

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

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

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

~~3200~~

88207

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

7105



STANISŁAW NOAKOWSKI

(Z Wystawy Tow. Artystów polskich „Sztuka“, Warszawa, 1927)

KOŚCIÓŁ (rys. tuszem)



WACŁAW WĄSOWICZ

DZBANKI

WACŁAW WĄSOWICZ

I

ZÓŁC indyjska, zieleń Veroneza, karmin, kobalt — powiada do mnie Wąsowicz, biorąc do ręki jeden ze swych wazoników — niech Pan spojrzysz, jaki to ma blask, jak to gra na porcelanie! Niech Pan się tego dotknie! Niech Pan zobaczy, jakie to jest gładkie! Lubię malować na porcelanie: to takie materialne.

W słowach tych jest cały Wąsowicz — zmysłowy do szpiku kości, wrażliwy na czar powierzchni, na blask barw i płynienie linii, impulsywny, zachwytny. Granat, purpura i seledyn winogron, fiolekt śliw, cynober portek huculskich, ultramaryna nieba, długie, płynne, łagodnie nabrzmiewające, miękko okrągłe zarysy piersi kobiecych, jabłek, instrumentów muzycznych, sprawiają mu radość, wprawiają go w zachwyt i z zachwyty tego spowiada on nam się w swoich dziełach.

Wrażliwy, chłonny, pracujący bez wytchnienia, zmieniający się ciągle, Wąsowicz przebiega w swych drzeworytach, w swych obrazach olejnych, w swych akwarelach, w swych malowidłach na porcelanie lub na jedwabiu szereg faz najrozmaitszych. Ponadto znajduje się on dzisiaj w pełni sił twórczych; jego punkty kulminacyjne leżą zapewne jeszcze w przyszłości; można się po nim spodziewać wielu niespodzianek. Z tych wszystkich względów jest on nadzwyczaj trudny do ujęcia. Na syntezę jego twórczości, na zamknięcie go w jakiejś formule jeszcze zawczasie. Jakież utwory nowe mogą nam przedstawić całe jego dotychczasowe dzieje w zupełnie nowym świetle: to, co nam się wydawało głównym, może się okazać podrzędnym i odwrotnie. Jedyne, co można w tej chwili zrobić, to zgrupować daty i fakty i na ich podstawie naszkicować prowizorycznie ewolucję Wąsowicza w poszczególnych działach jego twórczości.



WACŁAW WĄSOWICZ

PEJZAŻ (ol.)

II

Wacław Wąsowicz urodził się 25 sierpnia 1891 r. w Warszawie. Po otrzymaniu matury w r. 1919 wstąpił do Szkoły rysunkowej im. Wojciecha Gersona, gdzie pracował pod kierunkiem prof. Miłosza Kotarbińskiego. W latach 1911–1914 uczęszczał do Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Z pośród profesorów tej szkoły zawdzięcza najwięcej prof. Ignacemu Pieńkowskiemu, który, sam związany poprzez Ślewińskiego z Gauguinem, potrafił zaszczerpić swoim uczniom kult malarstwa francuskiego z jego żywym zmysłem formy i konstrukcji. Zarówno w szkole im. Gersona, jak w Szkole Sztuk Pięknych, koleguje z Władysławem Roguskim, późniejszym twórcą kompozycji legionowych oraz Madonn, prymityzowanych bądź na modłę sztuki ludowej, bądź na modłę malarzy trecenta. Jako stypendysta Szkoły Sztuk Pięknych spędza jedno lato w Rybiniszkach, w majątku Eugenji Kierbedziowej. Interesują go wtedy głównie zagadnienia światła i barwy, ujęte w duchu impresjonizmu; maluje od rana do nocy, przeważnie pejzaże. Przez semestr uczy się również w Krakowie — u Jacka Malczewskiego.

Dla artysty wybitniejszego wraz z ukończeniem uczelni lata studjów zwykle nie kończą się, lecz dopiero zaczynają. Wąsowicz, od czasu opuszczenia szkoły, nie ustaje w pracy nad sobą — ciągle się kształci i doskonali.

Wycieczki i podróże, podejmowane przeważnie latem — w r. 1921 do Krakowa, w r. 1922 do Kazimierza nad Wisłą, w r. 1923 na Pokucie, w r. 1925 do Paryża i południowej Francji, w r. 1926 do Orłowa i Gdańska — odświeżają artystę, wzbogacają jego wyobraźnię nowymi motywami i tematami, pogłębiają jego rozumienie sztuki.

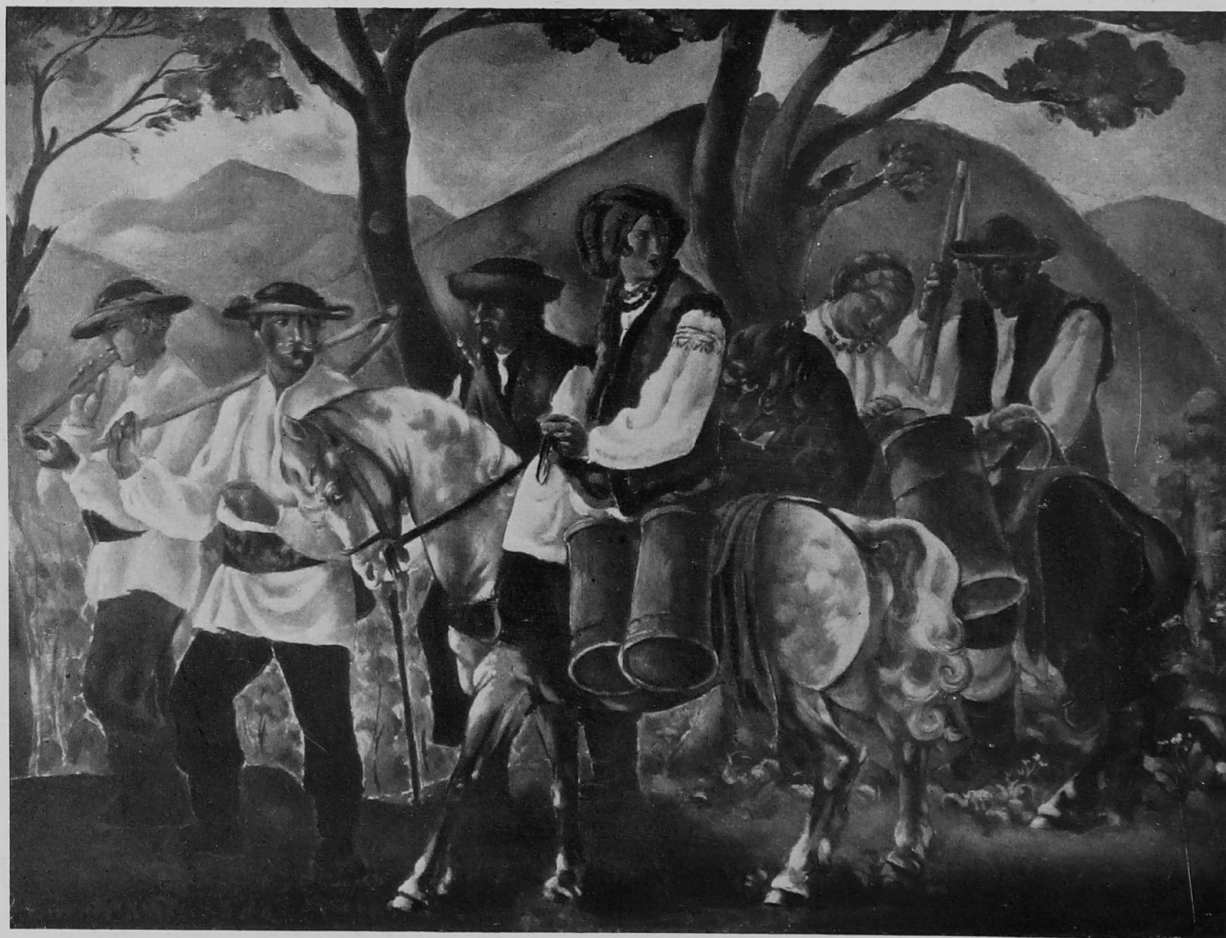
W Krakowie studjuje gorliwie polską sztukę ludową (w Muzeum Sztuki Ludowej). O gruntowności, z jaką to czynił, świadczą zachowane z tych czasów, wykonane ołówkiem, piórkiem lub akwarelą notaty i szkice dzbanów, garnuszków, pisanek, kafli, kilimów, malowanek, haftów, strojów, lalek, zabawek dzieciennych, figur przydrożnych, wycinanek i t. p. Jest jednak rzeczą ciekawą, iż studia te nad folklorem polskim pozostały niemal bez wpływu na dalszą jego dzia-

łałość: nie poszedł on po drodze, po której poszedł jego kolega i przyjaciel Roguski, po której poszli Skoczylas i Stryjeńska.

