód i być nawskróś nowoczesną. Byłby to błąd niemały. Naśladownictwo dzieli przepaść od wchłaniania i przetrawienia podniet, a szkoły i programy czasów dawnych nie stanowią tylko przemijającej przeszłości, lecz jeśli są wielkie, wyrażają nieśmiertelne tendencje człowieczeństwa, — różnorodne struny zawsze nowej lecz i odwiecznie pokrewnej duszy ludzkiej.

Wątpić należy, aby tak pojęte nawroty stały się zrozumiałe dla »Achrru«, który wedle swoich szumnych deklaracji ma odegrać rolę zwrotnicy w ewolucji sztuki rosyjskiej. Ma on być szkołą »heroicznego realizmu«, wyrażającego rewolucję. W rzeczywistości jest masowem zbiegowiskiem wszelkiego poziomu i kalibru artystów, z ogólnem ciążeniem ku płaskiemu, łatwemu, fotograficznemu naturalizmowi.

Gwoli zaspokojenia politycznego utylitaryzmu, gwoli »malowania« tendencji i haseł sowieckich, odgrzebują członkowie »Achrru« nie starożytne, świeże zawsze, bo czysto artystyczne szkoły, lecz stosunkowo niedawne a zupełnie przestarzałe, mdło-akademickie rodzaje malarstwa, nie wykluczając ś. p. genre'u i alegorii. Jaskrawe (dosłownie i metaforycznie) przykłady nastroczą ostatnia wystawa zrzeszenia, ze swymi dwoma tysiącami obrazów. Na honorowym miejscu ustawione, wita przybysza ogromne, nudne płótno *S. Karpowa*, przedstawiające nimniej niwielej tylko »Samostanowienie narodów«. W przyszłości, w razie n. p. ewentualnego przewrotu na rzecz dawnego régime'u, — można będzie pod obrazem tym nakleić etykietkę z hasłem nacjonalistów »wszystkie strumienie do rosyjskiego morza« i przy paru drobnych poprawkach obraz równie dobrze spełni swe »artystyczne« zadanie. Na większą skalę wskrzeszono z pyłu szczęśliwego zapomnienia obrazki rodzajowe, o tyle różniące od tego, co za lat dziecinnych oglądaliśmy w »Leipziger illustrierte Zeitung«, że dawniej rozczułała nas drzemka Kafee-Schwester, lub scenka p. t.: »Mama hat's Tanzen erlaubt«, a dziś bawi nas tępo zagapiona kucharka na płótnie *S. Rjangingej* lub flirt potwornej baby z parobkiem w wypracowaniu



B. M. KUSTODJEW

PORTRET D. S. GRABOWSKIEJ (ol., 1924)

A. *Tichomirowa*. Opodal sztywnie zadowolony anglik dziękuje pijanemu przywódcy rezunów za rozstrzelanie komunistów, których trupy obdzierają »białogwardziści«. Malowidło to zakupił już rząd jednej z południowych republik sowieckich. Trzeba długo wędrować między salkami i korytarzami, gdzie setki przenuzonych półfabrykatów, gdzie brygady fotograficznych szkiców z życia ludu podają rękę salonowym widoczkom Krymu, aby dotrzeć do rzeczy nieco lepszych. Z przerażeniem spostrzega się, że najlepsi z »centro-lewu« artyści, zwabieni tym bardziej popłatnym jarmarkiem, wystawiają tu rzeczy swoje, przystosowane tematem, a pracując w danym kierunku bez fantazji, — wyraźnie przeciętnieją. Odnosi się to nawet do *Rożdźe-stwienskigo, do Falka i Maszkowa* którzy na swych własnych wystawach okazali oczywiście o wiele więcej bezpośredniości.

Zaledwie paru malarzy wzbija się na prawdziwie wyższy poziom, — uderza śmiałością i siłą pędzla. Najwięcej *Archipow*, stary mistrz ze »Sojuzu«, przez cykl swoich włóścianek z różnych gubernij SSSR., przez rozmach pędzla, świetny akord barw, przez gest i spojrzenie pełne życia, przez prawdziwe objawienie się malarskości wśród tej ludnej pustyni. Obok niego młodszy i bardziej nowoczesny *F. Bogorodskij* kontynuuje swój tęgi cykl »Bez-prizornych«. Wyzierają ku nam pełne wyrazu twarze degenerackie, beznadziejne, uliczników pozbawionych opieki, młodociani półkryminaliści, kokainiści i t. p., stanowiący istną plagę Rosji i ciężką troskę rządu.

Zupełnie sztucznie łączy się z tą wystawą odrębny *Kustodjew*, o którym mówiło się wyżej. Cały szereg innych najlepszych malarzy usunął się od podobnej konkurencji zupełnie.

»Achrr«, aczkolwiek niby rewolucyjny, ogląda się za przodkami i znajduje ich w »Pere-dwiżnikach«. Przed »Mirem Iskustwa« i przed »Sojuzem« grali oni wielką rolę w ruchu artystycznym Rosji. Świeciły między nimi talenty prawdziwe, ale ogółem reprezentowali oni ówczesny ogólnieuropejski naturalizm i przedimpresjonistyczny akademizm. Stąd wyszli jednak tacy odnowiciele sztuki rosyjskiej jak *Riepin, Surikow, Waśniecowy, Niestierow, Sierow, Lewitan* i inni. Nie do nich jednak nawraca »Achrr« lecz do pierwszych »peredwiżników«, * którzy w czasach poprzedzających reakcję polityczną Aleksandra III i Mikołaja II — swój realistyczny kierunek łączyli z socjalną ideologią, z hasłem »narodniczestwa«, z hasłem pójścia w lud i w sferę biednych uciskanych, na których obrazami swemi starali się zwracać uwagę społeczeństwa. Szlachetne te tendencje nie podniosły jednak poziomu ich przyciężkiej sztuki. Tymbardziej tematy sowieckie nie podniosą twórczości członków »Achrru«, którzy na dobitek obierają je bez porównania mniej szczerze.

Przebiegnąwszy okiem kolejne stadja ewolucji sztuki rosyjskiej spostrzegamy, że zataczają one poniekąd linję koła, w którym koniec z początkiem się spotyka. Niemniej uderza nas analogja między ewolucją artystyczną i polityczną, w dobie rewolucyjnej. Po zniszczeniach i ubytkach wojną domową wywołanych, nastaje w pierwszych latach kierunek artystyczny ultraradykalny, poczem sztuka, zupełnie podobnie jak polityka, idzie po linii coraz większego wycofywania się ze zbyt mózgowo-abstrakcyjnych niemożliwości, kieruje się coraz więcej ku staremu, nazbyt staremu pozytywizmowi. Nie wynikają z tego zbyt pocieszające wnioski co do pożytku rewolucji sowieckiej dla sztuki. Trzeźwiejsi między najwybitniejszymi komunistami zdają się to spostrzegać. Symptom wyraźny widzimy w staraniach sfer wpływowych o ściągnięcie napowrót do Rosji emigrantów-artystów, bardzo w tej mierze opornych. Rolę jaskółki przyjął dopiero na siebie N. Roerich. Jaki będzie dalszy skutek zabiegów, niewiadomo, to jedno pewne, że zaznacza się w nich wyraźne przyznanie się do słabości i Canossa w stosunku do tych, którym uprzednio życie w Rosji obrzydzone lekceważeniem praw i potrzeb plastyków, ogólnymi represjami względem inteligencji, szczególnymi przykrościami względem niezależnych w sztuce duchów. Czy przyjeżdżający napowrót będą mogli skrzydła swe rozwinąć, przesądzać nie będziemy. Nic dobrego jednak nie wróżą pewne autorytatywne oświadczenia, które podamy jeszcze na końcu artykułu.

* * *

Konieczność ograniczenia się co do miejsca i czasu, nie pozwala mi być tak wyczerpującym, jakbym tego pragnął, zwłaszcza w odniesieniu do niektórych działów sztuki. O rzeźbie w każdym razie najkrócej mówić można. Poza tendencje znanego już dawniej *S. Konienkova* ** daleko Rosja dzisiejsza nie wyszła, a trudno oprzeć się uwadze, że rzeźby jego z doby wojennej i przedwojennej, pokrewne duchowo z M. Wróblem i z ekspresyjnym barokiem, zwarte,

* N. M. Szczekotow »Nowaja Rossija w Iskustwie« wyd. »Achrru« Moskwa 1926 r. Oprócz tej pięknie wydanej publikacji, wydrukowano cały szereg broszurek dotyczących tego zrzeszenia.

** Patrz monografię S. Głagola (Gołouszewa) »S. T. Konienkow«, Petersburg 1920.

stylizowane śmiało lecz od prawdy natury zbytnio nie odbiegające, były mocniejsze od dzieł ostatnich, gdzie trudne, a tak cenne dążenie do prymitywizmu nierzadko graniczy już ze zbyt łatwą prymitywnością. Co się tyczy innych artystów, to poza »Dostojewskim« *Mierkułowa* i rzeźbami *K. Galezowskiego* nie wiele umiem widzieć godnego uwagi. Zastrzeżenia nieliczne należą się tylko niektórym głowom *F. Szmitowej* i *Lassalle'owi Sinajskiego* a

poniekąd niektórym biustom *Domagackiego* i *Manizera* lub »Robotnikowi« *Korolewa*. Jedni bliżsi *Rodina*, drudzy wczorajszej i dzisiejszej rzeźby niemieckiej lub *Konienkowa*, rzeźbiarze rosyjscy współcześni nie stworzyli bezwarunkowo żadnej własnej szkoły, nie wydali poza bardzo małymi wyjątkami, żadnego dzieła o nieprzemijających wartościach. Brak środków, a zwłaszcza talentów udaremnił śmiałe plany co do różnych pomników na cześć rewolucji i jej wodzów. Zbiorowe zaś wydanie projektów pomnika *Lenina*, na wzniesienie którego nie żałowanoby środków, stanowi zdumiewający zbiór lichot i niepoważnych konceptów. »Dostojewskij« *Mierkułowa* ratuje prawdziwie honor rzeźby współczesnej rosyjskiej przez niepospolitą monumentalność i architekturę formy, przez zakomitą jej prostotę i psychologiczny wyraz całości. Nadaje go zwłaszcza ruch beznadziejnie zapatrzanej głowy i gest dłoni, jakby nerwowo przytrzymujących garść jakiejś nędzy moralnej, którą pisarz zbiera się znowu analizować, z filozoficznym, iście rosyjskim współczuciem.

Lepiej, a może najlepiej wogóle z całej sztuki rosyjskiej przedstawia się grafika, już w dobie przedrewolucyjnej znana Europie ze swego wysokiego poziomu. Od tego czasu uległa ona zmianom nie-
małym.

Dawniej, podniesiona bodajże najwyżej przez miesięczniki »Mir Iskusstwa«, »Staryje Gody«, »Russkij Bibliofil« i t. p. (*Al. Benois, Mitrochin, Czechonin, Zamirajło, Narbut, Charlemagne, Lancerey* i i.) szła ona więcej za wzorami barokowej i rokokowej ryciny, albo też (zwłaszcza w osobie *Ostroumowej-Lebiediewej*) lubowała się w subtelnie estetyzującej litografii, przyczem niesłusznie rywalizowała często z malarstwem. Obecnie, jak i w reszcie sztuk pięknych, artyści zwracają cały wysiłek ku zwartej prostocie i sile wyrazu i ku tłumaczeniu się za pomocą jaknajbardziej specyficznych, graficznych sposobów. Rozwijają oni przede wszystkim drzeworyt, podkreślając w zasadzie bardzo trafnie charakter tworzywa. Grupy petersburskich i moskiewskich grafików położyły ostatnio tak jak i dawniej duże zasługi na punkcie wydawnictw książkowych wszelakiej treści, w których umiejętnie wprowadzają zasadę, że sztuk nie ma być luźną ozdobą lecz rzeczywistą częścią składową drukowanego dzieła.*
Szczególniej odznaczyła się na tych polach szkoła moskiewska, od poligrafa *N. Pi-*



J. ANENKOW.

PORTRET W. POLONSKIJ'A, redaktora
„Pieczat i rewolucja“ (ol., 1925).

* Natomiast legendą nazwać należy wieści o jakoby wysokim poziomie artystycznym wydawnictw z reprodukcjami dzieł sztuki. Tu mogą Rosjanie tylko powiedzieć »fuiumus Troes«. Dziś na tym punkcie dzieje się w Polsce bezwarunkowo lepiej, a już o takich wydawnictwach, jak ostatnio u nas »Wyspiański — dzieła malarskie« w Rosji mowy nawet nie ma.



S. KONIENKOW

FRAGMENT POMNIKA „STIEŃKA RAZIN“ (drzewo, 1919)

skarewa zaczynając. I tu jednak wspomniana już skłonność do zbyt dosłownego pojmowania nowych haseł i programów, prowadzi do przesady, do czegoś, nawet w drzewie, zbyt drewnianego. Przykładem jest przereklamowany *Faworskij*. Wyżej stoją nieliczne prace pokrewnego mu *N. Kupriejanowa*. W jego »krążowniku *Aurora*« uderza nas siła ruchu, dramatyczność linii, plam i światła, wywołane nader szczęśliwie najprostszymi a czysto graficznymi sposobami. Pokrewne dobre płótno stworzył w malarstwie *B. M. Kustodjew* («Fajerwerk na Newie»).

W akwaforcie wybił się na naczelne miejsce *Ignacy Niwiński* (syn rodowitego Polaka i Rosjanki). Artystów polskiego pochodzenia w Rosji pracujących, należących do różnych szkół i kierunków, łączy nader ciekawie jedna wspólna cecha i zasługa, nieraz pewno tylko podświadomie polska, a jednak głęboko rasowa. Stanowi ją stanowcze umiłowanie artystycznego umiaru. W czasach pseudo-rewolucyjnego rozwydrzenia się różnych na polu sztuki niemożliwości, zasługa to niemała współdziałać w Rosji około podtrzymania tego rodzaju elementu.



S. KONIENKOW

KORA (marmur, 1914)

Odnosi się to między innymi do J. Niwińskiego, zarówno jako grafika jak i dekoratora teatralnego, przy całej jego wielkiej postępowości.* O sile jego talentu świadczy dostatecznie fakt, że jest prawie samoukiem, zawdzięczającym przelotne lekcje Hamanowi, adoratorowi Frank

* Piękne, pełne uznania studia o I. Niwińskim napisali m. i. Paweł Ettinger i dyr. N. Romanow w wydawnictwach Moskiewskiego Muzeum Sztuk Pięknych (byłe Muzeum Aleksandra III): »Oforty Ign. Niwińskiego, Katalog wystawki« Moskwa 1925 i w »Żiźń Muzieja« 1926, Nr. 2. Tamże bibliografia artykułów o nim. Cenne okazy twórczości I. Niwińskiego posiada w Krakowie p. Kazimierz Piekarski. Podobnie jak Niwiński w grafice i w dekoracji teatralnej, tak w architekturze kierunku konstruktywistycznego wyróżnia się umiarem w tym nowym kierunku Polak E. Norwert w przeciwieństwie do wielu pokrewnych mu kolegów Rosjan, reformistów zbyt surowych i dziwacznych.

Przy okazji zaznaczyć pragnę, że p. Ettingerowi zawdzięczam szereg rzeczowych wyjaśnień i ułatwień przy zbieraniu reprodukcji do niniejszego artykułu.

Brangwyn'a. Do »Świętego Sebastjana« I. Niwińskiego, do jego »Wieży Storożewskiego Monastynu«, do jego »Włoskich i Krymskich seryj« i t. d. mam zamiar wrócić jeszcze osobno.