Trwalsze ślady w twórczości Wąsowicza zostawia pobyt na Pokuciu. Przyroda karpacka, egzotyczny urok, barwność i malowniczość życia huculskiego wzięły go odrazu. Znalazł to, czego szukał. Czem Tahiti dla Gauguina, czym Bretanja dla Ślewińskiego, tem, w pewnej mierze, stało się Pokucie dla Wąsowicza. Typy i tematy huculskie nawiedzają odtąd stale jego wyobraźnię. Z lubością przedstawia on huculów i huculki, »Chimczuków« i »Paraski«, w ich malowniczych strojach, na małych, krępych, zgrabnych konikach; Wąsowicz jest obecnie wybitnym malarzem huculszczyzny.

Wielkie znaczenie dla dalszego rozwoju Wąsowicza ma również pobyt w Paryżu i południowej Francji. Wielbiciel malarstwa i kultury francuskiej poczuł się tutaj w swoim żywiole. Paryż jako miasto zachwyca go — przez swe rozplanowanie, przez swą malowniczość, przez bujność i barwność swego życia. Zachwycają go pawilony wielkich wytwórni majoliki i porcelany na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej; zachwycają malarze francuscy, zwłaszcza wielcy koloryści — Fragonard, Delacroix, Renoir, Matisse. Studjuje z zapałem: rzeźbę egipską w Luwrze, porcelanę w Cluny i w Musée des Arts Décoratifs, porcelanę i rzeźbę wschodnio-azjatycką w Musée Guimet. W plastyce Dalekiego Wschodu uderza go szczególnie kontrast sztuki chińskiej — krzepkiej, jędrnej, wielkiej, monumentalnej, i sztuki japońskiej — wiotkiej, przerafinowanej, schyłkowej, cackowatej. Wyrazy »chiński« i »japoński« stają się u niego terminami na oznaczenie pewnych stylów życia i sztuki. »Chińską« jest majolika, »japońską« — porcelana. I sympatje Wąsowicza przechylają się coraz bardziej na korzyść »tego, co chińskie«.

Przeglądami zdobyczy artystycznych są urządzone przez niego od czasu do czasu wystawy. W r. 1919 wystawia, wraz z Władysławem Roguskim i Szczęsnym Rutkowskim, w »Polskim Klubie Artystycznym«. Jest on wtedy członkiem grupy »Formistów«, do której należą rów-



WACŁAW WĄSOWICZ

POCHÓD HUCULÓW (ol., 1923)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

niez Zbigniew i Andrzej Pronaszkowie, Tytus Czyżewski, Romuald Witkowski i inni. Jeden z krytyków podnosi już wówczas »tęgi, soczysty koloryt« jego obrazów, ustala pokrewieństwa z Derainem i Henri Rousseau.

W r. 1921 bierze udział w pamiętnej wystawie »Formistów«: pamiętnej dlatego, ponieważ po niej zamknęły się na długo podwoje »Zachęty« dla przedstawicieli nowych prądów artystycznych. W listopadzie 1923 r. wystawa osobna obrazów olejnych, akwarel i drzeworytów w »Salonie Sztuki« Czesława Garlińskiego zjednywa mu głosy pochlebne niemal całej krytyki warszawskiej. Słowo wstępne do katalogu wystawy napisał wtedy Czesław Poznański. Niemniejszym powodzeniem cieszyła się w tymże »Salonie« wystawa obrazów, porcelany i makat, urządzona wspólnie z Wacławem Husarskim w marcu 1925 r.

Od r. 1923 Wąsowicz bierze udział we wszystkich wystawach »Rytmu«; w r. 1926 — w I. Wystawie Stowarzyszenia Artystów Grafików »Ryt«; w r. 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu dostaje za dwa drzeworyty barwne (»Huculi w drodze« i »Hucul i Huculka«) medal złoty.

O niestrudzonej działalności artysty świadczą dalej dekoracje ścienne (dziś już nieistniejące: w »Klubie Futurystów«, w podziemiach Hotelu Europejskiego, wykonane wspólnie ze Szczęsnym Rutkowskim, Aleksandrem Świdwińskim i Romualdem Witkowskim w stylu »formistycznym« [1919]; w »Palais de Dance«, w podziemiach Pasażu Luxenburga — wspólnie z Jerzym Zarubą. Sceny wschodnie — również w stylu formistycznym [1921], w Polskim Klubie artystycznym w Hotelu »Polonia« — wspólnie z Władysławem Roguskim i Jerzym Zarubą; ostatnio [1926] Wąsowicz komponował układ kolorystyczny sali Y. M. C. A. w pałacu Igelstroema przy ulicy Miodowej 10; teki graficzne (w r. 1920 wychodzi teka »Drzeworyty Wacława Wąsowicza« (5 rycin: »Madonna«, »Grajkowie«, »Św. Florjan«, »Pejzaż« i »Dziewczyna z owocami«); w r. 1924 pojawia się nakładem Hoesicka w Warszawie »Teki 5-ciu«, w której drzeworyty Wąsowicza sąsiadują z drzeworytami Edmunda Bartłomiejczyka i Edwarda Czerwińskiego oraz sztychami Adama Herszafta i Józefa Waśkowskiego; inne, projektowane przez Wąsowicza teki graficzne, między innymi teki drzeworytów barwnych, nie zostały urzeczywistnione; plakaty (plakat »Ciechocinek-Zdrój«, kwiecień 1925 r.); okładki do pism i t. d.

III

Działalność artystyczna Wąsowicza obejmuje trzy wielkie działy: drzeworyt, malarstwo sztalugowe, olejne i wodne, oraz malarstwo dekoracyjne — na porcelanie, jedwabiu lub tynku.

Jako drzeworytnik Wąsowicz debiutuje teką z r. 1920. Nie jest on tutaj jeszcze sobą i waha się między różnymi możliwościami. Prymityzowana na modłę ludową, oskrzydłona stylizowanymi kwiatami »Madonna« bliska jest Wacławowi Roguskiemu. Przewaga linii skośnej i wynikająca stąd niepospolita dynamika »Pejzażu« — kościoła z drzewami — przypomina ryciny ekspresjonistów niemieckich i poznańskiego »Zdroju«. Kompozycja tych utworów jest naogół mało przejrzysta, rysunek — nazbyt drobiazgowy.

»Kraków« (1921), »Wesele« (1921), »Grajkowie« (1922), »Fara w Kazimierzu« (1922), »Kobieta z jabłkiem« (1922), »Sielanka« (1922) są etapami dalszej drogi. Dynamika i niepokój utworów wcześniejszych ustępuje teraz miejsca kompozycji bardziej zrównoważonej i statycznej. Charakterystycznymi dla tych drzeworytów, najczęściej o białym rysunku na czarnym tle, są ostre kontrasty światła i cienia, kubistyczna stylizacja architektury, pociągnięcia oka w głąb z pomocą perspektywy, wielość planów. Kompozycja nabiera coraz większego wdzięku, kontur staje się coraz bardziej wykuintny. W niektórych rycinach, w »Kobiecie z jabłkiem«, w »Sielance«, znać już zamiłowanie Wąsowicza do długich, płynnych, melodyjnych linii ciała kobiecego, owoców, instrumentów muzycznych. Inne np. »Fara w Kazimierzu«, budzą w nas nastrój jakiejś niesamowitej grozy.



WACŁAW WĄSOWICZ

PEJZAŻ (ol.)

Jednocześnie Wąsowicz próbuje swoich sił na polu drzeworytu barwnego («Tualeta», w miesięczniku »Pani« [1922], »Huculi w drodze« [1923], »Hucuł i Hucułka« [1923], »Kobieta przed lustrem« [1924], »Martwa natura« [1925]). Drzeworyty jego, barwione najczęściej z pomocą cytrynowej żółci, czerwieni i zieleni, odznaczają się delikatnością i finezją kolorystyczną, przywodzącą na myśl drzeworyt japoński. Zwłaszcza w »Martwej naturze« cytrynowe, pomarańczowe i zielone plamy owoców, granat wazonika, czerwone i czarne pręgi serwetki, biel i czerń tła dają pełny, radosny akord barwny.

Rezultaty te jednak nie zadawalały Wąsowicza. Dochodzi on do wniosku, że drzeworyt barwny to mieszaniec bez racji istnienia — imitacja linorytu lub litografii. Uprawiając drzeworyt barwny, przenosimy ujęcie malarskie do grafiki, zacieramy różnice między nimi. Drzeworyt właściwy, to — drzeworyt czarno-biały. Drzeworyt powinien działać na nas nie swym zabarwieniem, lecz swymi twardymi, jędrnymi liniami, rozkładem plam czarnych i białych. Wychodząc z tego założenia, Wąsowicz przestaje barwić swoje ryciny, powraca do drzeworytu czarno-białego.