Na później odłożyć też muszę uwagi o rosyjskim przemyśle artystycznym, który w stosunku do przedwojennego nie odznacza się zresztą niczem zbyt nowym. Wystawa paryska dała potemu dość przykładów. Przy godnej jednak naśladowania ruchliwości, umiano dla tej produkcji skaptować poważne zamówienia z Ameryki. Zatrzymam się przynajmniej nad jednym z działów tej dziedziny, nad sowiecką porcelaną.

Wyrabia ją głównie »państwowa«, dawniej »cesarska«, fabryka porcelany w Petersburgu, mająca za sobą przeszło półtora wieku pięknej przeszłości. Pomimo rozwoju rosyjskiej grafiki tak wiele usług mogącej oddać zdobnictwu w porcelanie, w ostatnich czasach nie rozwinęło się ono na oczekiwaną skalę. Piękna porcelana jest zbyt, w Rosji bardzo kosztownym, to też fabryka ta walczy ciągle z ciężkimi trudnościami. Szkoda wielka, bo zarówno przy dawniejszym kierunku w rodzaju »Miru Iskusstwa« zwłaszcza w projektach Narbuta, jak i przy obecnym, reprezentowanym przez dość pokrewnego mu *Czechonina*, *Kobylecką* i i. warunki były dość pomyślne. Stworzono pewną liczbę rzeczy prawdziwie wdzięcznych lub oryginalnych. Minął szczęśliwie okres dziwacznych pomysłów suprematysty i konstruktywisty



IGNACY NIWINSKI

GURZUF (z „serji krymskiej“, 1925, akwaforta z akwatinta)

Malewicza,* przy którym naczynia pokrywano czerwonymi i czarnymi wycinkami geometrycznymi, podobnymi najczęściej do przyborów architektury, jak n. p. do linearów, ekier i t. p. Dziwactwa czepiają się jednak czasem nawet *Czechonina*, który na tych kosztownych naczyniach zbytku i sytości potrafił wyobrażać męczarnie rosyjskiego głodu (obr. repr.). Po pięknych i bardzo porcelanowych koncepcjach *Iwanowa* (n. p. słynna jego figurka baletowa »Żar Ptica«) przyszła dziś kolej jak w »Achrze«, na tematy sowieckie. Przy najlepszej woli trudno dopatrzeć się czegoś więcej niż przeciętności w odnośnych wytworach.

Przy zastoju budowlanym znacznie większym niż w Polsce, architektura i nowe w niej kierunki nie wychodzą prawie w Rosji poza sfery projektowań. Tym więcej ograniczyłem się w tej mierze do rzucenia garści uwag mimochodem, przy okazji. Że narazie mamy tu do czynienia z pierwszymi krokami, przyznaje to teoretyk rosyjski konstruktywizmu M. *Ginzburg*, w swem tegim najnowszym dziele »Stil i epoka« (Moskwa Gosizdat 1924 r.). Autor sam, obok *Grinberga* i *Trockiego* należy niewątpliwie do tych, którzy najudatniej umieją łączyć głębszą kulturę, opartą o starą mądrość architektoniczną, z nowymi prądami. Nieco na boku stojący *Trockij*, profesor petersburskiej akademii sztuk pięknych, prezentuje się najwięcej oryginalnie. Na szczególną uwagę zasługuje jego umiejętność nawiązywania w bardzo nowoczesnych koncepcjach do tradycji, jakie dają najbardziej monumentalne, najspokojniejsze ze starożytnych soborów grecko-rosyjskich.

Prądy konstruktywistyczne owiały także silnie dziedzinę inscenizacji teatralnej. Na tem właśnie polu obserwujemy w Rosji zjawisko szczególnie cenne, pomimo wszystkich zastrzeżeń, jakie już wyżej z ogólnych względów poczyniłem.

Mam na myśli wysiłek zbiorowej twórczości dla celów artystycznych, jednolitych a wielostronnych. Wysiłek to niezawsze udany, ale usilnie, szacownie, ciągle probowany. Tem szacowniejszy, że najbardziej pożądaný wszędzie i zawsze.

Wyraża się on w dążności do zharmonizowania różnych sztuk plastycznych we wspólnych wystąpieniach. W czasach dawnych, w epokach świetnego rozwoju, umiano całe życie przepełnić sztuką jednolicie stylową. Dziś przy tylu rozbieżnościach i przy finansowych kłopotach, byłoby to zbyt trudnem. W dziedzinie przynajmniej teatru, próby rosyjskie godne są uznania.

Pierwszy bodaj na większą skalę rozwinął program tego rodzaju *Tairow* w »Kameralnym Teatrze« Moskwy, wprowadzając ultra modernistyczną jednolitość, »kubizującą« nie tylko w dekoracjach i kostjumach, lecz i w stylu gry i ewentualnej ilustracji muzycznej. Wkrótce potem *Meyerhold* idąc po linii podobnej, przeskoczył w warjacki ale jednolity stylowo extrême na swojej ultra konstruktywistycznej i »supra dynamicznej« scenie, która ogłusza i oślepia.

Na szczęście znalazły się jednostki, zdolne do opanowania tej reformy, do zahamowania przesady, do wprowadzenia wyższego artystycznego umiaru.

Odnosi się to przede wszystkim do *Wachtangowa*, jako reżysera »Princessy Turandot« w t. zw. »Studjum Artystycznego Teatru« w Moskwie, oraz do Ignacego *Niwińskiego*, który pracując wspólnie z nim stworzył kapitalne groteskowe dekoracje i kostjумы do sceny osobliwie skonstruowanej w kilka kondygnacji. Przy tym zmyśle umiaru widzę znów u *Niwińskiego* znamienny moment, nie tylko w fizycznym związku jego z rasą polską przez pochodzenie, lecz



S. CZECHOWICZ

RYSunEK DO BAJKI (1922)

* O Malewiczu, ciekawszym w projektach architektonicznych, dają wyobrażenie reprodukcje w Nr. 5 krakowskiego »Architekty« str. 12 i 13 przy artykule S. Zahorskiej.

i w duchowym, przez jego współpracę poprzednią z *I. Żółtowskim*, tak głębokim architektem, a najczystszej rasy Polakiem.

Pokrewne w tej mierze, a nadzwyczaj cenne zjawisko stanowi balet *K. Galezowskiego*, którego twórczość zabłysnęła najwyżej w »Josifie Prekrasnym«, w choreograficznej »Historji czystego Józefa«, wziętej jako temat z biblij. W dotychczasowym balecie rosyjskim, słynnym w Europie od czasu występów paryskich z roku 1911, miał Galezowski rywala groźnego. Nie przeszkodziło mu to dokonać dzieła niezwykłego, w którym jako niepospolity rzeźbiarz, malarz



W. FAWORSKIJ FRONTISPICE DO KSIĘGI „RUF” (1925).

i baletmistrz zarazem, uzdolniony ponadto w muzyce, tem lepiej potrafił zharmonizować wszystkie sztuki dla potężnego wspólnego wyrazu. Fabułę, dotąd w baletach zawsze naciąganą i zwykle banalną, zamienił na prawdziwie dramatyczną, głęboko ludzką. Wydobył bogate kontrasty z przeciwstawienia Józefa-flecisty, idyllicznego młodzieńca, jego braciom zdradziecko zazdrośnym i Putyfarze, przepastnie zmysłowej. Odpowiedniki tej wschodniej, pełnej marzenia i ognia treści, umiano stworzyć nie tylko w ekspresyjnym tańcu pantominy, lecz i w uproszczonej a mocnej grze światła, kolorów, kostjumów i dekoracji, projektowanych wespół z *Erdmanem*, pomyślanych więcej »architektonicznie i rzeźbiarsko« niż u malowniczego i malarskiego Baksta. Umiarkowanie konstruktywistyczna scena, przez liczne uproszczone kondygnacje, ułatwia wiązanie coraz nowych girland i bukietów z barwnych mas i łańcuchów ciał ludzkich. W miejsce pstrokaczny dawnych kulis, trzy olbrzymie płótna jakby trzy gorąco-pomarańczowe żagle lub starożytne »vela«, wypełniają głąb sceny, na ciemnym tle podnosząc się i opadając. Muzyka (Wasiljenki) znów pełna prostoty, bardzo wschodnia i bardzo piękna, programowa w duchu, znakomicie ilustruje akcję, złączoną chronometrycznie z całością poruszeń. Orientalnie, śpiewnie zawodząca, zrywa się nagle w zdradliwych synkopach, wybucha w dzikich rytmach, opada w tragicznych uciszeniach. Jesteśmy dalecy od klasycyzującego baletu Gelcerowej z opery moskiewskiej i nie blizcy szkole przybyłej tu na stałe Izadory Duncan, monotonnej pomimo wszystko w swej swobodnej plastyce. Patrzymy nie na eklektyczną próbę, lecz na zharmoni-

zowaną, dojrzałą i nową całość, w którą wtopiono z całą kulturą i zrozumieniem rezultaty ewolucji dawniejszego baletu. Umiano tu ekspresyjność posunąć niezwykle naprzód, zużytkować nawet, lecz dyskretnie i okolicznościowo, akrobatyzm fantastycznych tańców, a przede wszystkim stworzyć wogóle zjawisko przekraczające granice dotychczasowego baletu. Stoimy raczej wobec wszechartystycznego, choreograficznego dramatu.

Galezowski odrywa się jednak od kierunków i tradycji miejscowych, tematem zaś biblijnym niewątpliwie nie odpowiada tendencjom z góry idącym. Tem tłumaczy się też pewno, że jest pomimo wszystko odosobnionym, że przyjęto go jako coś obcego.

* * *

Nie o takie bowiem zagadnienia i cele chodzi tym, którzy kierując nawą państwa rosyjskiego, uważają się za powołanych do narzucania sztuce właściwych dążeń i zadań. Jaki wywierają oni nacisk co do kształtowania jej w przyszłości, mówi nam dosadnie wykład oficjalny, wygłoszony, — rzecz znamienita, — przez Prezesa stołecznej Akademii Artystycznych Nauk, przez P. S. Kogana.

Jawi się tu przed nami curiosum tak niebywałe, że upamiętnić je zwłaszcza dla »otwarcia



N. KUPRIJANOW

KRAJOWNIK „AURORA“ (drzeworyt, 1922)

oczu», należy. Czytamy je jako mowę na otwarciu VII-ej wystawy »Achrru« z r. 1925*. Tłómaczę dosłownie:

»Z punktu widzenia mistrzostwa i techniki nasze wystawy nie stoją na poziomie paryskich lub weneckich. Tam więcej subtelności i wyszukania. Lecz nie w tem rzecz. Odrzucamy naśladowanie Cézanne'a, Derain'a, Picasso, lewicowość artystyczną pozbawioną tematu i ideowości. Z dwóch elementów, z których składa się każda sztuka, z wielkiego odczuwania współczesności i osiągnięcia mistrzostwa, »Achrr« śmiało ogłosił wyższość (>»primat«) tego pierwszego. Istotnym artystą może być tylko człowiek wrażliwy na potrzeby swego czasu, a w nasze dni tylko ten, którego przenika płomień październikowej komunistycznej rewolucji. Czasy nasze są zbyt poważne a zadania zbyt pilne, aby sztuka mogła pozostawać na tych wyżynach, na które wznoszą się tylko (?) rozpieszczone umysły dla rozkoszowania się nimi. »Achrr« oświadcza artystom: idźcie w dół ku robotnikom, chłopom i sowieckim żołnierzom, sprawdźcie wasze formy przed ich sądem. Oto w czem leży znaczenie Achrru. Nie możemy przyswoić sobie tej lub innej formy Zachodu bez sprawdzenia, o ile jest ona potrzebna rewolucji. Dewizą »Achrru« jest: szukać nowych form w tem, co rośnie w życiu (?) i wcześniej czy później znajdzie swój wyraz artystyczny (>»oformlenie«). Naszym stylem jest nasz nieporządek (>»bezporządek«).

Takich oświadczeń jest jeszcze więcej, ale mamy już chyba dość. Wyraźnie powiedziano artystom: mniejsza o sztukę, niech każdy z was czyni, co każe komunizm, a sztuka sama się zrobi. Istotnie, ósma już idzie z kolei wystawa »Achrru«, oglądamy tysiące »obrazów« i setki rzeźb złączonych jedynie z sowieckimi tematami, lub etykietami. W tem zbiegowisku każdy artysta czyni, co każe nieborakowi duch Boży, a całość sama się złoży, — mówmy prawdę: leży. Ludzie z tłumu widzą tam przede wszystkim namalowanych siebie: słabo lub przeciętnie, to co innego, ale im to schlebia. Któżby pomyślał o tem, aby tych najbiedniejszych, bo w ten sposób dopiero opuszczonych, dopiero zaniedbanych, podnosić w górę ku wyższemu rozwojowi, ku zrozumieniu, że im nie sędzić, lecz uczyć się, starać się, to co wyższe zrozumieć lub szanować. Któżby raczył pomyśleć, że w proletariatusie tak samo jak w każdej duszy ludzkiej, która słońce ujrzała, może drzeć potrzeba piękna dla piękna, a nie dla walki klas. I któżby raczył uwzględnić pozatem, że sowiecka republika najbardziej potrzebuje także całej armii spe-

* »Achrr« VII Wystawka »kartin i skulptury Rewolucji, byt i trud«, II izd. Achrra Moskwa 1925, str. 9-12.

cialistów, a więc ludzi wyższego wykształcenia i że mają oni wyższe potrzeby artystyczne, prawo do ich zaspokojenia. I któżby pomyśleć raczył, że urodzeni artyści mają też jakieś prawa, a nadewszystko do umiłowanego doskonalenia się w mistrzostwie, do tworzenia sztuki wielkiej, do wypowiedzenia wszystkich stron duszy i życia, i że bez mistrzostwa nic to nie będzie warte. I któżby pomyśleć raczył, że sztuka mistrzów wielkich a niezależnych wzbogaca i potęguje duszę a nigdy jej nie rozpieszcza.

Nie. Myśli tak prostych i tak pewnych sfery wydające podobne artystyczne orędzia nie rozumieją lub rozumieć nie chcą. Wyziera z nich natomiast płaski pozytywizm zastosowany do sztuki zupełnie podobnie, jak swego czasu czynili to najbardziej burżuazyjni utylitaryści XIX wieku. Widzimy egoistyczny, zachłanny, partyjno= państwowy pozytywizm, stosowany do sztuki podobnie jak do polityki lat ostatnich z całą jego groźną »pryncypialną« ciasnotą, równie szkodliwą dla sztuki, jak dla współżycia narodów.

Moskwa=Kraków, lipiec 1926.

DR. MARJAN MORELOWSKI



S. CZECHONIN

„GŁÓD” (talerz porcelanowy, 1925)

(Państw. fabryka porcelany w Leningradzie)

ARCHITEKTONICZNY PALIMPSEST JĘDRZEJOWSKI

Z NAJSTARSZYCH zabytków naszego budownictwa rzadko który dotrwał do obecnych czasów w swym pierwotnym wyglądzie, prawie każdy ulegał w ciągu wieków przekształceniom i przeróbkom, wywoływanym już to pożarami, już to potrzebami praktycznymi. Niejeden zaś był przerabiany tylekrotnie, iż z jego pierwszej postaci niewiele zostało. Staje się wówczas zabytek jakby palimpsestem, dokumentem, który nadpisywały różne wieki i trzeba wiele trudu i umiejętności, by dotrzeć do pisma pierwotnego, do rozpoznania najdawniejszego kształtu danej budowli i odszukania zatartych jej resztek.

Przykładem takiego bardzo interesującego, a zagadkowego palimpsestu architektonicznego jest kościół pocysterski w Jędrzejowie w okolicy Kielc. Z jego dzisiejszego wyglądu zewnętrznego trudno się zrazu domyśleć, iż się ma przed sobą budowlę z czasów bardzo odległych. Rzucają się w oczy dwie wieże barokowe i barokowe kaplice po jednej stronie nawy, po drugiej nowsze, bezstylowe przybudówki. Wspomniane wieże nie tworzą zachodniej fasady kościoła i nie zawierają głównego doń wejścia, jakbyśmy tego oczekiwali, gdyż dobudowane zostały poprzedzając prezbiterjum, a to w tym celu, by zwrócić uwagę na kościół od strony miasteczka, w pewnym oddaleniu na wschód odeń się rozciągającego. Kościół nie ma fasady zachodniej, gdyż do tej ściany przylega budynek dawniej klasztorny, dziś plebański i wejście do kościoła jest tylko jedno, dosyć ukryte w północnej nawie bocznej. Cała ta północna strona jest przyozdobiona pompatyczną i efektowną barokową dekoracją architektoniczną, o rysunku szczegółów wcale wytwornym i tworzy całość bardzo malowniczą, lecz nieorganiczną; znać, że się tu ma do czynienia z kształtowaniem późniejszym na jakimś odmiennym, dawniejszym korpusie.

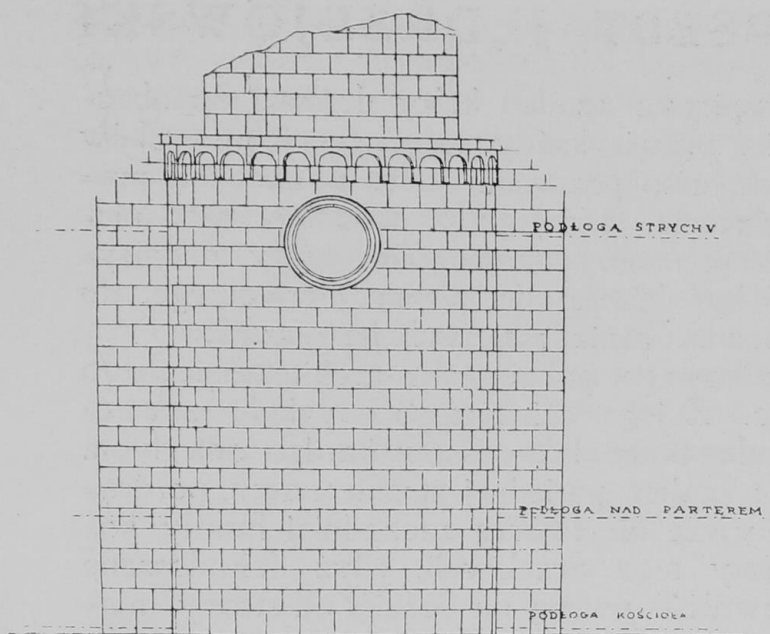
Wzrok wchodzącego do wnętrza pochłania bogactwo dekoracji, charakterystycznej dla XVIII wieku, z malowidłami ściennymi, sztukaterjami, złoceniami i imitacją marmurów. Widać, że sklepienia naw dopiero z XVIII w. pochodzą, że filary i pilastry dzielące ściany, mają swe



Kościół pocysterski w Jędrzejowie: Widok na chór muzyczny, mieszczący się w przekształconej absydzie romańskiej.



Wnętrze kościoła pocysterskiego w Jędrzejowie, przerobione w XV. i XVIII. wieku.



Odkryta część kościoła romańskiego z XII w. w Jędrzejowie
(rys. arch. Z. Gawlik)

rzutu bazyliki cysterskiej oraz dostrzeganego tu i ówdzie zpoza wyprawy, ciosowego wątka ścian domyślać się można, iż barokowa szata kościoła nalepiona została na konstrukcyjny szkielet pierwotny bazyliki, konsekrowanej około r. 1210 przez Wincentego Kadłubka.

Wśród architektonicznych szczegółów wnętrza zwracają uwagę obce XVIII wiekowi, ostrołukowe wykroje arkad międzynawowych i gotyckie z kształtu przypory do filarów nawy głównej, przyległe do nich od strony południowej nawy bocznej. Także konstrukcja sklepień w obu nawach bocznych jest odmienna od sklepień nawy głównej, i wyrosła widocznie na jakiejś strukturze dawniejszej. Otwiera to pole do domysłów i pobudza chęć odczytania dzieł budowlanych. Lecz odgadywanie przeszłości zabytku, wielokrotnie przerabianego, nie jest tak łatwe, jakby się wydawało i trzeba pewnej ostrożności, by się nie dać uwieść pozorom.

Kościółem w Jędrzejowie zajmował się ostatnio doc. dr. Adam Bochnak i przedstawił na posiedzeniu komisji historii sztuki Akademii Umiejętności pracę, której streszczenie ogłoszono w »Sprawozdaniach« Akademii w nrze 9 z r. 1926. Wspomniane powyżej szczegóły, niezgodne ze stylem XVIII wieku, naprowadziły go na myśl, że są pozostałościami owej pierwotnej architektury z początku XIII w., z której zdaniem autora pozostaćby miało znacznie więcej, niżli dotąd przypuszczano, aniżeli przyjmował Wł. Łuszczkiewicz, najpoważniejszy znawca naszej architektury wczesnośredniowiecznej, który badał swego czasu kościół w Jędrzejowie i pisał o nim, jako »o zagubionym pomniku naszej romańszczyzny«. Dr. Bochnak wystąpił z twierdzeniem, że konstrukcja filarów międzynawowych, z przyporami od strony naw bocznych, jest pierwotna i że tworzy prototyp t. zw. filaroszkarpowego systemu krakowskiego, znanego z naszych kościołów gotyckich XIV wieku. System ten zastosować miano po raz pierwszy w Jędrzejowie, w związku z krzyżowo-żebrowymi sklepieniami, z których pozostałyby ostrołukowe arkady i gurdy poprzeczne w nawach bocznych. Jak z tego wynika, byłby kościół jędrzejowski pierwszym przykładem rozwiniętego gotyku na naszych ziemiach, pojawiającego się nadspodzianie wcześnie, bo na samym początku XIII wieku!

Twierdzenia powyższe, wprowadzające tak śmiało duży przewrót w poglądach na dzieje naszej architektury wczesnośredniowiecznej,

szczególne z tego czasu. Rozpatrzywszy się jednak w układzie budowli dostrzegamy, że ugrupowanie wnętrza nie odpowiada programowi XVIII wieku, lecz sięga wyraźnie czasów wczesno-średniowiecznych, gdyż podobny kształt bazyliki trójnawowej z nawą krzyżową, poprzeczną i z kaplicami t. zw. bliźniemi po bokach prezbiterjum, znamy z innych kościołów cysterskich, w Koprzywnicy, Wąchocku i Sulejowie. Gdy w nich zachowała się przecież wcale dobrze dawna architektura, w Jędrzejowie nie widać prawie żadnych części o pierwotnym architektonicznym wyglądzie. Jedynie w kaplicach bliźnich kryją się we węglach ścian smukłe kolumnienki i wsporniki o charakterze romańskim, lecz i tu dawne sklepienia ustąpiły miejsca nowszym i tylko resztki sklepiennych nóżek, pozostawione ponad kapitelami i wspornikami, świadczą, iż pierwotne sklepienia były krzyżowe bez żeber. Owych kaplic bliźnich można więc jeszcze zrekonstruować rysunkowo kształt oryginalny, trudniej, jeśli idzie o wnętrza naw, gdzie nie pozostały tak wyraźne ślady i jedynie na podstawie wiernie zachowanego

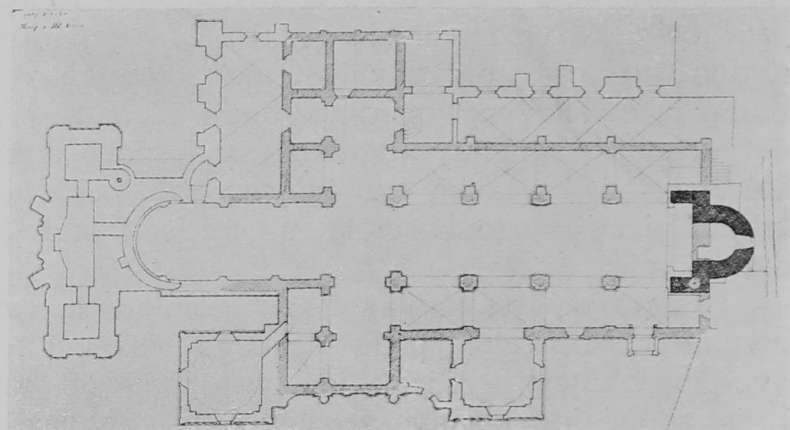


Jędrzejów: Kościół pocysterski od strony prezbiterjum

musiały jednak z góry budzić pewne wątpliwości. Zadziwia przede wszystkim fakt, że owa »filaroszkarpowa« konstrukcja, która już w Jędrzejowie miała być użyta, nie powtarza się w innych mniej więcej równoczesnych lub nawet późniejszych budowach cysterskich, a wszystkie te budowle zostają przecież ze sobą w bardzo ścisłym związku architektoniczno-artystycznym. Nie znamy wogóle drugiego przykładu zastosowania tej konstrukcji przez cały wiek XIII i trzeba czekać lat przeszło sto, zanim się ona pojawi w krakowskim gotyku. Gdy wreszcie nasze budownictwo cysterskie opiera się o architekturę cysterską w Burgundji, kościół w Pontigny, z którego Dr. B. wywodzi budowlę jędrzejowską, ma konstrukcję sklepień zupełnie odmienną i autor musi przyznać, iż tego »systemu szkarp, których dolnemi częściami są przypory przy filarach, nie można w dzisiejszym stanie widzy znikąd wyprowadzić! Czyżby więc ten wynalazek urodził się w Jędrzejowie i tamtejsi Cystersi strzegli go tak zazdrośnie, iż dopiero w wiek przeszło później odkryto tajemnicę?

Zaskoczony osobliwością całej tej teorii postarałem się zbadać rzecz na miejscu — przy okazji kontroli robót konserwatorskich, prowadzonych przy barokowych wieżach kościoła w Jędrzejowie — by się przekonać, jakie są podstawy do uznawania owej konstrukcji za pierwotną i pochodzącą z pocz. XIII w. Czy są jakieś profile, któreby odnieść należało do tego czasu, czy owe filary, szkarpy i arkady zbudowane są przynajmniej z kamienia ciosowego, jakby być musiało w razie ich pierwotności? By mieć pewność w takich kwestjach, trzeba skrupulatnie zbadać mury aż do trzewi, do jądra, poprzez ich wierzchnią skorupę, i przekonać się, z czego wyrosły. Otóż dokonane we wnętrzu kościoła, w kilku miejscach, odbicie wyprawy z marmurowego stiuku wykazało, iż filary, szkarpowe przypory i arkady, wykonane są z cegły, o formacie późnośredniowiecznym. Również zbadanie sklepień na kościelnych strychach potwierdziło, iż jest to konstrukcja, wzniesiona w całości z cegły. Nie może zaś ulegać żadnej wątpliwości, iż jędrzejowska budowa z pocz. XIII w. była kamienna, podobnie jak to ma miejsce w Koprzywnicy i Wąchocku. Stwierdza to ciosowy watek ścian magistralnych, widoczny wewnątrz tu i ówdzie z poza wyprawy, gdy zewnątrz kryje go okładzina kamienna, nałożona w wieku XVIII. Południowe ramię transeptu ma dawne mury ciosowe w całości jeszcze zachowane, jak się o tem można przekonać, wyszedłszy na strychy. Jeśliby zaś ktoś, chcąc ratować egzystencję twierdzenia o pierwotności systemu filaroszkarpowego w Jędrzejowie, próbował dowodzić, iż nawa główna tego kościoła mogła być budowana z cegły i jako argument przywołał odkryty przy obecnej restauracji kościoła cysterskiego w Sulejowie fakt, iż tam do budowy pierwotnej już cegła została użyta, usunąć łatwo możnaść tego rodzaju kontrowersji wyjaśnieniem, iż pominąwszy późniejszy format cegły jędrzejowskiej, Sulejów nie może tu być argumentem, gdyż w nim wprowadzono cegłę jako watek drugorzędny do wypełnienia ścian, a wszystkie części istotnie konstrukcyjne, jak filary, arkady, gurdy, wykonane zostały z kamienia, podobnie jak to będzie mieć miejsce w ceglany gotyku krakowskim.

Zyskujemy przeto pewność, iż »gotyckie« przypory i arkady jędrzejowskie zostały tam wprowadzone w czasie późniejszej przeróbki pierwotnej budowli bazylikowej, przeróbki dokonanej zapewne dopiero pod koniec XV w., gdyż Długosz w swych *Libri beneficiorum* pisze o kościele jako o zbudowanym z kamienia i o żadnej przebudowie nie wspomina. Mamy tu do czynienia nie z prototypem konstrukcyj krakowskich, lecz ich naśladownictwem, wykonaniem nawet dosyć lichy, niedbale, jak stwierdzić można, przypatrzwszy się na strychach technice murowania, lub patrząc na arkady międzynawowe, których wykroje są nie tylko prymitywne, lecz nierówne i bylejakie, a rzekome ich podobieństwo do arkad kościoła w Pontigny jest spostrzeżeniem pozbawionem uzasadnienia. Nie mamy w ogóle żadnych bliższych podstaw do zestawiania naszego kościoła z tamtym francuskim. Nie jest wreszcie bynajmniej pewne, czy w kościele jędrzejowskim zastosowano postępową konstrukcję sklepień krzyżowo-żebrowych, skoro w czterech kaplicach bliźnich użyte były sklepienia krzyżowe bez żeber i nie stoi nic na przeszkodzie przypuszczeniu, że taksamo było także w nawach. Żebrowo-krzyżowe sklepienia, znane Cystersom, sta-



Mury z XIV w. Mury z XIII w. Mury z XVIII w.

Rzut poziomy kościoła w Jędrzejowie (rys. arch. L. Gawlik)

wiającym mniej więcej równocześnie kościoły w Koprzywnicy i Wąchocku, przysły do Jędrzejowa widocznie dopiero w czasie budowy przyległego do kościoła klasztorного skrzydła. Kościół zaś był w stosunku do tamtych raczej budowlą technicznie zacofaną czy spóźnioną, stosującą w konstrukcji dawniejsze sposoby, być może w związku z jakimiś miejscowymi tradycjami. Dwa pola sklepienne dawniejszego systemu, a mianowicie beczkowe, złamane w łuk ostry, zachowały się jeszcze po obu stronach chóru muzycznego (patrz: rzut), założone tam w związku z zastosowaniem się do fragmentu budowli, o której będzie później mowa.

Odbierając kościołowi w Jędrzejowie to poczesne miejsce w dziejach naszej architektury, jakie chwilowo zdawał się zyskiwać swym domniemywanym gotycyzmem, można będzie wyrównać tę stratę przyznaniem mu z innych względów bardzo wybitnej wartości zabytkowej. Badając kościół celem odczytania jego zawikłanej przeszłości, natrafiłem na niedostrzegane dotychczas fragmenty architektury jeszcze dawniejszej, niżli owa bazylika z czasów Kadłubka, której resztek z takim trudem przyszło się doszukiwać; doszedłem do niespodziewanego odkrycia pierwotnego kościoła, na miejscu którego stanęła nasza bazylika, przekształcona później dwukrotnie.