W tych utworach ostatnich (z r. 1925), bądź czarnych na białym tle («Głowa Hucułka», »Portret Stefana Żeromskiego«, »Koń z wózkiem«), bądź białych na czarnym tle («Miasteczko rybackie we Francji«, »Widok z pracowni«) uderzają zwłaszcza dwa rysy. Po pierwsze, możliwie dokładne przystosowanie się do charakteru drzeworytu, posługiwanie się twardymi, ostrymi, wyrazistymi liniami, wielkimi plamami czerwieni i bieli. Powtórę, umiar i ekonomia szczegółów, dążenie do szerokiej monumentalnej formy. Wąsowicz zbiera tutaj czarne i białe plamy w wielkie masy i dzięki umiejętnemu rozkładowi tych mas, dzięki ich rytmicznemu następowaniu po sobie osiąga, nie uciekając się do barwienia, jedynie z pomocą czerni i bieli efekty, które trudno nazwać inaczej, niż »kolorystycznymi«.

W porównaniu ze Skoczylasem Wąsowicz jako drzeworytnik jest bardziej miękki, powab-

niejszy, ma więcej wdzięku. Obaj wracają w zasadzie do drzeworytu XV i XVI w. Obaj terminowali u Japończyków. Dążenia ich są jednak różne. Skoczył modeluje bryłę wypukłą z pomocą drobnych, równoległych kresek, dba usilnie o piękne pod względem dekoracyjnym rozwiązanie płaszczyzny, opisuje, opowiada. Wąsowicz działa z pomocą wielkich mas czerni i bieli, dąży przede wszystkim do efektów kolorystycznych i nastrojowych. Skoczył jest po-
niekąd epikiem, Wąsowicz lirykiem współczesnego drzeworytu polskiego.

IV

W malarstwie olejnym Wąsowicza rozróżniam z gruba cztery okresy.

I. Okres pierwszy — »formistyczny« — mniej więcej 1919 — 1921 (Wystawa z r. 1919, »Żniwa« [1919] wł. Edwarda Wittiga. »Portret żony« [1912] wł. artysty).

Rozbijanie, rozkawałkowanie formy przedmiotów na płaszczyzny zbliżone do figur geometrycznych. Predylekcja do linii skośnej. Kontur niespokojny naładowany dynamiką, prężący i załamujący się. Licencje perspektywiczne (w tym samym obrazie jedne przedmioty rysowane nawprost, inne z góry). Zamknięcie kompozycji w płaszczyźnie równoległej do płaszczyzny obrazu. Koloryt oschły, farby silnie przełamane, cała gama barwna zredukowana do dwóch barw zasadniczych: cynobrowej czerwieni oraz niebieskawej lub oliwkowej zieleni (przeniesienie płaszczyznowości i dwuwartościowości grafiki do malarstwa). Asceza barwna. Cały wysiłek malarza skierowany wyłącznie na osiągnięcie zwartej, rytmicznej kompozycji obrazu.

II. Okres drugi — okres panowania barw lokalnych — mniej więcej 1922 — 1923. Wąsowicz idzie tutaj torami innych malarzy huculskiej — Aksentowicza, Sichulskiego, Jarockiego i Pautscha.

(Wystawa z r. 1923 »Portret Marii Konarkowej« [1923], »Portret p. Wandy Melcer Rutkowskiej« [1923], »Pochód Hucułów« [1923], Bydgoszcz, Muzeum Miejskie).

Zaniechanie deformacji bardziej gwałtownych. Uspokojenie. Przejście od kompozycji dynamicznej do kompozycji statycznej. Dążenie do monumentalności. Pewna umyślna sztywność postaw. Wielkie, jednolite, silnie nasycone płaty barwy. Powrót do barw lokalnych. Dążenie do dekoracyjnej harmonii barwnej.

III. Okres trzeci — przejściowy — mniej więcej 1924.

Posługiwanie się drobnymi plamkami barwnymi. Wprowadzenie odcieni i półtonów.

Szczególnie charakterystyczne dla tego okresu są obrazy rodzajowe — grupy figuralne na powietrzu — młodzi ludzie w strojach współczesnych i młode kobiety o piersiach okrągłych, których zarysy powabne przeświecają poprzez lekkie suknie, z gitarą lub mandoliną w rękę, na trawie lub przy stolikach w stylu Ludwika XV, na których stoją klosze z owocami. W obrazach tych kształtuje się już ulubiona gama barwna Wąsowicza, którą odnajdujemy również w jego akwarelach i malowidłach na porcelanie i jedwabiu: żółć indyjska, kobaltowy błękit, lila, cynober, karmin, zieleń Veroneza.

IV. Okres czwarty — okres wzmagającego się koloryzmu i dążenia do wyzyskania właściwości odrębnych malarstwa olejnego — mniej więcej od r. 1925.

(Utwory przeważnie jeszcze nie wystawiane. »Portret p. Jerzego Centnerszvera« [1925], »Portret p. Jerzego Zaruby« [1925], pejzaże z Orłowa i Gdańska z r. 1926).

Pobyty w Paryżu wyzwala ostatecznie właściwą Wąsowiczowi, lecz tłumioną dotąd, zwłaszcza w okresie formistycznym, radość barwy. Zachwycony majsterstwem technicznym Francuzów, poczyną on dążyć do możliwie doskonałego opanowania techniki malarstwa olejnego, do wyzyskania takich własności farb olejnych, jak ich płynność, kleistość i połyskliwość. W zasadzie wraca on teraz do techniki malarskiej impresjonizmu. Zostają jednak zachowane takie zdobycze malarstwa poimpresjonistycznego, jak zwarta budowa obrazu i dopuszczalność deformacji. Koloryt zostaje wzbogacony przez wprowadzenie wyklętej przez długi czas w malarstwie



WACŁAW WĄSOWICZ

KOŃ Z WÓZKIEM (drzeworyt, 1925)

czerni. Kładąc obok siebie czern i biel lub czern i żółć, uzyskuje Wąsowicz nowe, świeże, ostre zestawienia barwne. Wreszcie zaznacza się dążenie do wywoływania efektów swoistych z pomocą różnic fakturowych czyli różnic, wynikających ze sposobu prowadzenia pędzla i kładzenia farby (jednym z takich, stosowanych ostatnio przez niego efektów fakturowych jest np. nakładanie farby grubą warstwą w światłach, cienką — w cieniach). Wąsowicz, wczuwając się w intencję współczesnego malarstwa francuskiego, z jednej strony podnosi tutaj zapomniane w okresie impresjonizmu zdobycze starych mistrzów, z drugiej wyzyskuje doświadczenia przedstawicieli malarstwa bezprzedmiotowego, »abstrakcyjnego«, »absolutnego« — Picassa, purystów francuskich i suprematystów rosyjskich.

Traktowanie bryły przemierza teraz całą skalę: silnie zaznaczonej, »rzeźbiarskiej« bryłowości architektury, ciała ludzkiego, zwłaszcza głowy, pni drzewnych, przeciwstawia się miękkie, rozlewne, »malarzkie« traktowanie listowia i włosów. Wprowadzając umiarkowaną głębię, Wąsowicz zrywa jednocześnie z zasadą płaszczyznowości obrazu.

Dla zilustrowania tej »manjery ostatniej« Wąsowicza opiszę tutaj kilka dzieł jego z r. 1926. Dziewczyna w czerwonej chusteczce i czarnym kostjumie kąpielowym, leżąca na łożku,



WACŁAW WĄSOWICZ

PORTRET P. M. K. (ol. 1923)

przykrytem kapą w czarno=czerwono=niebiesko=zielone kraty, pod oknem, poprzez które widać jasno=żółtawą zieleń ogrodu. Farba kładzona grubo, zwłaszcza w światłach. Posunięcie pędzla długie i zamaszyste. Oszalałająca orgia barw.

Pejzaż z plażą i morzem. Punkt widzenia wzięty z góry i z dużej odległości. Żółtawo=żłocista plaża, morze, u brzegu brunatne, dalej niebieskie, jeszcze dalej rozświetlone, popielato=seledynowe, wreszcie w oddali granatowe. W samej górze obrazu wążutki skrawek kobaltowo=błękitnego nieba. Na piasku i na morzu rozsiane błękitne figurki kąpiących się i plażujących mężczyzn, kobiet i dzieci w różnokolorowych kostjumach, łódeczki, białe żaglowce, stateczki z czerwonymi chorągiewkami. Całość tworzy subtelą harmonję kolorystyczną, przywodzącą na myśl Whistlera i Japończyków.

Pejzaż z polem i pagórkami. Łan zboża z czerwonymi makami, dalej pagórki, drzewa, nasyp kolejowy z murowanym wiaduktem, białe domki z czerwonymi dachami. Małeńcy ludzie idący miedzą; maleńka, wyglądająca jak zabawka dziecinna, kolejka z czarną lokomotywką, ciągnącą za sobą smugę dymu i czerwonymi wagonikami. Nad tem niebo czerwone z różowo=lilla obłokami.