Rzecz wyszła na jaw przy pomiarach, wykonywanych na mą prośbę przez architekta Zygmunta Gawlika, prowadzącego ważne i technicznie trudne roboty przy restauracji spękanych barokowych wież. Jak wspomniałem wyżej, zachodnia ściana kościoła jest obudowana i nie widać już fasady właściwej. Dotychczasowi badacze dochodzili do wniosku, iż ta fasada została zupełnie przekształcona, a przy wykonywaniu zdjęć rysowali jedynie jej ścianę wewnętrzną, jako zostającą w związku z zachowanym w całości rzutem. Arch. Gawlik wziął się sumiennie i dokładniej do swych zdjęć pomiarowych i podjął badanie i mierzenie także od strony zewnętrznej t. j. w przylegającym budynku klasztorным. Okazało się wówczas, iż na głównej osi kościoła znajduje się od zachodu jako zamknięcie półkolista nycha w rodzaju absydy, że w korytarzu owego budynku występuje krągła ściana, która wznosi się poprzez piętro aż na strych budynku. Wnęka ta jest wewnątrz przesklepiona w połowie swej wysokości i na jej to piętrze umieszczone są organy, dolna zaś część, od strony kościoła zamurowana, służy dziś za skład czy magazyn. Można było zrazu przypuszczać, że jest to późniejsza wbudowa wewnętrzna, dla celu pomieszczenia organów, lecz byłaby w takim razie obszerniejsza, gdyż ledwo się w niej mieści las wielkich piszczałek owych organów, z których sławny jest kościół jędrzejowski. Po odbiciu tynków okazało się, iż omawiana nycha wzniesiona jest z ciosowego kamienia o technice dosyć prymitywnej. Gdy Cystersi kościół swój cegłą przerabiali, w budowanie przez nich nychy z kamienia dla organów nie wydało się prawdopodobne.

Przy dalszych poszukiwaniach ukazał się w strychu budynku klasztorного, dziś plebańskiego, w którym tkwi zagadkowa budowla, jej wierzch w kształcie dochowanej tylko w dolnej części wieżyczki wielobocznej. Przypomniało mi to kościół w Prandocinie pod Słomnikami, gdzie od strony zachodniej wznosi się absyda półkolista z piętrową emporą, a nad nią wieża ośmioboczna i przyszło mi na myśl, iż mam przed sobą zachodnią część podobnego, romańskiego kościoła. Należało jednak poszukać jakichś szczegółów wyraźnie stwierdzających starodawność jędrzejowskiej budowli. Odbijanie tynków dało w wyniku znalezienie resztek gzymsu koronującego, a pod nim fryzu arkadkowego, zupełnie podobnego do prandocińskiego. Wydobyło się wreszcie framugę zamurowanego okrągłego okna o profilach wyraźnie wczesnośredniowiecznych. Wykonane pomiary i rysunki nie pozostawiały już teraz żadnej wątpliwości, iż odkryta została część niewielkiego jednonawowego kościoła, bardzo zbliżonego do znanego kościoła w Prandocinie, który pochodzi według Łuszczkiewicza z pierwszej połowy XII wieku.

Domyśleć się łatwo, iż ten pierwotny kościółek jędrzejowski był Cystersom za ciasny i że go pod koniec XII w. zburzyli, zostawiając jedynie absydę zachodnią z wieżą oraz narożniki ścian nawy i dobudowali do nich nową, trójnawową świątynię. Resztką pierwotnego kościoła stanowić musiała zrazu fasadę zachodnią, lecz później zakryta została dostawionym z tej strony budynkiem opackim, oraz zniekształcona przez różne przeróbki, które nie zniszczyły jednak jej właściwego kształtu. Zachowaniem tej absydy wyjaśnia się obecnie ów zadziwiający wypadek, iż kościół w Jędrzejowie w przeciwieństwie do innych naszych cysterskich kościołów nie ma wejścia w fasadzie zachodniej, lecz w nawie bocznej. Nie można było otwierać go w okrągłej ścianie absydy, więc dano wejście boczne, pierwotnie już w temsamym zapewne miejscu, co dzisiejszy portal barokowy. W późniejszych czasach, gdy staroświecki kształt absydy romańskiej z wieżyczką nie odpowiadał estetycznym przekonaniom, przysłonięto ją bez skrupułu budynkiem, nie niweczając fasady i dojścia, gdyż ich właściwie nie było.

Romańska absyda, dołem konchowo zasklepiona, nie zachowała analogicznego sklepienia w swej głównej emporze. Empora ta okazała się bowiem za ciasna dla pomieszczenia wielkiej

machiny organów barokowych; więc zburzono jej pierwotne, kamienne zasklepienie i dano wyższe ceglane, przyczem zburzono równocześnie o tyle wieżę, o ile przeszkadzała, t. j. zostawiono część jej murów zewnętrzną dla podtrzymywania dachu spadzistego, położonego nad absydą i przybudowanym do niej budynkiem. W tym stanie dotrwała absyda do naszych dni, niedostrzeżona skutkiem wytynkowania od wewnątrz i zewnątrz, oraz obstawienia i częściowego obmurowania. Będzie zadaniem konserwatorskiej najbliższej przyszłości, o ile możliwości odczyścić ją i odsłonić, jako cenny fragment architektury starodawnej.

Zachodzi pytanie, z jakiego czasu pochodzi nowo-odkryty kościół jędrzejowski. Z dokumentów historycznych wiemy, że już na samym początku XII wieku istniał jakiś kościół w Jędrzejowie, który zwał się podówczas Brzeźnicą, że więc było to jeszcze przed osiedleniem się Cystersów w tej miejscowości w r. 1140 lub 1149. W latach 1166/7 (por. Wł. Semkowicz: *Nieznane nadania jędrzejowskie*) odbyła się konsekracja cysterskiego już kościoła. Najprostsze nasuwa się przypuszczenie, iż ów pierwszy kościół był drewniany; murowane kościoły po wsiach są bowiem z pocz. XII w. rzadkością, jakkolwiek do tych już czasów odnosi się kościoły grodowe w Żarnowie, Siewierzu, Prandocinie. Zasludze zaś Cystersów skłonni byłibyśmy przypisać budowę kościoła murowanego, konsekrowanego około r. 1166, z którego to zachowałyby się odkryta obecnie resztki.

W pierwszy, najstarszy kościół należałoby pomyśleć w obrębie wsi i nie na tem miejscu co późniejszy, klasztorny. Wprawdzie Cystersi objęli ów kościół najwidoczniej w posiadanie, skoro pozyskali dziesięciny doń przynależne ze stołu biskupiego, ale zwyczaj cysterskie nakażywały szukać przy osiedlaniu raczej miejsc nieco ustronnych, dla swobodnego rozwoju gospodarstwa, i stosunek położenia klasztoru i osady byłby w takim razie ten, co dzisiaj, t. j. oddalenie wzajemne o dwa mniej więcej kilometry.

Nie jest jednak również wykluczone, że na pocz. XII w. był w Jędrzejowie murowany kościół grodowy, położony w obrębie dworu i dziedzic Brzeźnicy (Jędrzejowa), późniejszy arcybiskup gnieźnieński Jan z rodu Świebodziców *vel* Gryfitów, który sprowadził Cystersów, mógł im oddać kościół i zabudowania dworskie, a dalszy rozwój wsi nieco odsunąć. Odkryty kościół, będący budowlą o typie prandocińskim, odpowiada w zupełności naszym wyobrażeniom o kościele grodowym przez swą piętrową emporę, uważaną za lożę dla dziedzica i jego otoczenia, i przez wieżę, która mu nadaje charakter obronny. Wprawdzie mógłby taki kościół służyć także Cystersom; wtedy empora byłaby miejscem specjalnego kultu dla jakiegoś świętego lub chórem zimowym dla mnichów, wieża zaś zawierałaby skarbiec. Mimo to trudno przypuścić, by Cystersi taki właśnie kościół sobie budowali, jakkolwiek nie wiemy, jak wyglądały niewielkie prowizoryczne kościoły cysterskie, nie znając przykładów w Burgundji, ni w innych krajach. To pewna, że przychodząc z Burgundji i mając do rozporządzenia jakieś własne siły budownicze, nie wystawiliby kościoła o technice tak prymitywnej w stosunku do francuskiej. — Trzebaby więc przyjąć, że nasz kościółek był dla Cystersów budowany przez siły miejscowe i według miejscowych wzorów, co jest wyjaśnieniem nieco skomplikowanym.

Wziąć jeszcze należy pod uwagę bliską analogję z kościołem w Prandocinie. Kościół jędrzejowski jest wcześniejszy, ze względu na mniej umiejętną i staranną technikę obrabiania ciosów, oraz brak pewnych szczegółów architektonicznych, które w późniejszej budowie, będącej naśladownictwem, byłyby niezawodnie powtórzone. Jeśliby przyjąć, że kościół w Jędrzejowie był budowany dopiero przed r. 1166, trzebaby datę kościoła w Prandocinie przesunąć za daleko naprzód, bo prawie na koniec XII wieku. Czy jednak budując parafjalny kościół w Prandocinie, wzorowanoby się na kościele klasztornym? Czy raczej obydwie kościoły nie są od Cystersów wcześniejsze i pochodzą pierwszy z samego początku XII w., drugi z czasu niewiele późniejszego? Więcej argumentów przemawia za tą ostatnią hipotezą.

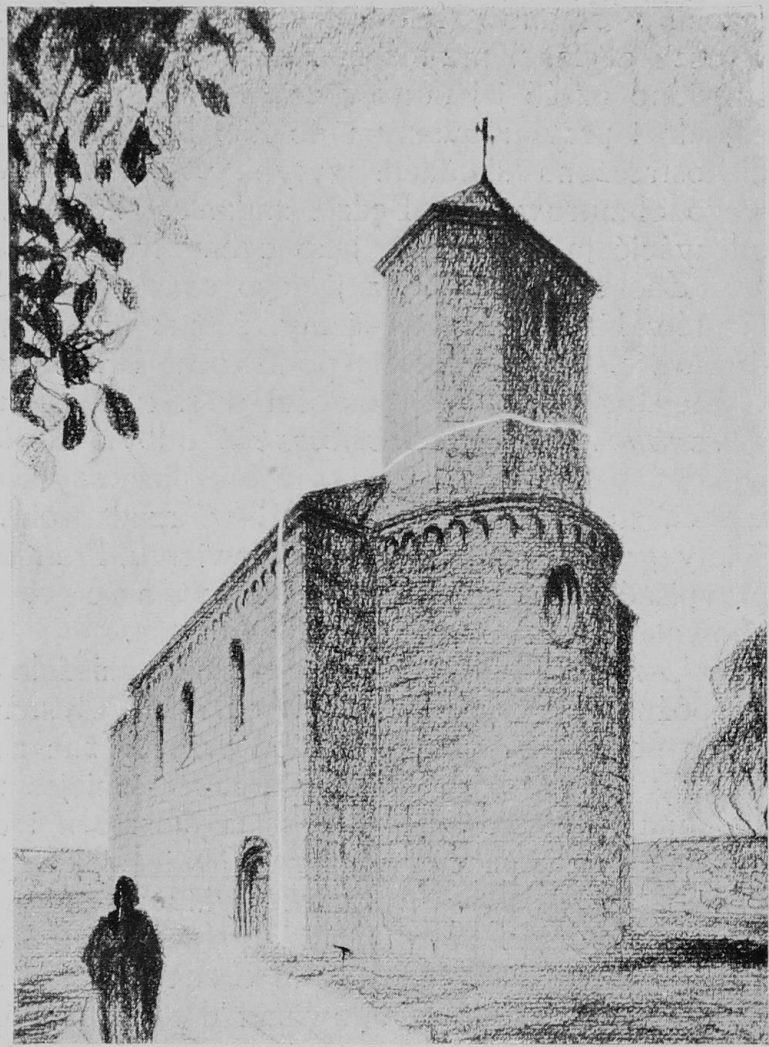
Wspominana w dokumentach konsekracja cysterskiego kościoła jędrzejewskiego, która przypada na lata 1166/7, może się odnosić do jakiegoś powiększenia pierwotnego parafjalnego grodowego kościoła, powiększenia, które jednak wkrótce okazało się niewystarczające, więc tę przerabianą budowlę zburzono, zostawiając jedynie istniejące do dziś partie, do których przystawiono po r. 1200 trzynawową bazylikę. Okrągłe okno o profilu dosyć rozwiniętym, widoczne w naszej absydzie, nie należy oczywiście do pierwotnego kościoła, lecz do późniejszego przekształcania. Jest już ono oknem wyraźnie cysterskiem.

Odkryty fragment jędrzejewskiego kościoła, pochodzący, jak z powyższego wynika, prawdopodobnie z pocz. XII w., wzbogaca szczupły zasób zabytków naszej najstarszej architektury o obiekt bardzo interesujący, którego znaczenie wystąpi w całej pełni na tle dokładnego obrazu dziejów sztuki w tym okresie.

TADEUSZ SZYDŁOWSKI



Północne ramię transeptu kościoła w Jędrzejowie z nałożoną dekoracją z XVIII w. oraz dwie dobudowane w tym czasie kaplice boczne.



Rekonstrukcja wyglądu pierwotnego kościoła w Jędrzejowie (rys. arch. Z. Gawlik, linia biała oddziela przednią, zachowaną część kościoła).

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

BYDGOSZCZ

= W dniu 12 lutego otwarto w Muzeum miejskim wystawę prac Wł. Słowińskiego, nadto wystąpił tam ze swą wystawą Związek Malarzy Wielkopolskich. O tej ostatniej wystawie czytamy m. i. w *Dzienniku Bydgoskim* (Nr. 38):

»Dyrekcja Muzeum Miejskiego urządzając wystawę obecną, chciała zdaje się udowodnić, jak lekkomyślnie wydaje się u nas grosz publiczny. Związek Malarzy Wielkopolskich otrzymał bowiem wydatną subwencję z województwa na urządzenie tej wystawy. Jeśli celem Związku była chęć udowodnienia, że w związku tym nie ma dobrych malarzy, to cel został osiągnięty.

»Smutną jest też dola recenzenta, który ma niejako obowiązek popierania sztuki, a co zatem idzie popierania jej twórców. Najlepsze jednak chęci czasem nie wystarczą.

»Zdumienie ogarnia, że znani nawet malarze jak: Roguski, Mroziński, Wroniecki, Augustynowicz, Ossecki podciągają się do ogólnej szarzyzny i zamiast świecić dobrym przykładem, wystawiają obrazy, pozbawione cech ich talentu. Czy w Madonnie Roguskiego poznałby kto tego samego malarza, który u nas zeszłego roku wystawił rzeczy naprawdę piękne i wartościowe? Znikł urok jego ludowych Madonn, w miejsce których widzi się obecnie typ gryzетки z kiepskich oleodruków, sentyment dawny zmienił się w sentymentalizm, a żywy dawniej koloryt w ciężki i brutalny.

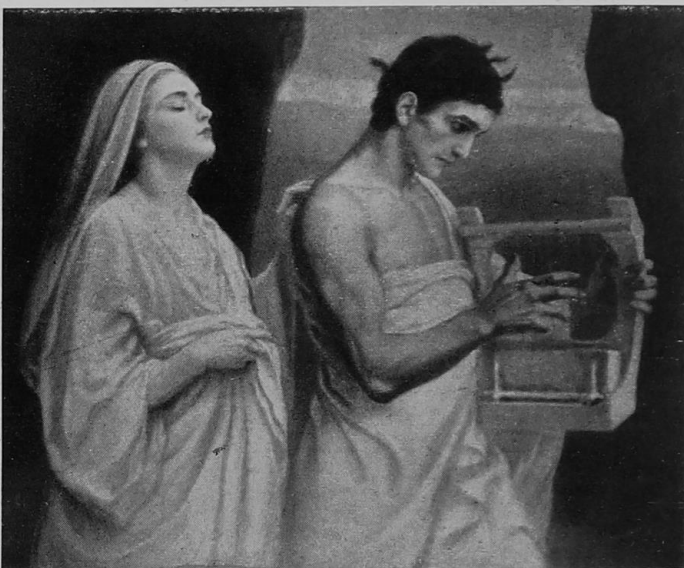
KIELCE

= W dużej sali wojewódzkiej wystawiono szereg obrazów, stanowiących własność prywatną, z różnych epok. Znalazły się tam m. i. prace: Bacciarellego, Dietricha, Verneta, Hadziewiczza, szkice ołówkowe Matejki, obrazy Fałata, Alchimowicza, Pillatiego, Lindemana i i. Wystawa ta nie świadczy bynajmniej o zasobności kieleckich zbiorów prywatnych! W Kielcach ludzie widocznie nie mają zmysłu dla sztuki, nie odczuwają jej potrzeby. Oto np., co pisze *Przegląd Tygodniowy* (Nr. 3) *ex re* tej wystawy:

»Wystawę odwiedza bardzo mało osób. Nic dziwnego. Gdyby to była wystawa zakąsek, kawioru, »Etylu« ewentualnie kart do gry, frekwencja byłaby napewno większą o 200%. Ale trudno. Malarzom kieleckim, a w szczególności p. Czarneckiemu, który jest »spiritus movens« sekcji plastycznej Tow. Miłośn. Sztuki, należy się wielkie uznanie za zorganizowanie i sklejenie w warunkach miejscowych tej pięknej, miłej i wartościowej imprezy artystycznej jaką jest dzisiejsza wystawa.

KRAKÓW

= Na posiedzeniu komisji historii Sztuki P. Akademji Um. w dniu 3 lutego b. r. Dr. Tadeusz Szydłowski przedstawił swą pracę p. t.: »O cysterskich budowlach w Wąchocku, Koprzywnicy i Jędrzejowie, tudzież o odkryciu absydy pierwotnego kościoła ro-



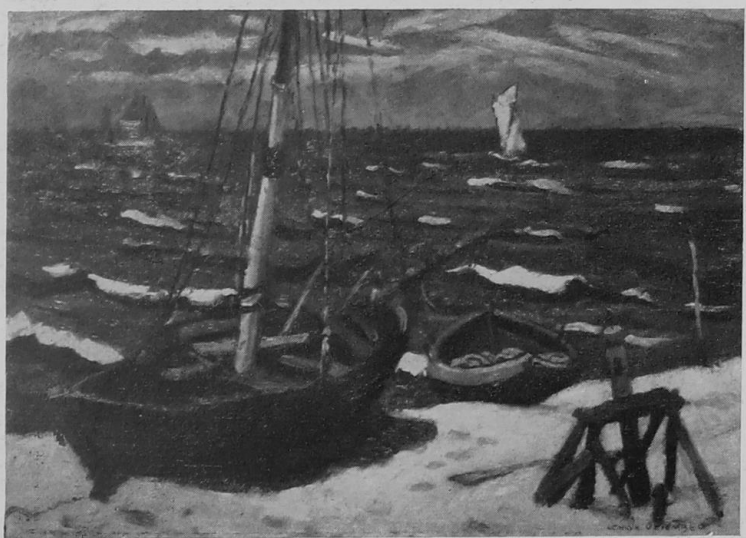
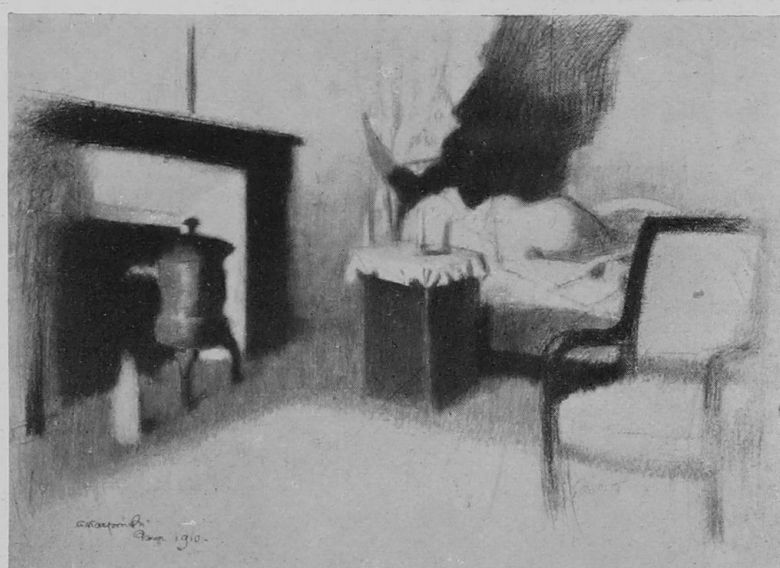
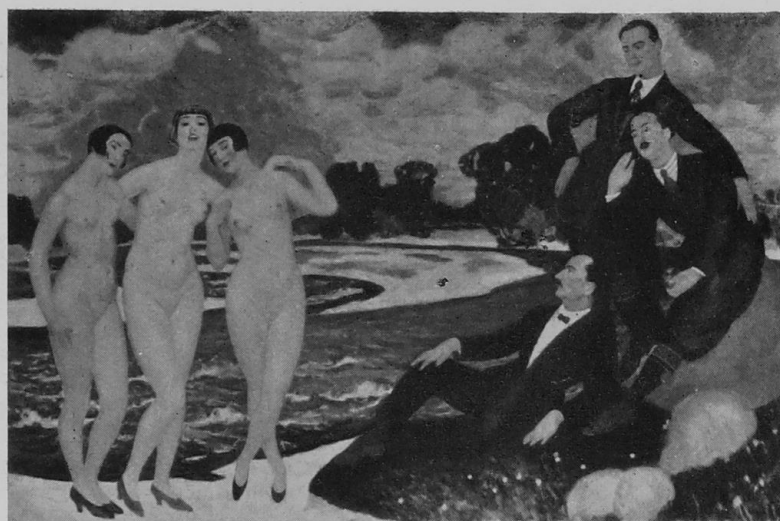
R. MALCZEWSKI
T. RUBCZAK
S. MÜLLER
A. MARKOWICZ

WIOSNA NA STACJI (ol.)
PEJZAŻ Z BRETANII (ol.)
PEJZAŻ (akwar.)
MUZYKANCI (ol.)

J. WEISSOWA ANERT
J. UNIERZYSKI
E. GEPPERT
J. PINKAS

PORANEK (ol.)
ORFEUSZ (ol.)
KONIE (ol.)
RYBACY (ol.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)



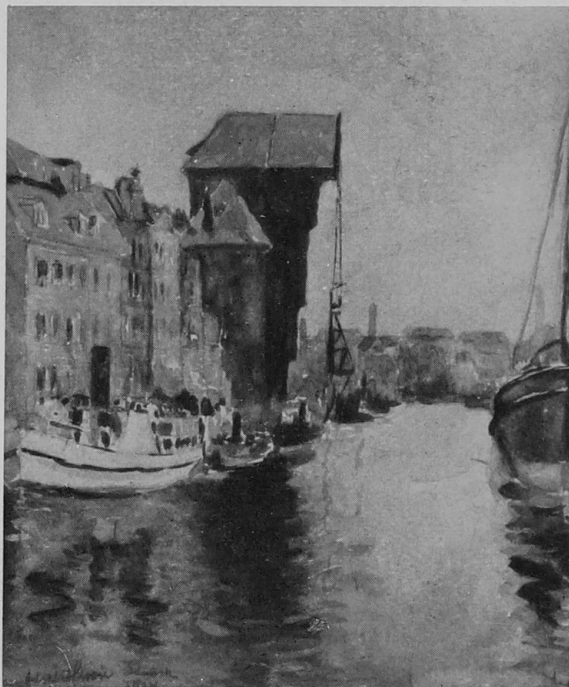
K. ZELECHOWSKI
L. CHWISTEK
T. FAŁAT
H. UZIEMBŁO

BEZDOMNI (ol.)
WENUS (ol.)
ZIMA (akwar.)
BRZEG MORSKI (ol.)

M. JABŁOŃSKI
A. KARPIŃSKI
S. F. KOWARSKI
T. GOTT

SĄD PARYSA (ol.)
WNĘTRZE (pastel)
PEJZAŻ Z OJCOWA (ol.)
AKT (akwar.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)

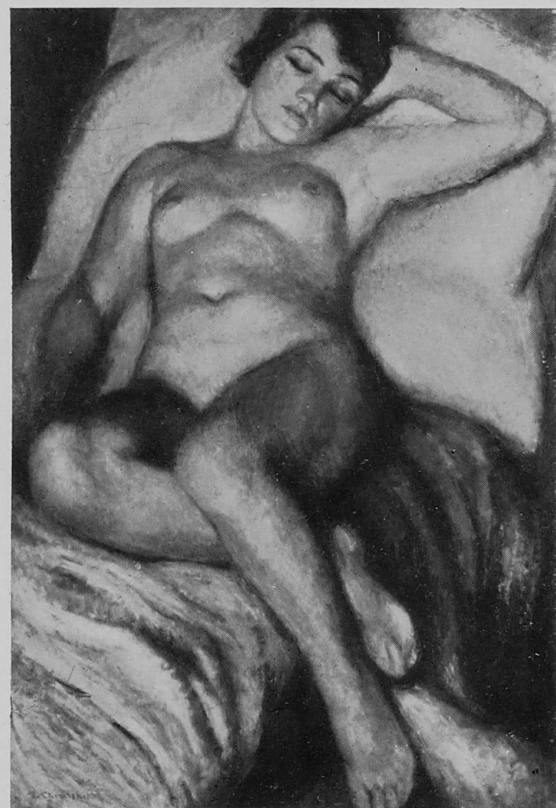
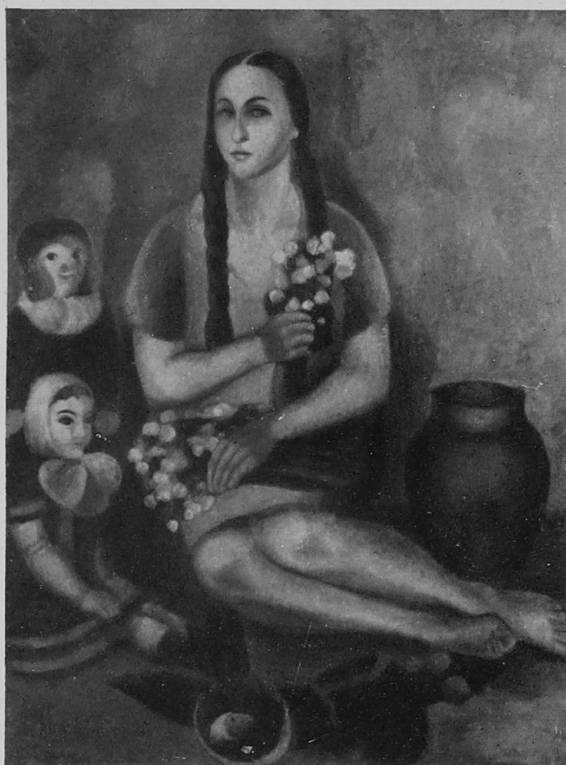
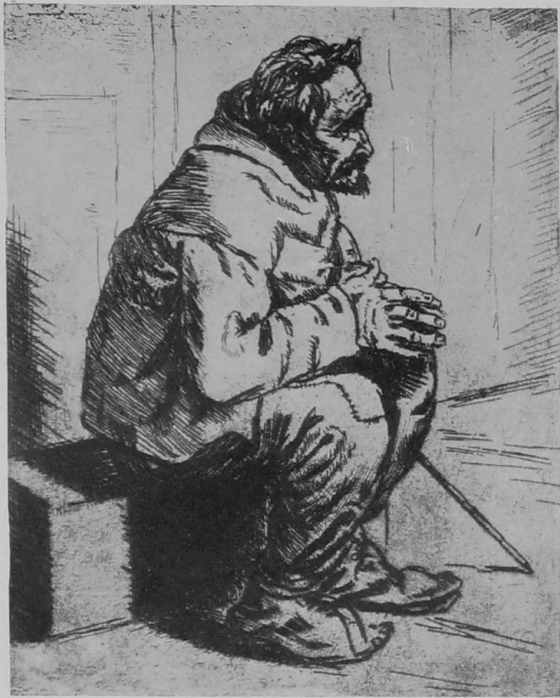


M. FILIPKIEWICZ BUKIET W OKNIE (ol.)
ST. ŻURAWSKI PORTRET (ol.)
W. KOSSAK PORTRET (ol.)

V. HOFMAN CHŁOPKA (ol.)
A. HIRON PORT W GDAŃSKU (akwar.)
J. FEDKOWICZ PÓŁAKT (ol.)

Z. PRONASZKO AKT (ol.)
Z. SKROCHOWSKA PORTRET (rys. węg.)
M. WYSOCKI DZIEWCZYŃKA (ol.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)



JAN WOJNARSKI AKWAFORTA
W. WODZINOWSKI BABA Z KOGUTEM (ol.)
T. WINIARZ STUDJUM (akw.)

L. STROYNOWSKI KABARDYNIEC (ol.)
W. AUGUSTYNOWICZÓWNA PORTRET (ol.)
M. RITTERÓWNA MARTWA NATURA (ol.)

ST. DĄBROWSKI
K. CHMURSKI
K. POCHWAŁSKI

PORTRET (ol.)
AKT (ol.)
GARSONKA (ol.)

(Z Wystawy Niezależnych w Krakowie)

mańskiego w Jędrzejowie», którą podajemy w dzisiejszym numerze »Sztuk pięknych«.

= Z końcem stycznia b. r. odbyło się posiedzenie komisji historii sztuki Polskiej Akademii Umiejętności, na którym prof. dr. Julian Pagaczewski przedstawił pracę p. t. »Ze studjów nad ikonografią św. Stanisława Kostki«. Autor omówił rzeźbę Piotra Legros przedstawiającą śmierć św. Stanisława Kostki (klasztor S. Andrea al Quirinale w Rzymie), obraz Karola Xlaratty wyobrażający wizję św. Stanisława Kostki (kościół S. Andrea al Quirinale) i obraz Szymona Czechowicza: Komunia św. St. K. (Rzym, kość. S. Stanislao dei Polacchi). Praca ta została ogłoszona drukiem w lutym i marcowym numerze »Przeglądu powszechnego«. Następnie Dr. Kazimierz Buczkowski przedstawił pracę o Sgrafittach w Polsce.

= *Dar dla Muzeum Narodowego.* Pani Jackowa Malczewska, jej syn Rafał i p. St. Ignacy Witkiewicz ofiarowali do Muzeum Narodowego, jako wspólny dar, portret Stanisława Witkiewicza malowany przez Jacka Malczewskiego.

= Polska propaganda artystyczna. W dniu 2 marca odbyło się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie zebranie, zwołane przez oddział krakowski Pol. Inst. Sztuk Pięknych, na którym dyr. M. Treter wygłosił referat o zadaniach polskiej propagandy artystycznej i zaznajomił zebranych z celami i organizacją T=wa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych. Jednocześnie zaprosił przedstawicieli krakowskiej sztuki, literatury i muzyki do współudziału w tych pracach.

Na zebraniu było obecnych około 50 przedstawicieli krakowskiego świata artystycznego. Po dłuższej dyskusji, drogą głosowania wybrano trzech delegatów w osobach pp. prof. Wł. Jarockiego, prof. Szyszkobohusza i dr. M. Świerza, dla utrzymania stałego i bezpośredniego kontaktu z Centralą Towarzystwa w Warszawie.