W obu pejzażach ostatnich dostrzegamy zarazem rys nowy: wprowadzenie anegdoty, po=ciąg do opowiadania drobnych zdarzeń z codziennego życia, »Die Lust zum Fabulieren«, jakby powiedział Goethe, z zachowaniem, w stylu opowiadania, pewnego umyślnego prymitywizmu, a nawet infantylizmu (traktowanie statków i kolei jako zabawek dziecinnych, ludzi jako figu=



WACŁAW WĄSOWICZ

GŁOWA HUCUŁKI (drzeworyt, 1925)



WACŁAW WĄSOWICZ

GRAJEK (ol.)

rynek). Jeśli kto chce, może mówić, wobec tych obrazów, o rehabilitacji »tematu«, o powrocie »poezji« i »romantyzmu« (zresztą bez uszczerbku dla wartości czysto malarskich).

Równolegle z malarstwem olejnym Wąsowicz uprawia malarstwo wodne. Cienkie kontury; lekki, szkicowy, pozornie niedbały, w rzeczywistości pełen wyszukanego wdzięku rysunek; farba kładzona równoległymi sztychami, zwłaszcza w cieniach; swoista gama barwna, złożona z żółci indyjskiej, cynobru, karminu, lila, kobaltowego błękitu i zieleni Veronesa, niekiedy jeszcze sjeny i czerni; upodobanie do kolorów czystych i świetnych nadają jego akwarelom charakter nawskróś indywidualny. Początkowo są to przeważnie kompozycje figuralne, obrazki rodzajowe z życia hucułów lub z życia towarzyskiego. W martwych naturach z r. 1924 — pamiętnego ze swej obfitości owoców — purpurowe, granatowe i seledynowe winogrona, złociste morele, ponsowe brzoskwinie i fioletowe śliwy tworzą świetne, radosne harmonie barwne. W r. 1925 przychodzi kolej na motywy architektoniczno-pejzażowe z południowej Francji, zwłaszcza z okolic Marsylii, potem na Starą Warszawę. Akwarele te przewyższa jeszcze — zwartością kompozycji i urokiem kolorystycznym — serja gwaszów z Orłowa i Gdańska z r. 1926, przedstawiających grupy kobiet na plaży w kostjumach kąpielowych, domki, drzewa, stare spichrze nad Motławą, statki, maszty z różnobarwnymi chorągiewkami.



WACŁAW WASOWICZ

KOBIETA (ol.)

W akwarelach może jeszcze silniej, niż w obrazach olejnych, przejawia się właściwa Wąsowiczowi, stanowiąca jeden z najistotniejszych rysów jego fizjonomji artystycznej — miłość barwy.

V

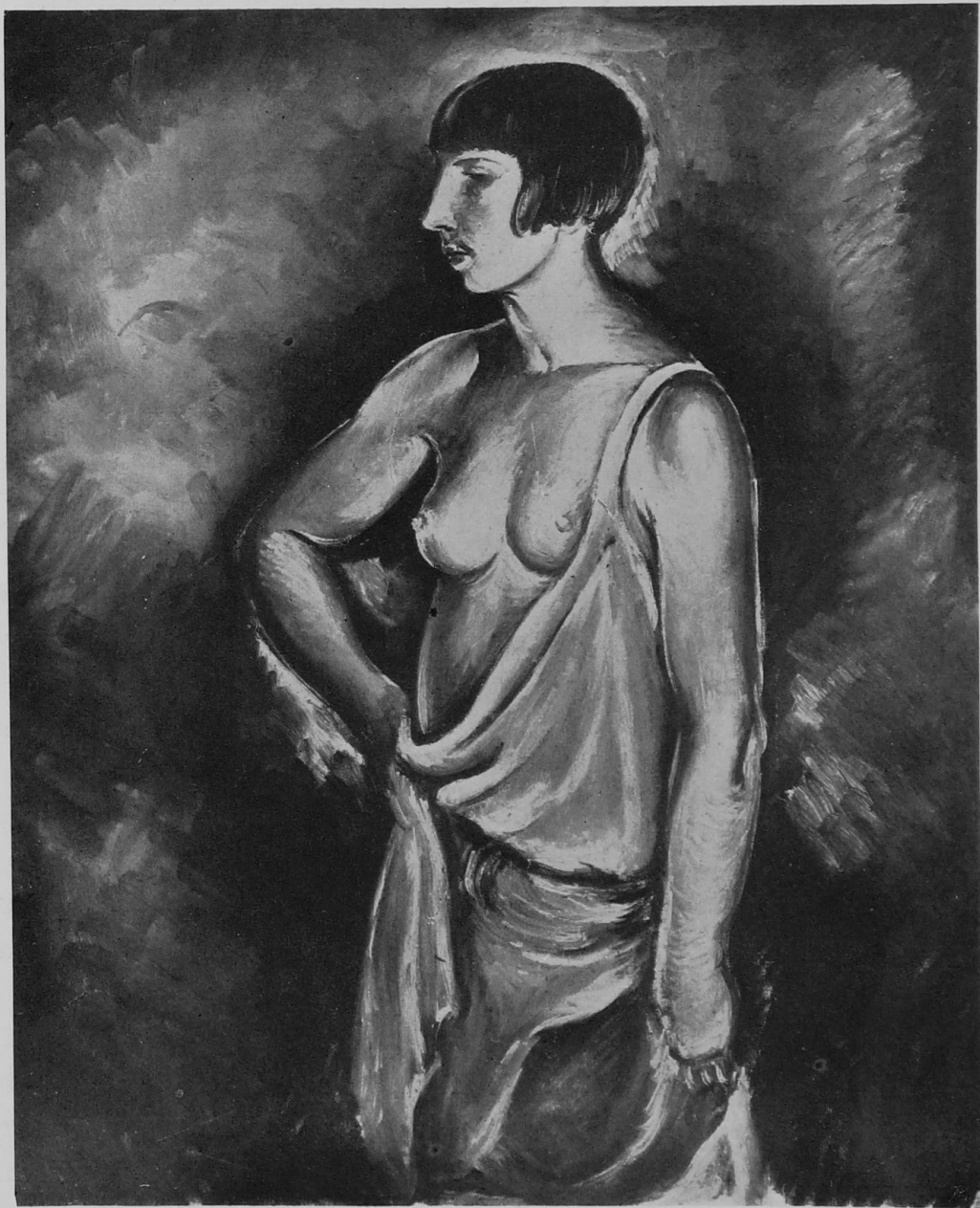
Jeszcze czystsze tony, jeszcze świetniejsze, jeszcze bardziej błyszczące plamy, niż z pomocą akwareli, można otrzymać malując na porcelanie. »Barwy akwareli gasną wobec barw powieszonego obok talerza porcelanowego«. Już to jedno wystarcza, żeby Wąsowicz wziął się z całym zapałem do malowania na porcelanie.

Biała, lśniąca, gładka powierzchnia porcelany porywa go sama przez się; cóż dopiero, gdy pod dotknięciem jego pędzla wykwitają na niej czyste, pełne, emaljowe barwy. »Malując na porcelanie, nie można być brudnym. Renoir początkowo malował na porcelanie i to nie pozostało bez wpływu na jego malarstwo późniejsze: stąd właśnie pochodzi połyskliwość jego barw«. Przytem »materiał jest taki miły w dotyku...«. Jest coś niemal lubieżnego w sposobie, w jaki Wąsowicz bierze do ręki, gładzi i pieści swoje dzbanuszki lub wazoniki.

Technika malowania na porcelanie jest bardzo trudna. Artysta maluje ręcznie na porcelanie, potem porcelanę wypala się w ogniu, którego temperatura dochodzi do tysiąca stopni.

Farba spaja się wtedy do tego stopnia z porcelaną, że nie można już później jej zetrzeć lub zeskrobać — jest to więc jeden z najtrwalszych sposobów malowania. Podczas wypalania barwy zmieniają się; tak np. barwa brązowa staje się po wypaleniu karminową. Wymaga to od artysty dokładnego znawstwa tych przemian i wielkiej precyzji w kładzeniu odcieni. Innego jeszcze rodzaju niebezpieczeństwo czyha na tego, kto się bierze do malarstwa na porcelanie. »Malując na porcelanie, ogromnie łatwo wpaść w nudną manierę, w bezduszną kaligrafię. Długi, cienki pędzelek ślizga się sam i uwodzi rękę. Trzeba z tem nieustannie walczyć. Malowidła chińskie na porcelanie są czasem niepoprawne, ale nigdy nie są nudne. Natomiast Japończycy często wpadają w kaligrafię«.

Wąsowicz zarówno opanował doskonale technikę malowania na porcelanie, jak też uniknął niebezpieczeństwa szablonowości. Jego talerze, półmiski, filiżanki, podstawki, dzbanki, kubki, wazy, wazoniki uwodzą oczy swym rysunkiem wytwornym i kolorytem radosnym.