= Na wystawę sztuki malarskiej polskiej w Helsingforsie dr. M. Treter, który z ramienia rządu urządza wystawę, wybrał 119 dzieł, łącznie z cyklem rysunków Mehoffera, malarzy: L. Chwistka, J. Fedkowicza, S. Filipkiewicza, J. Hryniewskiego, Wł. Jarockiego, S. Kamockiego, F. Kowarskiego, J. Mehoffera, F. Pautscha, I. Pięnkowskiego, Z. Pronaszkę, J. Rubczaka i W. Weissę.

= Wystawa Niezależnych w Krakowie, z której pomieszczamy w niniejszym numerze *Sztuk Pięknych* kilkanaście reprodukcji, cieszy się ogromnym powodzeniem u publiczności, która niezwykle tłumnie ją zwiedzając (około 4.000 osób), tem samem zadaje kłopot zarzutom (umieszczonym w ogłoszonej w pismach enuncjacji Dyrekcji Twa Sztuk Pięknych), jakoby »w małej liczbie mieszkańcy Krakowa« interesowali się sztuką. Wystawa Niezależnych pokazała, że krakowską publiczność poprostu odzwyczaili p. Waśkowski od uczęszczania do gmachu na placu Szczepańskim, zarazem pokazała, że rozpowszechniana przez Dyrekcję opinia, jakoby artyści niezdolni byli do organizacji i że jedynie obecny Zarząd Twa Sztuk Pięknych umie kierować życiem artystycznym naszego miasta, okazała się wierutnym fałszem; przynajmniej na wystawie Niezależnych nie odczuwa się braku owej opiekuńczej Dyrekcji.

Obecna wystawa Niezależnych zostanie zamknięta 16 b. m., poczem w niedzielę 20 b. m. otwartą zostanie wystawa grafiki jugosłowiańskiej, obejmująca 199 eksponatów, i wystawa zbiorowa K. Sichulskiego, poza tem wystawa bieżąca.

Wystawę grafiki jugosłowiańskiej sprowadziło do Polski lwowskie Twa Sztuk Pięknych oraz Liga polsko-jugosłowiańska i pierwszą wystawę urządzono w lwowskim Twie Sztuk Pięknych, które potem od-

stało ją Komitetowi wystawy Niezależnych, celem urządzenia wystawy w Krakowie.

Sprawa tej wystawy jeszcze raz uwydatniła niedołęstwo obecnego Zarządu krakowskiego Twa Sztuk Pięknych.

Przytaczamy tutaj wyjątek z pisma z 16 lutego b. r., które wystosował p. J. Kulczycki, sekretarz lwowskiego Twa Sztuk Pięknych, do Komitetu wystawy Niezależnych:

»W imieniu Pana Prezesa... donoszę, że Tow. (lwowskie Sztuk Pięknych, *przyp. Red.*) dwukrotnie polecenymi listami dnia 12 lipca 1926 i 15 października 1926 zwracało się do Dyrekcji Tow. krakowskiego w sprawie urządzenia wystawy grafiki jugosłowiańskiej w Krakowie. Niestety na żaden z tych listów nie otrzymaliśmy ani słowa odpowiedzi. Ten brak odpowiedzi dla nas tem dziwniejszy, że wszystkie większe miasta Polski natychmiast jak najchętniej zgłosiły swój akcept (Warszawa, Poznań, Wilno, Łódź i Lublin). Nawiasowo wspomnę, że w ciągu mojego sześcioletniego urzędowania nie otrzymałem z Dyrekcji krakowskiego Twa ani jednego pisma, mimo, że sam kilkakrotnie zwracałem się z prośbą w rozmaitych sprawach oraz wysyłałem z każdej wystawy katalog, jak do wszystkich Towarzystw polskich, które mi się rewanżują, z wyjątkiem Twa krakowskiego.

»Mimo tego niepowodzenia z p. dyr. Waśkowskim — ponieważ podjęliśmy się organizacji tej wystawy jako okrzęjnej — nie mogliśmy się pogodzić z myślą, aby wystawa ta ominęła Kraków, artystyczną stolicę Polski. Wobec tego...« i t. d.

Wymowne są te słowa pana sekretarza lwowskiego Twa Sztuk Pięknych, który list swój tak kończy:

»mój udział w akcji artystów przeciw Twu krakowskiemu spowodowany został wyłącznie pobudkami rzeczowymi i społecznymi. Uważałem zawsze, że Twa P. S. P. są dla artystów, a nie artyści dla Towarzystwa«.

Tak pisze... nie artysta, ale sekretarz Twa! Dodać jednak należy, że lwowskie T=wo przed laty kilkunastu przeżyło podobną operację, jaka teraz dokonuje się na Twie krakowskim, że operacja ta zregenerowała je doskonale, tak dalece, że obecnie lwowskie T=wo swoją ruchliwością i celowością swoich przedsięwzięć słusznie może służyć za przykład. Co uzasadnia naszą nadzieję, że i krakowskie T=wo — pozbywszy się pana Waśkowskiego i przeprowadziwszy konieczne reformy — wróci do życia.

Wiara w to dzieli z nami cała prasa krakowska, która w dalszym ciągu wspiera nader życzliwie tę akcję artystów przeciw marazmowi z placu Szczepańskiego. Niedołęstwa, reprezentowanego przez Zarząd Twa Sztuk Pięknych, broni tylko jedyny »Głos Narodu«, który stanowisko swoje w tej sprawie określiwszy niedwuznacznie łobuzerskimi napaściami, napiętnowanymi przez komitet bojkotowy, w dalszym ciągu, mobilizując kucharki, dewotki i tym podobnych znawców sztuki, atakuje wystawę Niezależnych np. (z 24 lutego b. r.) w artykule »O moralność publiczną«, że »blisko połowa eksponatów — to jedna wielka pornografia«. N. b. na 287 eksponatów znajduje się na wystawie tej 16 aktów, o pornografii naturalnie niema mowy. To samo pismo, które nie wstydziło się przyjąć bojkot łobuzerskimi napaściami, protestuje w artykuliку z dn. 21 lutego przeciw temu, że »dzika scena rozegrała się wśród prastarych zabytków podwawelskiego grodu. Marjacka świątynia, chlubny wyraz wiekowej dbałości o chwałę Bożej Rodzicielki, dostojne tradycją Sukiennice, mury rynku, starodawne świadectwa naszej kultury, posłużyły za dekorację do nader dziwaczного teatru«.

Chodzi tym razem o to, że młodzież artystyczna z Akademii Sztuk Pięknych, zareagowawszy na niedołęstwo Dyrekcji Twa, urządziła manifestacyjny po-

chód, o czym wspomnieliśmy w kronice N. 5. »Sztuk pięknych«.

Śmiejąc się z oburzenia tych słodkich hipokrytów z »Głosu Narodu«, dodać musimy dla ścisłości ale z ubolewaniem, że krakowski Mangha (F. Jasiński) uważał także za wskazane zaatakować z powodu tego manifestacyjnego pochodu naszą młodzież artystyczną, a także wielu poważnych artystów, on, autor tyłu i tak... energicznych polemik, on, który z tego powodu zawsze źle był widziany przez podobnych tym, których obecnie broni, a zawsze, z tego powodu, adorowany przez młodzież. Tempora mutantur. Starzejemy się. Ponieważ zaś »omne trinum est perfectum«, coś tam napisał i prof. dr. St. Estreicher, ale tego mu za złe nie brano w sferach artystycznych, bo pisząc to przyznał się, że nie wie właściwie, o co chodzi w walce artystów z T-wem Sztuk pięknych.

Trochę to dziwne, bo w takim razie po co się odzywać? Notujemy skrzętnie tych nielicznych zwolenników obecnego Zarządu T-wa Sztuk pięknych. Mało ich. Bowiem cały Kraków, dość mając »gospodarki« z placu Szczepańskiego, chętnie zrewoltował się i trwa w rebelji.

LUBLIN

= W lubelskiej »Zachęcie« otwarto zbiorową wystawę prac graficznych F. Jabłczyńskiego.

= W M. Galerii Sztuki wystawiono kolekcję prac Mane Katza.

ŁÓDŹ

= Wystawa »Startu«. Łódź nie jest wcale gruntem podatnym dla sztuki. To największe i najludniejsze po Warszawie miasto w Polsce żyło zawsze i żyje dotąd zgoła odrębnym życiem, w którym nie ma, a przynajmniej do niedawna nie było miejsca na zainteresowania, nie objęte kalkulacją pieniężnej giełdy, podaży i popytu na wytwarzany tu włókienniczy przemysł.

Świeżo założone Stowarzyszenie Artystów (»St-art«) w Łodzi podjęło arcytrudne zadanie przezwyciężyć zorganizowanym trudem i bojem istniejące trudności, rozgrzać posępną atmosferę fabryk, kantorów i cuchnących ulic i koszar Łodzi ciepłem własnego zapału i umiłowania piękna i wytworzyć w ten sposób także dla siebie możliwe warunki życia i artystycznej pracy. Urządzono z początkiem grudnia pierwszą wystawę dzieł członków tego towarzystwa, którą zamknięto w końcu stycznia. Wystawa obejmowała sto kilkadziesiąt prac Karola Hitlera, N. Szpigla, A. Wajnbauma, J. Hirschfanga, S. Finkelsztajna, R. Rosentala, J. Lejzerowicza i t. d. i cieszyła się wyjątkowo, jak na Łódź, powodzeniem.

= W t. zw. Miejskiej Galerii w Łodzi (pod zarządem p. M. Dienstl-Dąbrowy) otwartą została w styczniu wystawa zbiorowa przez Kamila Mackiewicza (dekoratora teatru miejskiego w Łodzi), Władysława Ślewińskiego i Stow. artystów »Swit«. O przykrych demonstracjach, która się odbyła w salach tej wystawy, pisaliśmy w Nr. 5 *Sztuk Pięknych* (Kronika, str. 198). Była to wystawa urozmaicona i zwłaszcza ze względu na Ślewińskiego niezwykle interesująca. Ślewiński się nie przeżył, nie przestał być świeżym i bliskim nam, pomimo własnej śmierci i burzycielskich wstrząsów we współczesnej nam sztuce. Szlachetny realizm jego sztuki przetrwał zwycięzko zmienne mody współczesne i przemawia dziś do nas z tą samą siłą, co przed ćwierćwieczem, w owej chwili, gdy ten szczerzy artysta przywiózł z Francji do Polski swą głęboką wiedzę i kulturę malarską, Tajemnica oddziaływania jego sztuki tkwić musi w głębokiej jego wiedzy malarskiej, w wielkiej kulturze, w powadze i bezwzględnej szczerości. Żadnych sztuczek, żadnych efektów, żadnych ustępstw ni kompromisów na rzecz prawdy

wewnętrznego przeżycia, podanego w artystycznej formie, pełnej niezapomnianej dyskrecji, prostoty i powagi.

Wystawa prac p. Kamila Mackiewicza była osobliwym zjawiskiem.. Ten niewątpliwie uzdolniony malarz jest zarazem fenomenalnym, klasycznym przykładem prestidigitatorstwa w malarstwie: każdy z jego obrazów jest zarazem pokazem innej manieri, szkoły, techniki, ba, nawet epoki w malarstwie. Każdy obraz mógłby być podpisany nazwiskiem jakiego z wybitnych twórców i przedstawicieli znanych kierunków w sztuce. Lecz któryż z obrazów p. K. Mackiewicza jest jego własnym obrazem? który jest wyrazem jego własnej sztuki, etapem jego własnej pracy i artystycznej drogi? który jest szczerem odbiciem jego własnej fizjonomii? Dla wyjaśnienia dodać należy, że p. Mackiewicz jest człowiekiem wcale jeszcze młodym, a omawiana zbiorowa wystawa obejmuje jego prace z okresu ostatnich dwóch czy trzech lat...

Wystawa prac zrzeszenia artystów po znańskich »Swit« świadczy, że na młodym po znańskim gruncie odbywa się solidna praca kulturalna i dojrzewają tam talenty, które mogą połączyć Wielkopolskę z resztą Polski węzłem silniejszym i trwałszym od wszelkich przemijających haseł i interesów politycznych.

Wśród wystawionych w Łodzi prac godne są uwagi obrazy Elstera, Mrozińskiego i Roguskiego, których wspólną cechą jest sumienność w rysunku, czystość i świeżość kolorytu.

WARSZAWA

= Szkołę sztuk zdobniczych w Warszawie projektuje zbudować komitet rozbudowy m. Warszawy wspólnie z Muzeum rzemiosł i sztuki stosowanej. Komitet wystąpił do magistratu i rady miejskiej z propozycją wyjednaną na ten cel od ministerjum robót publicznych terenu, objętego ulicami: Wawelską, Krzywickiego i Mikołaja Reja, liczącą 15.132 m. kw. W gmachu pomieścić się mają: miejska Szkoła Zdobnicza, oraz Muzeum Sztuk i Rzemiosł.

= Wystawę budowlaną przygotowuje Ministerstwo Robót Publicznych. Prace są w pełnym toku. Udział weźmie w niej Towarzystwo Urbanistów Polskich, które weszło w styczność z Ministerstwem co do działu zabudowywania miast.

= Nowe wystawy w Zachęcie. W dniu 5 marca otwarto w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych sześć nowych wystaw. Stowarzyszenie artystów malarzy p. n. *Pro Arte* wystąpiło z szóstą swoją zbiorową wystawą. Obok tego zaprezentowało swe prace Wileńskie Tow. Artystów Plastyków (Adam-ska, Dawidowski, Hermanowicz, Jamontt, Karniej, Kulesza, Międzybłocki, Rouba, Skangiel, Szczepanowicz Leon, L. Slendziński). Jest to wystawa o wyższym poziomie artystycznym, godna specjalnej uwagi. Dawna grupa Formistów zreorganizowała się i wystąpiła z szeregiem prac swych członków; należą mianowicie do tej grupy: Czyżewski, Pronaszko, Rutkowski, Winkler, St. Witkiewicz, Witkowski, Zalewski, Zaruba. Wreszcie, prócz dwu kolekcji prac Wł. Bieleckiego (wytlaczane barwne drzeworyty) oraz świeżych utworów Tadeusza Cieślewskiego (syna), wystawa ogólna 28 malarzy, gdzie ze zdziwieniem zauważyć można gwasz ś. p. Stanisława Dębickiego p. t.: »Wyjazd do szkoły«. Ś. p. Dębicki zmarł trzy lata temu.

= Zjazd delegatów Związków Artystycznych. Dnia 14-go marca odbędzie się w Warszawie ogólnokrajowy zjazd delegatów związków artystycznych, poświęcony sprawie ustawy o ubezpieczeniu społecznym oraz ustawy emerytalnej. Na porządku dziennym zjazdu znajduje się między innymi sprawa utworzenia Zarządu Głównego Związku Plastyków.

= Wystawa grafiki polskiej. Stowarzyszenie Miłośników Sztuk Pięknych Graficznych w drugim roku swego istnienia czyni przygotowania do zorganizowania czwartej z kolei Wystawy Dzieł Grafików Polskich.

= W Związku Zawodowym P. Artystów Malarzy wystawiali w ostatnich tygodniach: St. Noakowski, Z. Stankiewiczówna, Bobińska-Paszkowska, Z. Trzcńska-Kamińska, Wysocka, Strzeński, Waśkow, Szymanowski, Roliński, a w dniu 27-go lutego otwarto wystawę zbiorową prac Tadeusza Piotrowskiego.

= Przyszły gmach Ministerstwa W. R. i O. P. Pod przewodnictwem p. Wicepremiera Bartła, sąd konkursowy, złożony z pp. inż. arch. Eychorna przedstawiciela M. W. R. i O. P., Kudelskiego przedstawiciela Ministerstwa R. P. i delegatów kół architektów prof. Jankowskiego z Warszawy, Zacharjewicza ze Lwowa i W. Krzyżanowskiego z Krakowa, rozstrzygnął w ciągu czterech dni konkurs na gmach Ministerstwa W. R. i O. P., na który nadesłano 54 projekty.

Pierwszą nagrodę przyznano pracy nr. 6, autor Zdzisław Mączyński z Warszawy, drugą nagrodę pracy nr. 35, autorowie: Stefan Sienicki i B. Pniewski z Warszawy, trzecią pracy nr. 29, autorowie Rudolf Świerczyński i Romuald Gutt z Warszawy. Nadto sąd konkursowy polecił do zakupna w następującym porządku cztery dalsze prace: nr. 31 autorowie: Józef Jankowski, Antoni Jawornicki z Warszawy, nr. 26 autor Józef Kaban z Łodzi, nr. 15 autor Antoni Kowalski z Warszawy, nr. 17 autor prof. W. Minkiewicz ze Lwowa.

Wystawa wszystkich nadesłanych prac będzie otwarta w gmachu Prezydium Rady Ministrów od dnia 8-go marca.

KRONIKA ZAGRANICZNA

MONTREAL

= W Salonach Klubu Artystycznego »The Art Club of Montreal« otwarto w styczniu wystawę kolekcji prac współczesnych polskich grafików.

PARYŻ

= W *Galerie Durand-Ruel'a* urządzona była wystawa prac Ludwika Eugenjusza Boudin'a, jednego z najwybitniejszych (obok Jongkind'a) prekursorów impresjonizmu (ur. 1824 w Honfleur, zmarł w Paryżu 1898), obejmująca kilkadziesiąt jego prac. Resztę sal wypełniły prace impresjonistów: Pissaro, Monet, Guillaumin, Loiseau.

W *Galerie Barbazanges* wystawiono widoki z Włoch Corota, małych rozmiarów obraz Delacroix »Chrystus na krzyżu«, doskonały, choć nie dokończony obraz wielkich rozmiarów Degas'a »Tancerki na scenie«, Courbet'a widoki z nad jezior szwajcarskich, Dufrenoy'a »Ecce Homo« i t. d.

U *Drouet'a* wystawa prac Maurice Denis'a

W *Galerie Henry* (r. de Seine) wystawa p. t. »Portret pisarzów«, zajmująca tematem, ale artystycznie mało ciekawa.

W *Galerie Leon Maseille*: Pequin'a widoki, bardzo sumienne, ponury Segonzac, Albert Moreau, a wreszcie najciekawszy z całej wystawy pejzaż Henri Matisse'a, z pierwszej młodości, w przytłumionych barwach.

Galerie Wilderac: bardzo zręczne rysunki Matisse'a, Dufy, Friesz, Warroquier, Vlaminck.

Galerie Zborowski: Zbiorowa wystawa Mohr'a, Modigliani'ego portret Zborowskiego, Akt Derain'a.

= W *Galerie Bernheim-Jeune* urządzili amerykańskie, państwo Horrimon, wystawę malarzów francuskich, niemieckich, angielskich, szwajcarskich, amerykańskich, chcąc stworzyć platformę, na którejby się znaleźć mogli artyści rozdzielonych wojną narodów. Myśl szla-

chetna, przeprowadzenie fatalne. Wprawdzie dowcipna przedmowa do katalogu wystawy, pióra Pawła Reboux, zastrzega się, że zespół ten artystów bynajmniej nie ma pretensji reprezentowania sztuki danego kraju, jest tylko próbą międzynarodowej wymiany, niestety jednak jest to raczej przypadkowe zgromadzenie prac najrozmaitszej wartości, robiące wrażenie bric à brac, niż poważna wystawa. Niemniej jednak znaleźć tam można szereg nazwisk b. poważnych, jak z Francuzów: Bonnard, Derain, Ottman, Rouault, Roussel, Utrillo, Vuillard. Do Francuzów zalicza katalog także japończyka Foujita, a także Van Dongen'a (Holendra), Belga Van Rysselberg'a. Niemcy reprezentowani są przez 21 artystów. Są to dzieła mało indywidualne, rewolucjonści, usiłujący przelicytować innych: Beckmann, Dix, Heckel, Kolbe, Otto Müller, Nolde, Karol Schmidt, Rottluft. Ze Szwajcarów: Amiet, Barraud, Bressel, Giacometti.

= W *Academie des Beaux Arts* odbyła się z dużym ceremoniałem uroczystość przyjęcia na członka korespondenta tej instytucji w dziale rzeźby, znanego polskiego artystę p. E. Wittiga. Prezydent Forain w imieniu wszystkich zgromadzonych powitał nowego współpracownika Akademii, podkreślając specjalnie fakt, że p. Wittig jest pierwszym Polakiem, który od czasu odzyskania niezależności Polski wziął udział w zebraaniu Instytutu. P. Wittig podziękował w gorących słowach za odznaczenie, jakie go spotkało. »Jestem ogromnie zaszczycony tym wyborem – powiedział – zwłaszcza, gdy pomyślę, że w chwili, kiedy Polska po 100 latach powraca do nowego życia, Akademia paryska aż dwa miejsca zarezerwowała reprezentantom polskiej sztuki, a mianowicie mojemu dostojnemu współziomkowi Paderewskiemu, a dzisiaj z kolei i mnie samemu. Mogę powiedzieć, że Polska wysoko sobie ceni zaszczyt, jaki nas spotyka, widząc w tem jeszcze jeden tak cenny dowód przyjaźni Francji względem narodu polskiego«.

= W XXXVIII Salonie Niezależnych wystawiają następujący polacy:

Aleksandrowicz Aleksander (proletariusze wszystkich krajów łącznie się); Bara Piotr (pejzaż – martwa natura); Bernstein Zina (Podświatło – sjamski kot); Chelmońska Wanda (procesja – w kościele); Chudzyńska Marylska Cecylja (martwa natura – studjum malarskie); Ciołkowski Jan (akt leżący – akt stojący); Cykowski Kazimierz (czyszciciel butów – widok z Casablancą); Czedekowski Bolesław (portret pana – portret pani); Dąbrowa-Dąbrowski Eugenjusz (Czerwone kwiaty – karton na witraż, przedstawiający św. Zofję, wykonany do mauzoleum p. Dugro w Nowym Jorku); Godebski Jan (Port Saint-Maxime – Glob ziemski); Górecka Mila (Ulica d'Ault – Kościół w d'Ault); Geppert Eugenjusz (dwie kompozycje); Grabowski Stanisław (dwie kompozycje); Hecht Józef (Tygrysy polujące – Zebry); Januszewski Jan (W słońcu – Kłown); Jarosz Roman (Akt – studjum wieśniaka); Kamelba (Portret Cezarego Jelenty – Kwiaty); Koziembrodzki Jakób (dwa studia malarskie); Langerman Henryk (W kąpiele – studjum malarskie); Lempicka Tamara (dwa studia malarskie); Malicki Adam (pejzaż – martwa natura); Menkes Zygmunt (Czerwona toaleta – martwa natura z harmonją); Marylski Jan (Kompozycja – studjum malarskie); Milewski Witold (Autoportret – Leda); Moszczyński Stefan (portret p. K. Z. – kompozycja); Mystkowski Czesław (dwa widoki Caen); Olesiewicz Zygmunt (Woltyżerka – widowisko); Potworowski Piotr (Bitwa między flotą polską i szwedzką koło Oliwy – żaglowce na morzu); Prochaska Franciszek (Studja); Bronisława (dwa studia malarskie); Tkaczewski Maksymiljan (Dziecko z wróblem – studjum malarskie); Wolska Wanda (studjum – szkic portretowy); Zieleniewski Kazimierz (Portret mojej żony – Grający w karty).

WIEDEN

= Pałacy zbiory hr. Lanckorońskich. Wielkie poruszenie wywołał w Wiedniu i znajduje odgłos w pismach wyrok Trybunału Administracyjnego, który odrzucił skargę dr. Karola hr. Lanckorońskiego, przeciw nałożonemu nań przez Magistrat podatkowi mieszkaniowemu. Pałac Lanckorońskich, przy Landstrasse, wzniesiony i urządzony w latach 1890 i 1891, posiada nieocenione zbiory muzealne. Mieszczą się one w następujących salach: Hala, Sala Fresków, Pokój Holenderski, większy i mniejszy Pokój Włoski, Kaplica, Pokój Niemiecki, Salon Ludwik XVI i wielki Salon Jadalny, zawieszony dywanami i t. d. Poza tem znajduje się w pałacu 16 pokoiów mieszkalnych, w tem pięć pokoiów mansardowych, dobudowanych później dopiero, na poddaszu.

Podczas spisu podatkowego orzekł Magistrat, że jest rzeczą obojętną, czy sale muzealne mieszczą w sobie cenne zbiory i galerje, czy służą do zwykłego użytku, skutkiem czego włączyć je należy, jako pokoje reprezentacyjne i zbytłowne, do podatku mieszkaniowego. Nie chciano również uważać tych salonów za całość osobną, ponieważ właściciel może swobodnie do nich wchodzić ze swego mieszkania prywatnego. Zmniejszono tylko obliczenie wartości mieszkaniowej pałacu z 75 na 60 tysięcy koron. Skutkiem tegoznaczono właścicielowi podatek roczny na 28.700 szylingów, obliczony od listopada 1924 r. Wobec tego oświadczyli właściciele, że nie mogą zbiorów pozostawić w obecnym stanie i że będą zmuszeni powziąć inne co do nich postanowienie.

Wszystko to, pomimo, że Związkowy Urząd Muzealny oświadczył wyraźnie, że pomieszczenia te posiadają wyraźny charakter muzealny.

Zbiory znajdują się w Wiedniu, przynajmniej w znacznej części, już od wieku. Zwiedzić może zbiory każdy, o każdej godzinie dnia i bezpłatnie, za zgłoszeniem się i wylegitymowaniem. Dzięki temu zwiedzały zbiory różne instytucje publiczne, jak szkoły, związki, słuchacze szkół wyższych, dyrektorowie muzeów, nawet mnóstwo cudzoziemców. Właściciel wyznacza w takich razach na przewodnika kogoś ze znawców, lub też córkę swą, która otrzymała stopień doktora historii sztuki. Najlepsza część pałacu, t. j. cały front pierwszego piętra, oddany został na użytek muzeum; pokoje mieszkalne są mniejsze i posiadają gorsze warunki.

Niema tam również żadnego zbytku, ani w meblach, ani obiciach. Całe urządzenie jest proste i skromne. Jednakże obrazu Rembrandt'a nie można zawiesić na murze pobielanym, więc sale wystawowe obite są prostym sukrem, co jest koniecznością.

Neue Fr. Presse, powołując się na te okoliczności, mówi:

Właściciele nie postanowili dotąd nic stanowczego, co zrobią ze zbiorami wobec takich ciężarów, których skutków nie są w możności ponosić. Jednakże zająć musi stanowcza zmiana. Czy zbiory znajdą się poza Wiedniem, czy też oddane będą na skład, to jest, ze względu na interes sztuki, rzecz obojętna. W każdym razie zagrożona jest ważna placówka wiedeńska, sztuce poświęcona, która z roku na rok coraz więcej miała zwiedzających, np. w ostatnim roku zwiedzających było 855.

Z pism polskich informowała szczegółowo w tej sprawie *Warszawianka* w Nr. 24 z b. r.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Tadeusz Mańkowski. Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim. Odbitka z prac Sekcji Historji Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 1926, 74 rycinami.

= Artyści polscy zagranicą. Zdzisław Marynowski pisał w Nr. 17 *Kurjera Warszawskiego* o »Sukcesie malarza polskiego w Paryżu« z powodu wystawy obrazów Zygmunta Szpingiera w Gal. Bernheim-Jeune. O wystawie obrazów Wandy Chełmońskiej w Paryżu zamieścił m. i. *Dziennik Poznański* (Nr. 17) osobny artykuł, a szereg repropukcyj z jej obrazów zamieścił m. i. *Świat* w Nr. 5. O Leopoldzie Gottliebzie pisał obszernie »Paryskie pracownie artystów polskich« w Nr. 2 *Gazety Literackiej* Zyg. St. Klingsland.

= Grafika, drukarstwo i zdobnictwo książkowe. Z okazji II zjazdu Bibliofilów Polskich w Warszawie wydano drukiem cały szereg publikacji, o wysokiej artystycznej wartości pod względem układu tekstu, doboru papieru, czcionek, opatrzonych nieraz nader starannie wykonanymi reprodukcjami. Poniżej zamieszczamy wykaz tych wydawnictw, które mogą i powinny zainteresować również czytelników *Sztuk Pięknych*:

Bonawentura Lenart: *Konserwacja książki zabytkowej i jej oprawy*. Wilno, 1926, Drukarnia »Lux«. Str. 19.

Zdzisław Dębicki: *Kasprowicz Poeta-Bibliofil*. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1926. Drukarnia W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie. Odbito 550 numerowanych egz.

Trzysta lat drukarstwa warszawskiego 1578—1877. Katalog wystawy urządzonej przez Tow. Bibliofilów Polskich w Warszawie 31/X—7/XI 1926. Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie.

Aleksander Birkenmajer: *Nobilitacja Szaffenbergów*. Kraków, 1926. Nakładem Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Poczet członków Polskich Towarzystw Bibliofilskich w r. 1926. Warszawa, 1926. Nakł. Tow. Bibliofilów Polskich w Warszawie. Tłocznia Wł. Łazarskiego.

K. Piekarski. *Memorjał o początku i sukcesie Papierni Prądnickiej*. Wydał i poprzedził słowem wstępem... W Krakowie. Nakł. M. Muzeum Przemysłowego, 1926. (Odbito 350 egz.).

Cerkiew drewniana w Mochnaczce (pod Krynicią). Drzeworyt z teki »Zabytki Budownictwa na Podkarpaciu. Okolice Krynicy«. Uczestnikom II Zjazdu Bibliofilów Polskich ofiarują: Wilk. Ossecki, artysta grafik i Wilk. Kuglin, Drukarz (Drukarnia Poradnika Gospodarskiego, Poznań).

Jerzy Dobrzycki. *Introligatorstwo krakowskie ostatnich lat pięćdziesięciu*. Kraków, 1926. Nakł. Cechu Introligatorów. Odbitka z VII zeszytu *Exlibrisu*, wytłoczona czcionkami Drukarni Narodowej w Krakowie dla Uczestników II Zjazdu Bibliofilów Polskich w Warszawie, w 400 num. egz. Z XXXV planszami.

Rzecz Bonawentury Lenarta o konserwacji książki ze zbiorów Wł. Frackiewicza. Kraków 1926. Drukarnia Uniw. Jagiellońskiego. (Odbito 350 egz.).

Ks. Zygmunt Majkowski. *Znak książkowy Andrzeja Krzyckiego*. Kraków 1926. Nakładem Koła Miłośników Exlibrisu przy Tow. Miłośników książki. Drukarnia Związkowa w Krakowie. (Odbito 350 egz. num.).

Kazimierz Dobrowolski. *Rękopis Biblioteki Macieja Korwina* przechowany w Muzeum XX. Czarotoryskich w Krakowie. Kraków 1926. Nakł. i czcionkami Drukarni Narodowej. Z 2 planszami. (Odbito 360 egz. num.).

Edward Chwalewik. *Losy zbiorów polskich w Bibliotece rosyjskiej Publicznej w Leningradzie*. Warszawa—Kraków, 1926, Wydawnictwo J. Mortkowicza. Druk. W. L. Anczyca i Sp. (Odbito 450 egz., drukowano jako rękopis; odbitka ze »Zbiorów Polskich«).