WACŁAW WĄSOWICZ

STUDJUM (ol.)

Z początku Wąsowicz maluje na porcelanie scenki rodzajowe z życia Hucułów lub z życia towarzyskiego — sielanki i pikniki, pochody i polowania, nagie kobiety o linjach płynnych i melodyjnych, owoce i instrumenty muzyczne, motywy architektoniczne i pejzażowe. Jak w akwarelach rysunek jest tutaj szkicowy, zarysy cienkie, niemal pajęczne plamy lekkie, koloryt żywy i świetny.

W r. 1925 dokonywa się w malarstwie Wąsowicza na porcelanie nadzwyczaj ciekawa przemiana. Uświadamiając sobie coraz lepiej charakter malarstwa dekoracyjnego, Wąsowicz przechodzi w swych malowidłach na porcelanie od motywów przedmiotowych — postaci ludzkich, owoców, instrumentów muzycznych, domków, drzew — do motywów bezprzedmiotowych, abstrakcyjnych, do kompozycji z krążków i półkrążków, szachownic i krat, krzyżów i wstęg. (Pewnej podniety w tym kierunku mogła mu udzielić porcelana sowiecka na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu).

Przemianę analogiczną możemy śledzić w malowidłach Wąsowicza na jedwabiu. W malowidłach dawniejszych («Św. Sebastjan», «Św. Jerzy», «Sielanka» — wystawa u Garlińskiego w r. 1925) mamy kompozycje figuralne, cienkie kontury i lekkie, delikatne plamy, rzucone z nie dbałym wdziękiem na kremowe, złocisto-pomarańczowe lub niebieskie tło. W utworach z r. 1926, malowanych poprzez wzornik (co przejawia się w pociągnięciu pędzla, w jednych miejscach silniejszym, w innych słabszym, i zostaje wyzyskane dla wywołania efektów swoistych) wielkie zwarte plamy barwne działają na nas przede wszystkim swymi wartościami czysto dekoracyjnymi. Niekiedy przedstawiają one jeszcze pewne przedmioty — fasady domów, statki, maszty, chorągiewki («Port w Gdańsku»), przeważnie jednak tworzą zespoły, pozbawione wszelkiego znaczenia przedmiotowego. Za przykład mogą służyć tutaj poduszki, wykonane według projektu malarza przez p. Wąsowiczową. Na białym lub wpadającym zlekka w złocisty ton jedwabiu kilkanaście wielkich, niestykających się ze sobą plam, na pozór rzuconych kapryśnie i bezładnie, tworzy w każdym poszczególnym przypadku, całość starannie skomponowaną pod względem kształtu i barwy. Ośrodek tych kompozycji stanowi zwykle plama większa, okrągła, posiadająca niekiedy dalekie pokrewieństwo z kształtem gitary, dokoła według zasad symetrii i rytmu, grupują się plamy pozostałe, tworząc, wraz z plamą środkową, zamkniętą w sobie i zrównoważoną całość. W poduszkach tych odnajdujemy znowu ulubioną grę kolorystyczną malarza: żółć indyjską, zielen Veronesa, kobalt, lila, róż, sjenę i czern.

W ten sposób w ostatnich malowidłach dekoracyjnych Wąsowicz znajduje jeszcze jedno zastosowanie dla malarstwa abstrakcyjnego, bezprzedmiotowego.

Na całej linii Wąsowicz dąży do najściślejszego rozgraniczenia rodzajów i technik. Początkowo nie zdaje on sobie sprawy z różnicy między grafiką a malarstwem. Jego wczesne (z okresu formistycznego) obrazy olejne mają płaszczyznowość i dwuwartościowość rycin, jego wczesne drzeworyty, i to nietylko barwne, są pomyślane po malarsku. Z biegiem czasu Wąsowicz coraz dokładniej rozgranicza te dziedziny: w grafice wyrzeka się barwy, dąży do największej barwności w malarstwie.

Niemniej dokładnie rozgranicza z czasem Wąsowicz malarstwo sztalugowe i malarstwo dekoracyjne. W jego pojmowaniu malarstwo dekoracyjne, podobnie jak całe zdobnictwo, powinno być najściślej przystosowane do potrzeb praktycznych, podporządkowane całkowicie względom celowości. Dzieła sztuki dekoracyjnej nie są wytworem swobodnej fantazji artysty, lecz wynikiem przystosowania się do życia. Natomiast obraz sztalugowy, to — świat dla siebie, autonomiczny, wyzwolony ze względów utylitarnych. Podczas gdy malarstwo sztalugowe powinno być oparte na obserwacji natury (co nie znaczy jeszcze, że powinno być jej kopją) lub przynajmniej przez nią inspirowane, sztuka dekoracyjna jest właściwym terenem dla malarstwa bezprzedmiotowego, abstrakcyjnego. Widzieliśmy, że ostatnio, zarówno w swym malarstwie sztalugowym, jak w swym malarstwie dekoracyjnym, na porcelanie lub na jedwabiu, Wąsowicz konsekwentnie przeprowadza te zasady.

VI

Czy jednak Wąsowicz maluje na jedwabiu, na porcelanie, czy na płótnie; czy maluje południową Francję, huculszczyznę, czy Starą Warszawę; postacie ludzkie, domy, drzewa, czy książki, elipsy i wstęgi: zawsze cel jego jest jednaki — sprawić naszym oczom radość zapomocą czystych, świetnych, odpowiednio dobranych i zestrojonych ze sobą kolorów. Dzieło jego jest gloryfikacją barwy. »O Boże, jakże Ci dziękuję za to, żeś stworzył kolory!« — taką zapewne jest modlitwa, którą codziennie odmawia Wąsowicz.

MIECZYSLAW WALLIS



ST. KAMOCKI

W OGRODZIE (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

O LOS POLSKIEGO IMPRESJONIZMU*

(W ZWIĄZKU Z WYSTAWĄ TOW. ARTYSTÓW POLSKICH »SZTUKA« W WARSZAWIE)

N AJWAŻNIEJSZĄ bodaj rzeczą przy krytycznym rozpatrywaniu jakiegoś zjawiska artystycznego jest zdanie sobie sprawy z zasadniczej jego kierunkowości, z jego właściwej tendencji urzeczywistnionej, czy też nie urzeczywistnionej. Orzeczenie krytyczne jest wszakże w największej mierze zależne od założenia, które się przyjmie za podstawę.

Krakowska »Sztuka« miała i ma swój ustalony przydział w świecie zjawisk artystycznych; była i jest ona dotąd najpoważniejszą zbiorową reprezentantką polskiego impresjonizmu. Ta jej podstawowa przynależność stwarza punkt wyjścia dla wszelkich oczu krytycznych i ustala kierunek możliwych postulatów.

Byłaby to podstawa i nadal wystarczająca i niepotrzebne byłoby przywołanie jej na pamięć, gdyby nie to, że zaszedł w ostatnich czasach fakt ciekawy, a mało jak dotąd u nas uwzględniany. Oto przesunęło się niepostrzeżenie samo pojęcie impresjonizmu. Założenia, które w nim tkwiły rzekomo już raz na zawsze, i których zresztą nie uświadamiano sobie w całej rozciągłości, tak bardzo zdawały się one oczywiste i nie ulegające wątpliwości, te założenia okazują się teraz jednak nieco inne. Może zresztą fałszywe jest określenie »inne«. Poprostu zawierały więcej, aniżeliśmy sami przypuszczali i aniżeli przypuszczali ci, co je stworzyli. Logika konkretnego zjawiska jego rozwoju w czasie wyrosła ponad logikę koncepcji. Niema w tem ostatecznie nic dziwnego i tak dzieje się zawsze.

Zmiana ta zaszła nie pod wpływem pracy teoretyków i krytyków, którzy wszakże do dziś dnia niezawsze ją sobie nawet uświadamiają. Przyniosła ją sama twórcza sztuka. Jej rozwój nawiązał do impresjonizmu w punkcie najmniej oczekiwanym, wyciągnięcie konsekwencji nastąpiło tam, gdzie najtrudniej je było przewidzieć. I dziś dopiero, kiedy jako fakt dokonany widzimy poza sobą drogę rozwojową malarstwa poimpresjonistycznego a głównie tego jego odłamu, który genetycznie najściślej się z nim łączy, uświadamiamy sobie, że te możliwości rozwojowe leżały w samym zarodkowym zjawisku, w samym właściwym impresjonizmie.

Uważaliśmy impresjonizm zawsze za kierunek *par excellence* naturalistyczny i mieliśmy potemu pełne prawo. Nie potrzeba przypominać, jak bałwochwalczy był kult impresjonizmu dla natury. Mieliśmy pełne prawo stosunek do rzeczywistości uważać za jedno z kryteriów wartości impresjonistycznych obrazów.

Dzisiaj przekonujemy się, że naturalizm impresjonizmu przeszedł sam siebie. Dotarłszy do punktu kulminacyjnego, znalazł się niepostrzeżenie po drugiej stronie wielkiego cyferblatu. Z krańcowego stał się jak gdyby nadnaturalistyczny. Pragnienie uchwycenia rzeczywistości możliwe wszechstronnie, z całą jej wielowymiarowością doprowadziło w rezultacie do wyjścia ponad nią, do uwolnienia się od jej najbardziej namacalnych konkretów.

Twierdzenie takie wydawać się może dziwne. Ale należy tylko spojrzeć nieuprzedzonymi oczyma na obrazy z typu najbardziej klasycznego impresjonizmu. Naprzykład: Monet czy Pissarro. Należy zapomnieć o programie, którego są wynikiem, o hasłach, które ucieleśniają. Jako stan faktyczny, jako obraz, wykazują one formę twórczości zupełnie już bezprzedmiotową. Mniejsza o to, że przyczyną tej bezprzedmiotowości jest podpatrywanie atmosfery. Ważnem jest to, że jest to malarstwo *de facto* już niemal abstrakcyjne, którego jedyną treścią jest konstrukcja kolorystyczna, uniezależniona od przedmiotów.

* Zamieszczając powyższy, bardzo zajmujący artykuł cenionej naszej współpracownicy, Red. »Sztuk pięknych« uważa za stosowne zaznaczyć, że nie jest on w całości wyrazem naszych poglądów.

O tegorocznej wystawie Tow. art. pol. »Sztuka« w Warszawie patrz: Kronika, Warszawa.



T. AXENTOWICZ

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

PASTEL

Dopiero teraz zdaliśmy sobie z tego sprawę, że impresjonizm jest właściwie pierwszym kierunkiem abstrakcyjnym, który odprzedmiotowił świat, zdematerializował go i uwolnił od rzeczy. Jego istotnym tematem jest nie stosunek do przedmiotów, jest stosunek do barwy.

Byliśmy, jak dotąd, za bardzo zafascynowani samą literą programu. Myśleliśmy więcej o świetle, atmosferze i t. d., aniżeli o obrazie samym. Dzisiaj, patrząc z pewnej odległości, patrzymy na obraz. Dziś rozumiemy cały abstrakcyjny i czysto malarski sens, zawarty w impresjonizmie.

Dokonała się w nas ta zmiana niewątpliwie pod wpływem malarzy poimpresjonistycznych. Należy tylko uszeregować nazwiska. Np.: Monet, Renoir, Matisse, Vlaminck, Dunoyer de Segonzac i i. Ciągłość wysiłków jest mimo wszelkie różnice doskonale widoczna. Tkwi ona w podjęciu samych malarskich zagadnień. Wszak jest to ciągle rozwój na gruncie zasadniczego koloryzmu. I nawet więcej: jest to niejednokrotnie zmierzanie do analogicznych efektów, jakkolwiek środki są najczęściej różne (choć i w nich mieści się cała »masa spadkowa« po impresjonizmie) i jakkolwiek wykładnikiem dążeń jest dziś raczej pewien specyficzny typ dekoracyjności. Tak samo, jeśli chodzi np. o zagadnienia fakturowe, to i na tym terenie impresjonizm



IGNACY PIŁŃKOWSKI

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

DANAIDA (ol.)

był tym, który dostarczył pierwszych założeń i pierwszych prób zróżnicowania. Dziś sprawy te zostały rozbudowane, zastosowane do nowych założeń, przede wszystkim uniezależnione od wszelkich względów przedmiotowych, ale w zasadzie jest to wszakże ciąg dalszy i rozbudowa tego, co dał impresjonizm.

A nawet w zakresie tematów uwidacznia się również ogromna zależność od impresjonizmu. Te same stereotypowe tematyczne możliwości, którymi posługiwał się impresjonizm, — krajobrazy, wnętrza, akty, martwe natury i t. d. — te same powtarzają się i tutaj. I więcej nawet. Pewna »allure« postaci, przyjęta przez impresjonizm, i wynikająca z jego realistycznego stanowiska, ta niejako codzienna bezpretensjonalność figur, którą stosował, stała się i tutaj punktem wyjścia, jakkolwiek dawno już względy realistyczne przestały odgrywać rolę. Nie o realizm wszakże, a o dekoracyjność chodzi.

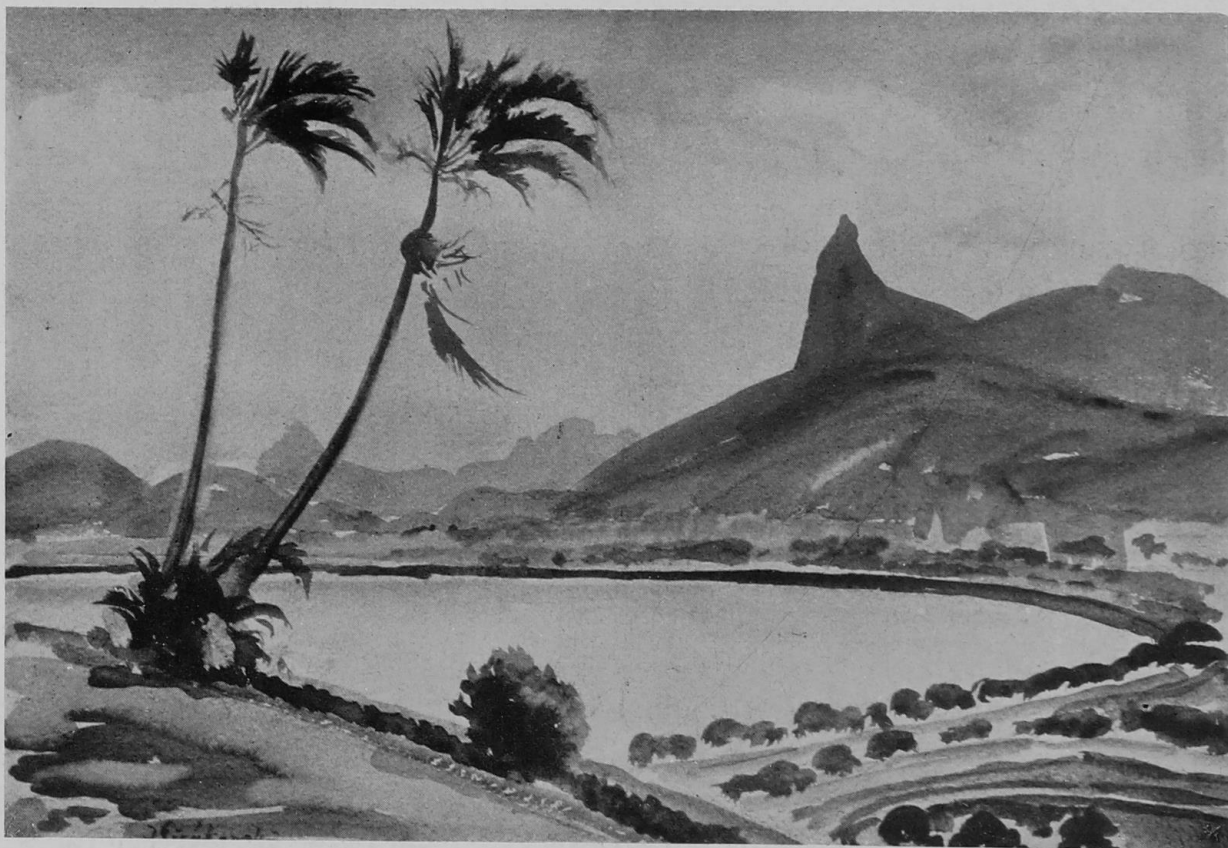
Oczywiście, nie jest to bezmyślna eksploatacja i branie żywcem. Jest to ciąg dalszy. Jest w tem bogactwo nowych odmian, jest kontynuacja, ale nie przejmowanie. Linja rozwojowa jest wyraźnie ciągła.

Tylko w samym zasadniczym stosunku do rzeczywistości zaszła zmiana najgłębsza. Obrazy tego odłamu współczesnych malarzy nie są nawet bezprzedmiotowe, nie są abstrakcyjne. Ale przedmiot jest dla nich tylko pewnym pretekstem. Pewną pointą formalno-kolorystyczną. Z haseł impresjonizmu, z jego stosunku do rzeczywistości, nie pozostało w tym odłame nic. Pokrewieństwo dotyczy tylko samej strony artystycznej, samej materji malarskiej.