Pięć podobizn wybranych z druków warszaw=

skich wędrowniej tłoczni Mikołaja Szarffenberga z Krakowa, Typografa J. K. M. Kraków. Nakładem Drukarni »Sztuka«, roku 1926. (Odbito 350 egz.).

Oprawy Zakładu Introligatorskiego Roberta Jahody z lat 1925–1926. Dwa artykuły Karola Homolacsa i Przemysława Smolika. Kraków 1926. Nakładem R. Jahody, Druk W. L. Anczyca i Sp. (Odbito 400 egz. num.). Z 22 planszami.

Kazimierz Piekarski. Pierwsza Drukarnia Florjana Unglera 1510–1516. Chronologia druków i zasobu typograficznego. Kraków. Nakładem Drukarni W. L. Anczyca i Sp., 1926. Z 14 tablicami. Odbito 380 egz. num.

Oryginalny drzeworyt Józefa Ign. Kraszewskiego, odbity z płyty, przechowanej w Zbiorach – Drugiemu Zjazdowi Bibliofilów Polskich w Warszawie ofiaruje Muzeum Przemysłowe w Krakowie. (Odbitki wykonał Tadeusz Bielczyk, kierownik Warsztatu introligatorskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie). Foljo, wymiary płyty: 120 mm. X 155 mm.

= Georges Lafenestre. *L'Art italien au 13^e siècle*. Saint François d'Assise. F. Alcan. Cena 15 fr.

= Pierre Lavedan. *Histoire de l'architecture urbaine*, Antiquité. Moyen âge. H. Laurens. – Cena 125 fr.

= Christian Zervos. *Picasso*. Album de 40 reproductions en héliotypie des récentes oeuvres de Picasso dont 5 en couleurs. J. Bucher. – Cena 150 fr. (egz. luksusowe, na czerpanym papierze holenderskim z akwafortą: 500 fr.).

= M. Aubert. *La Sculpture française du Moyen âge et de la Renaissance*. Bibliothèque d'Histoire de l'art, 64 planches hors texte. G. Van Oest. – Cena 36 fr.

= André Michel. *Histoire de l'art*. T. VIII. Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e. Seconde partie. 292 grav. dans le texte et 6 planches hors texte. Coll. Histoire de l'Art. Librairie A. Colin. – Cena w opr. 115 fr. + 40%.

= Jan Topass. *L'Art et les Artistes en Pologne*. Coll. Art et Esthétique. J. Alcan. – Cena 15 fr.

= G. Nicole. *La peinture des vases grecs*. 64 planches hors texte. G. Van Oest. – Cena 36 fr.

= U. T. Sirelius. *Les Tapis Finlandais*. Helsinki-Helsingfors, Imprimerie du Gouvernement. Z 2 planszami barwnymi i z 14 reprodukcjami w tekście. Str. 14.

Jest to krótkie résumé wspaniałej publikacji p. t.: U. T. Sirelius, *Suomen ryijyt, Finska ryor* (w jęz. fińskim i szwedzkim), liczącej 239 stron tekstu i 94 plansz barwnych, doskonale wykonanych.

= André Salmon: *Façades et détails d'architecture moderne*. (Ed. Sinjon). – Cena 120 fr.

= Quenedey (Commandant Raymond): *La Normandie*. I-re série: Seine inférieure; II-e série: Calvados, région de Lisieux. Recueil d'architecture civile de l'époque médiévale au XVIII^e siècle. 70 planches et 16 pages de texte. (F. Contet). – Cena 300 fr.

= Flaubert G.: *La tentation de Saint Antoine*. Avec 20 miniatures d'Arthur Szyk. (Paris, H. Reynaud). – Cena 800 fr.

= W Anglii o polskiej sztuce dekoracyjnej. Wytworny miesięcznik ilustrowany angielski, wychodzący w Londynie pod tytułem *Drawing and Design*, nakładem wydawnictw *The Studio*, poświęcony najcelniejszemu objawom sztuki rysunku, a w porównaniu z popularnym miesięcznikiem *The Studio* przeznaczony dla bardziej fachowych czytelników, trzeci już raz od czasu Wystawy Paryskiej 1925 r. otwiera swe szpalty omówieniu sztuki polskiej. Po głębokiej i entuzjastycznej analizie L. D. Luar-

d'a twórczości Zofji Stryjeńskiej (wrzesień 1925) i Jana Szczepkowskiego (grudzień 1925), znajdujemy w zeszycie marcowym b. r. artykuł Jerzego Warchałowskiego, poświęcony teorjom i metodom nauczania sztuki dekoracyjnej w Polsce. Artykuł ilustrowany pracami szkolnymi Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie, Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, wreszcie Warsztatów Krakowskich.

V A R I A

= Sprawa wystawy w Monzy. Leon Chrzanowski w artykule p. t.: »Wystawa w Monzy. Konieczność rehabilitacji« (*Kurjer Warszawski*, Nr. 24), nadesłanym z Rzymu, wyraża przekonanie, że »Polska na tegorocznej wystawie w Monzy nie powinna świecić nieobecnością«. Zapewne, wiadomo, że *les absents ont tort*, ważne jednak względy przemawiają raczej przeciw udziałowi Polski w tej wystawie. Sam autor tego artykułu przyznaje: »Są jednak i minusy. Do nich przede wszystkim należy umieszczenie wystawy w miejscowości odległej od takiego centrum, jak Medjolan, o kilkanaście kilometrów; do nich należy stosunkowo mała »zdolność handlowa« wystaw w Monzy. Pierwszy brak usunięto przez specjalne linie tramwajowe i przez zorganizowanie specjalnych pociągów. W roku zeszłym jednak organizacja ta jeszcze nie stała na wysokim poziomie. I tego ulepszenia i ulepszenia stałego muszą domagać się wystawcy. Drugi brak wpływa poniekąd z pierwszego a poczęści ze zbyt małego rynku odbiorczego, jakim się dla tych wystaw stał jednak głównie Medjolan. Publiczność bowiem międzynarodowa zjawia się w Monzy, jak dotychczas, jeszcze w niedość imponującej liczbie«.

A zatem, szkoda stanowczo czasu i atłasu. Polska rozporządza zbyt małymi środkami na opędzenie kosztów zagranicznych występów, ażeby w tego rodzaju niekorzystnej imprezie miała brać udział. *Cui bono?* – Czytajmy jednak dalej:

»Trzy lata temu sala polska urządzona i zorganizowana przez prof. Józefa Czajkowskiego swoim ensemblem i poszczególnymi eksponatami wyróżniła się nader dodatnio wśród wielu zasobniejszych od nas narodów. Nie od rzeczy przypomnieć, że i wtedy wystawę zorganizowano »po polsku«, to znaczy w ostatniej chwili, z pieca na łeb. Dzięki poświęceniu, zapaleń, talentowi i wyrobniczej wprost pracy organizatora – sala nasza (choć nieodpowiednia, uzyskana w ostatniej chwili) zajaśniała, uzyskując powodzenie i robiąc istotnie doskonałe wrażenie.

»O roku zeszłym lepiej nie mówić. I tym razem decyzja przyszła niemal w ostatniej chwili, funduszy prawie nie było, myślano tylko o Paryżu, a Monzę zbyt zupełnie. W takich warunkach lepiej było nie brać udziału zupełnie, niż skazać się na kompromitację. Zeszłoroczny organizator wystawy polskiej w Monzy nic nie mógł zrobić; była to ofiara obowiązku i poświęcenia. Z tych warunków mógł wyniknąć w rezultacie tylko taki »wypadek przy pracy«, jakim były owe rozpaczliwe dwie ubikacje »ozdobione« polską sztuką stosowaną.

»Był to wielki błąd. Taka obecność gorsza jest od dziesięcioletniego zapomnienia«.

A zatem okazuje się, że: I-o, Komitet wystawy w Monzy dwukrotnie już oddał do dyspozycji nieodpowiednie, rozpaczliwe ubikacje; II-o, jest faktem, że w nieodpowiednich warunkach »lepiej nie brać udziału zupełnie niż skazać się na kompromitację«.

Mimo to, L. Chrzanowski argumentuje inaczej:

»Ale to właśnie zeszłoroczne wydarzenie nakazuje nam teraz odzyskanie reputacji w Monzy, choć znajdu-

się pewnie czynniki wyrażające zdania, że do Monzy jeździć nie warto

Tak nie jest.

Cytuje tu przykłady: sale niemieckie rozrastają się i mnożą. Sale czesko-słowackie utrwały swą renomę, kilkanaście sal węgierskich imponuje wytrwałością pracy. Od dwóch miesięcy co kilka dni ukazują się w całej prasie włoskiej komunikaty z Monzy, zapowiadające kolejno, co które państwo zamierza wystawić, jakie są jego projekty.

O Polsce głucho.

Czyż znowu czekamy, aby się zdecydować w kwietniu, zacząć starać o salę w pierwszych dniach maja i zadowolić się byle czem w dniu otwarcia, 15 maja?

Wystawy w Monzy nie dają jeszcze tych rezultatów materialnych, jakich się od nich spodziewano, na to zgoda. Ale nie należy zapominać, że dla wielu państw powojennych — obecność wszędzie i przypominanie się na każdym polu jest koniecznością. Jest to reprezentacja celowa — bo mówi do mas!

A przytem należałoby nareszcie wyzbyć się polskiej przywary — niestałości propagandowej. Brak ciągłości — oto główna przywara tej polskiej akcji. My umiemy tylko odrazu podbijać, zwyciężać triumfalnie; skoro jednak trzeba iść krok za krokiem, a rezultaty nie są widoczne namacalnie odrazu — to przychylamy się do opinii, że »tam być nie warto«.

Teren włoski jest podatny, ale trzeba na nim niemal na każdym kamieniu, na każdym drzewie ryc wyraz »Polonia«, aby o tej Polonii nie zapomniano, aby wykazywała ona przede wszystkim swoją zdolność organizacji.

To wszystko przemawia za koniecznością obesłania wystawy w Monzy w roku bieżącym. Tylko do pracy należy przystąpić już zaraz, natychmiast! Bo już jesteśmy spóźnieni! Polska w tym roku nie powinna poprzestać na jednej sali. Powinniśmy wystąpić nie tylko z jakością, nietylko z myślą całości, ale i z ilością eksponatów. Jest to niezbędne, aby zatrzeć klęskę roku zeszłego, aby sprostać wzmożonej intensywności wystawowej wszystkich innych narodów«.

Tymczasem, należy odpowiedzieć autorowi cytowanego artykułu, Polska nie może nawet marzyć w istniejących warunkach o tem, ażeby mogła »sprostać wzmożonej intensywności wystawowej wszystkich innych narodów«. Dlaczego? Dlatego, że niema w gruncie rzeczy nic do pokazania! Dlaczego? Dlatego, że rząd polski nie ułatwia, nie umożliwia zakładania warsztatów i wytwórni, nie popiera w dostateczny sposób rozwoju artystycznego przemysłu, więc żyjemy naogół z dnia na dzień, poprzestając na taniej, nie tylko obcej, ale i swojskiej tandecie. A z tandetą występować na międzynarodowym forum nie byłoby ni celu ni sensu.

A Paryż, ów triumf polskiej sztuki stosowanej? Czyż nie świadczył o bardzo wysokim poziomie naszej produkcji na tem polu? Nie, bynajmniej! Był to jednorazowy tylko wysiłek, moralnie przygotowany przez garstkę artystów, pracujących z zupełnem zaparciem się siebie. Od tego czasu nie posunęliśmy się wcale naprzód.

Jest tych kilka czy kilkanaście kilimów, jest kilka mebli (nie: garniturów całych, tylko: mebli), jest trochę ceramiki, trochę haftów i koronek. Pokazywaliśmy to w Paryżu (obcy reprodukowali to ogromną ilość razy w swych pismach), obwoziliśmy analogiczne obiekty po całym nieledwie świecie, wciąż jednak tego samego pokazywać wszędzie nie można. A nowych rzeczy prawie niema; bo niema odpowiednio zorgani-

zowanych wytwórni na większą skalę. Przemysł domowy, niejako chałupniczy, popytowi nie może naśladować. Rząd zaś o warsztatach myśli chyba wtedy tylko, gdy wymyśla coraz to nowe podatki, coraz to trudniejsze ustawy stemplowe, droższe taryfy przewozowe etc. Nie idzie o hojne stałe subwencje, idzie o jednorazowy wkład większego kapitału, ażeby uruchomić istniejące już w załączku wytwórnie artystycznego przemysłu i umożliwić im rozwój. Wtedy staną one o własnych już siłach.

»Ciągłość akcji, możliwość przekształcenia wystawy na objazdową po Włoszech, wzmożona akcja innych krajów w tym roku, konieczność przypominania się i podkreślenia swej obecności — obowiązek poprawienia zeszłorocznego wrażenia — oto przyczyny, wzywające do zorganizowania bogatego, obfitego i wysokiego artystycznego działu polskiego na wystawie w Monzy w tym roku. Z organizacją trzeba jednak już teraz się śpieszyć, o salę już teraz należy zabiegać i walczyć« — pisze dalej L. Chrzanowski. Na taki dział nas jednak nie stać, to też lepiej wcale w Monzy nie brać udziału, aniżeli się skompromitować, chociażby tak, jak w roku zeszłym. Wprawdzie względy polityczne i prestige'owo-państwowe nakazywałyby postąpić inaczej, ale skoro nie można — cóż poradzić? Niechby rząd nasz przyszedł nareszcie do przekonania, że sztuką wogóle, a przemysłem artystycznym w szczególności należy się zająć gorąco, szczerze, umiejętnie, jeśli się twórczością polską w tej dziedzinie chce świecić i popisywać przed światem.

Z przytoczonych powyżej względów, *Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych* postanowiło nie korzystać w tym roku z zaproszenia do Monzy i wypowiedziało się stanowczo przeciw udziałowi Polski w tej międzynarodowej imprezie. Zarazem wypowiedziano się zasadniczo przeciw udziałowi artystów i odpowiedzialnych artystycznych organizacji w takich wystawach itp. zagranicznych występach, o których rząd zawiadamia i które zrealizować zamierza w ostatniej chwili, tuż przed ostatecznym terminem. Tak np. w tym roku nieledwie w ostatnich dopiero tygodniach zajęto się sprawą udziału Polski w międzynarodowych Targach Wiedeńskich, medjolańskich, w międzynarodowej wystawie prac kobiecych w Chicago, w międzynarodowej wystawie muzycznej w Genewie etc.

W takich warunkach rzecz prosta, niewiele można zrobić.

NEKROLOGJA

= S. p. J. Dziekoński. Dn. 4-go lutego o godz. 8-ej zrana zmarł w Warszawie sędziwy i znany architekt, ś. p. Józef Dziekoński, urodzony w r. 1845 w Płocku. S. p. Dziekoński był profesorem honorowym politechniki warszawskiej, doktorem nauk technicznych *honoris causa* i kawalerem orderu Polonia Restituta.

S. p. Dziekońskiemu Warszawa zawdzięcza w dużej mierze swój architektoniczny charakter. Jego dziełem jest m. in. kościół św. Florjana na Pradze, on to powiększył kościoły św. Aleksandra i św. Karola Boromeusza, projektował kościół św. Piotra i Pawła, budujący się obecnie kościół na Woli i t. d. Szereg monumentalnych budynków, pałaców i domów wzniesiono na podstawie planów ś. p. Dziekońskiego. Oprócz pracy fachowej ś. p. Dziekoński oddawał się także pracy filantropijnej i społecznej, biorąc udział w licznych organizacjach i komitetach.