Faktem jest, że ta linja rozwojowa, ta widoczna ciągłość czysto artystycznych zagadnień, zmieniła nasz stosunek do impresjonizmu, że mimo odrębności założeń, z których wypływały obrazy impresjonistyczne i obrazy takiego np. Matisse'a, czy Vlaminck'a, — my dziś patrzymy na jedne i na drugie temi samemi oczyma. Tak w jednych, jak w drugich, nie szukamy natury, względnie jest nam obojętne jej istnienie, czy też nieistnienie w obrazie. Chodzi nam o co

innego. Chodzi nam właśnie o jakość owej konstrukcji malarskiej. I oto okazuje się, że impresjoniści — przynajmniej ci pierwszorzędni — zdają doskonale egzamin, nawet rozpatrywani z punktu widzenia niekoniecznie identycznego z ich własnym hasłem. Ich osiągnięcia malarskie, te, o które nam właśnie i jedynie chodzi, ostają się, nawet w oderwaniu od założeń naturalizmu czy też realizmu. I okazuje się zresztą, że ich zależność przedmiotowa jest tak minimalna, że ich rdzenie malarski artyzm tak dominuje nad przypadkowościami tematu, że wprost niezrozumiałem wydaje nam się dzisiaj, że można było kiedykolwiek patrzeć na nich ze stanowiska zgodności z rzeczywistością.

Rozwój t. zw. impresjonizmu polskiego szedł po nieco odmiennej linii. Przedewszystkiem, sama »impresjonistyczność« tego impresjonizmu podlega już mocnemu znakowi zapytania. Co z właściwego impresjonizmu znalazło się w malarstwie polskim ostatnich lat kilkudziesięciu? Jeśli impresjonizm francuski ujęliśmy w tej chwili z dwóch punktów widzenia, t. zn. jako stosunek do rzeczywistości i jako stosunek do zagadnień malarskich, czyli jako zagadnienie realizmu i jako zagadnienie właściwego impresjonizmu, to stwierdzić trzeba, że zgodność impresjonizmu polskiego z impresjonizmem klasycznym polega raczej na tym pierwszym czynniku, aniżeli na drugim. To bowiem, co pod względem zagadnień artystycznych łączy impresjonizm polski z impresjonizmem klasycznym, to zaprawdę, nie jest wiele. Są to raczej pewne ogólne założenia wzrokowego ujęcia, ogólne założenia koloryzmu, *plein air*, odrzucenie zamkniętej formy i określonej masy kompozycyjnej. Brak jest przytem najważniejszej pointy impresjonizmu, pewnego, rzeczby można, kontrastowego traktowania harmonii barwnej, igrania pewną pozorną rozbieżnością środków i celu. Brak owego napięcia kontrastów, poprzez które impresjoniści dochodzą do harmonijnego kolorystycznego efektu. Ta podwójność melodji, to dochodzenie do jednolitości poprzez najwyższą rozbieżność jest wszakże jedną z najbardziej zasa-



IGNACY PIEŃKOWSKI

PANORAMA RIO DE JANEIRO (akwarela)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)



FRYDERYK PAUISCH

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

DRWAL (ol.)

dnicznych cech impresjonistycznego koloryzmu, której u nas niemal że zupełnie niema. Pojawia się wprawdzie niekiedy u Gierymskiego, Pankiewicza, Podkowińskiego lub u innych, lecz w żadnym wypadku nie można przez nią scharakteryzować całokształtu polskiego impresjonizmu. Wszakżeż u nas jest raczej tendencja do osłabienia kontrastów przez mieszanie barw, jest zatem raczej ów koloryzm bezpośredni, polegający na stopniowym przelewaniu się tonów i na zmniejszaniu między nimi odległości, lub też, o ile występuje kontrastowość, to znowu raczej w formie bezpośredniej polichromji, jawnej, jednoznacznej, niezawierającej w sobie przeciwstawienia środków i celu.

Istnieje tutaj zresztą jeszcze jedna rozbieżność, o którą nam w danym wypadku najbardziej chodzi. Impresjonizm polski nie doszedł do tego, co uznaliśmy za jedno z najbardziej nowatorskich osiągnięć impresjonizmu francuskiego, to jest do owego roztopienia się przedmiotu w barwie. Realizm francuskich impresjonistów nie stanął im zupełnie na przeszkodzie do przejścia ponad świat rzeczy. Tam odgrywa on raczej rolę hasła, wewnętrznego wskaźnika poszukiwań. U nas jest on nietylko hasłem, lecz istotą tego stanu faktycznego, którym jest obraz. Nasz stosunek do rzeczywistości jest niemal naiwnie prosty, bezpośredni, u nas naprawdę o nią, o tę rzeczywistość idzie, podczas gdy im chodziło jednak o namalowaną symfonię, do której rzeczywistość dostarczała im tylko podniety.

Ta przedmiotowość impresjonizmu polskiego, która sprawia, że jest on raczej realizmem pleinairowem aniżeli impresjonizmem we właściwym tego słowa znaczeniu, nie da się w całości złożyć na karb jakiejś naiwnej tematyeczności, jakiegoś gruntownego nieporozumienia w samym

ujęciu malarstwa jako takiego. Dość wspomnieć nazwiska takie jak Chęłmońskiego, Stanisławskiego, Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Fałata i i., by zrozumieć, że to, co ich wiązało z przedmiotem, co im nie pozwalało przejść ponad niego, to nie był tylko brak odwagi i nieporozumienie artystyczne. Ujawnia się tutaj nuta głębsza i istotniejsza: uczuciowy stosunek do samego przedmiotu, romantyczne rozkochanie się w polskim krajobrazie i polskim życiu. Nie można przejść ponad coś, z czym jest się głęboko uczuciowo związanym. Przedmiot obrazu staje się na skutek tego czymś o wiele ważniejszym, aniżeli mu to z jego teoretycznie przyznanej i obiektywnie uzasadnionej roli przypada. Staje się czymś niemal decydującym. Prądy artystyczne zmieniają wprawdzie sposób ujęcia, ale on sam zostaje, jako właściwy ośrodek wewnętrznego zainteresowania. Dlatego nasz »impresjonizm« nie jest bezprzedmiotowy i nasz realizm nie jest chłodny i obiektywny, a uczuciowy i romantyczny. Dlatego oczywistość widziana, która dla francuskiego impresjonizmu jest tylko impulsem do rozwiązywania malarskich zagadnień, u nas jest wartością sama w sobie; dlatego tam, gdzie im chodziło o grę plam i wibracje, nam chodziło o sentyment i nastrój. Najrdzenniejszy polski romantyzm staje tutaj w poprzek czysto artystycznemu malarskiemu rozwojowi. (Jeśli mówię, że »staje w poprzek«, to bynajmniej nie z powodu jakiegoś zasadniczo negatywnego stosunku do romantyzmu jako takiego. Chodzi wszakże tylko o to, by ten romantyzm nie tkwił w sferze przedmiotu, by się »przesublimował« na wartości wyłącznie i li tylko artystyczne).

Traktujemy tutaj sprawę zarówno polskiego »impresjonizmu« jak i przedmiotowego roman-



FRYDERYK PAUTSCH

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

ŚWIECENIE ZIOŁ I OWOCÓW (ol.)



W. WEISS

ODPOCZYNEK (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka” w Warszawie, 1927)

tyzmu tylko ryczałtowo niejako, nie wchodząc w głębokie indywidualne różnice między jego poszczególnymi przedstawicielami. Między przedmiotowością Stanisławskiego a n. p. Malczewskiego i między ich stosunkiem do impresjonizmu zachodzi wszakże różnica ogromna. Chodzi nam jednak tutaj o charakterystykę całości zjawiska, na którą składają się czynniki wspólne poszczególnym artystom, a nie te, które stanowią ich indywidualną własność. A jeśli chodzi o tę całość, to fakt, że cechuje ją bezporównania większa przedmiotowość aniżeli impresjonizm francuski, zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Przyczyny owej przedmiotowości dopatrujemy się w przedmiotowym romantyzmie. Dotyczy to jednak przeważnie tylko starszej generacji polskich »impresjonistów«. Trzeba bowiem stwierdzić, że w generacji następnej, na której czele możnaby postawić Pankiewicza, Mehoffera i Weissa, że w tej następnej generacji napięcie romantyczne niewątpliwie osłabło. Ostało się ono raczej w formie pewnego rodzaju nawyku, pewnych utartych tonacji »nastrojowych« aniżeli w formie twórczego a i to przeważnie tylko wśród byłych adherentów Stanisławskiego. Ogólny typ tego malarstwa, ten właśnie, który reprezentuje »Sztuka« lat ostatnich, nabrał charakteru bardziej obiektywnego, suchego, zamienił się na pewnego rodzaju rejestrację kolorystyczną zjawisk, przez którą nie przemawia już żadne oryginalne i nowe ustosunkowanie się uczuciowe. Trzeba tu zresztą zaznaczyć, że Mehoffer, Pankiewicz i Weiss nie byli właściwie nigdy

romantykami, że brak nuty romantycznej jest u nich nie opadnięciem ale czymś zupełnie zgodnym z ich pierwotnymi założeniami i że właśnie dlatego nadają się oni na nagłówkowe postaci tego nowego rozdziału »Sztuki«, jakkolwiek w tym rozdziale snują się nici od nich zupełnie niezależne.

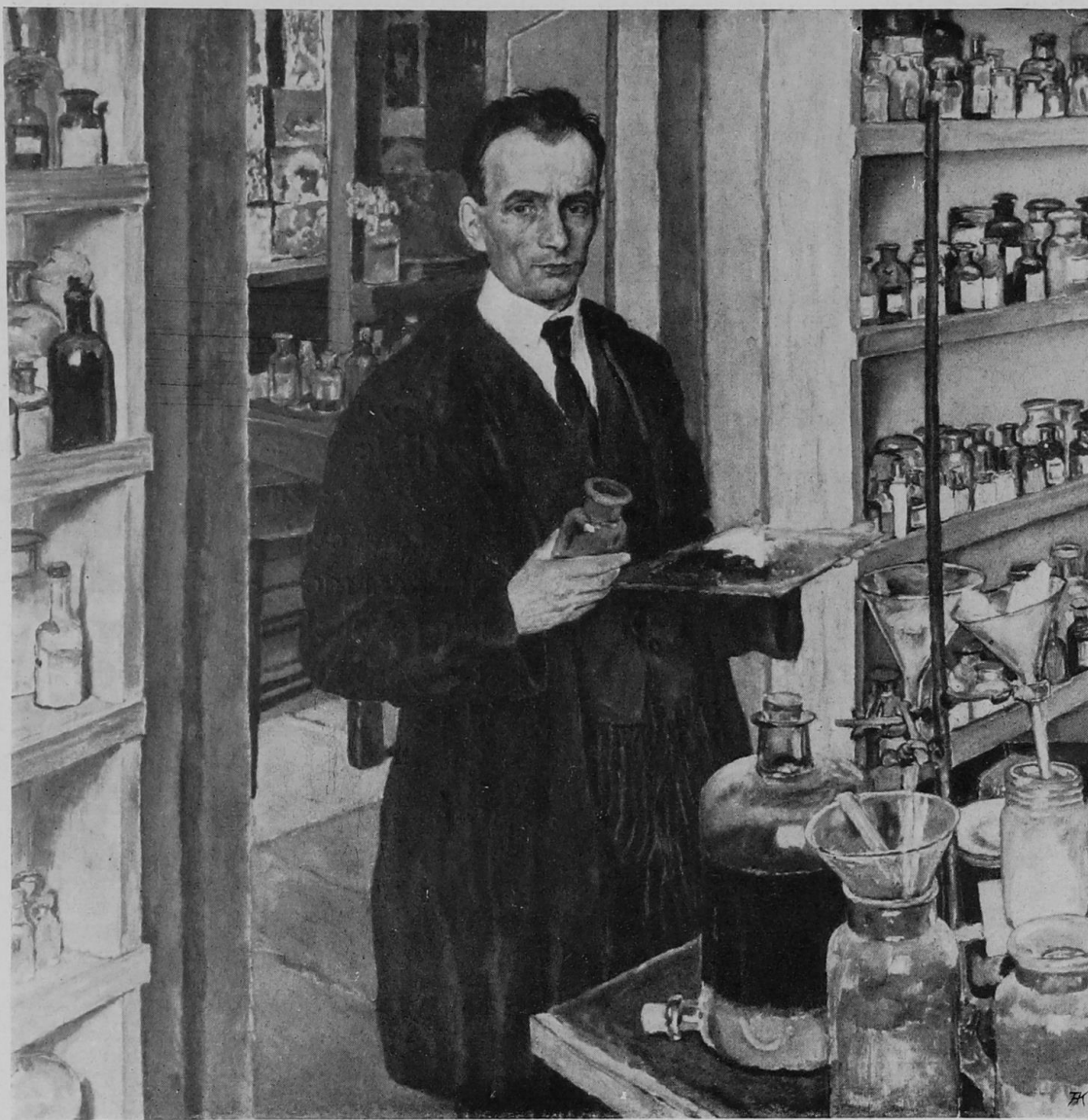
W przycichnięciu romantycznego napięcia, które wykazuje współczesna twórczość »Sztuki«, nie byłoby w zasadzie nic ujemnego. Tamten romantyzm przedmiotowy został wszakże już gruntownie wyczerpany i jeśli jest miejsce w malarstwie na romantyzm wogóle (zdaniem mojem — jest miejsce!), to w każdym razie już innego, całkiem odmiennego typu. Tutaj, w tym punkcie, od przerwania uczuciowego stosunku do samego przedmiotu powinna się zacząć nowa droga, której cechą charakterystyczną — takby logicznie wynikało — powinno być właśnie uwolnienie się od przedmiotowości, wyjście ponad nią, wyjście wogóle ponad wszelką, dosłowną zależność od rzeczywistości, która utraciła już wszakże owe znaczenie uczuciowe. Byłoby tu miejsce na dokonanie czegoś analogicznego — choć niekoniecznie tego samego — co dokonało się w malarstwie francuskim: należałoby spojrzeć na generację — czy też generacje poprzecznie już nie z punktu widzenia ich haseł, ani też ich psychologii i ich spraw wewnętrznych, ale z punktu widzenia tego, co w ich obrazach jest czysto malarskim osiągnięciem, zahaczyć o samą malarską materię ich dzieł i pchnąć naprzód te sprawy, które stanowią kwintessencję i faktycznie zrealizowaną wartość tamtej twórczości. Trzeba sobie zdać sprawę z tego, że



W. WEISS

MODELKA (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)



WŁADYSŁAW JAROŃSKI

PORTRET P. J. H. (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

istotna ciągłość rozwojowa wytwarza się niekoniecznie przez kroczenie pod temi samemi sztan-
darami, ale przez podjęcie zagadnień, podchwycenie myśli, eksploatację osiągnięć. I ostatecznie
nikt bardziej jak »Sztuka« dzisiejsza nie byłby do tego aktu istotnego pietyzmu zobowiązany.

Dwie sale wystawy »Sztuki« w Warszawie wzięte jako całość, narzucają przedewszyst-
kiem jedno dominujące wrażenie: przedmiotowości. Mówię o przedmiotowości, a nie o reali-
zmie dlatego, że rozumiem pod realizmem wydobywanie cech indywidualnych, a przedewszyst-
kiem charakterystycznych. To, co kilkadziesiąt lat temu było wyrazem czystego realizmu, jako
oddanie zjawiska zupełnie jednostkowego i niemającego w sobie cech typu, to dzisiaj, powta-
rzane wielokrotnie, skrzepło w pewien rodzaj formy typicznej, zeschematyzowało się i utraciło
swą jedyną, niepowtarzalną jednorazowość, która mieści się w samem pojęciu indywiduum.
Ta sama baba, uchwycona kiedyś przez malarza z całą świeżością jej przypadkowego chara-
kteru i niemal brutalnie realistyczna, dziś nią już nie jest; znamy ją już i przyzwyczailiśmy się
do niej. Dziś jest ona już tylko typem i schematem. Pojęcie realizmu jest płynne i na dnie jego
osadzają się pewne formy gatunkowe, nieindywidualne, które wychodzą poza ramy realizmu,
jako takiego. Pozostaje po nim właśnie owa przedmiotowość, jako pewien rodzaj szczegółowego
naturalizmu, jako coś pośredniego między realizmem, a schematyzującą stylizacją. To właśnie,
co en masse charakteryzuje wystawę »Sztuki«. (Z wyjątkiem rzeźby).

W tej zależności od przedmiotu, w tym szczegółowym naturalizmie, przebija się z jednej

strony jakgdyby brak odwagi, niemożność wyjścia poza przyjęte ongiś założenia, a z drugiej strony jednak brak świeżości, brak nowych i frapujących obserwacji. Jest to dziś już tylko tama, która z jednej strony zamyka drogę do swobodnego rozwoju zagadnień artystycznych, która niepotrzebnie przykuwa uwagę i energię malarzy do rzeczy nieistotnych i drugorzędnych, a z drugiej strony za mało posiada pierwiastków swoistych i oryginalnych, ażeby stworzyć podstawy pod jakąś nadbudowę realizmu — pod nowy realizm.

Karjera realizmu nie jest bowiem bynajmniej skończona. Przeciwnie, zaczyna się teraz w Europie nowy jego rozdział. Mniejsza o jego nazwy i mniejsza o to, czym on dzisiaj jest we Francji lub w Niemczech. Ale faktem jest, że pedantycznie szczegółowa obserwacja rzeczywistości narzuciła się znowu z wyjątkową siłą sztuce europejskiej. Że na jej tle powstaje jakgdyby nowy typ syntezy, to znaczy, że nie chodzi o same fakty, o same szczegóły, jako takie, ale o wydobywanie z nich, właśnie z nich, jakichś nowych treści i nowych całości. Tak, jak niegdyś szczegółowy naturalizm quattrocenta dostarczył materiału pod syntetyczną formę quintecenta, tak dziś rozpoczyna się nowe szukanie szczegółów, jako materiałów do nowej syntezy. I kto wie, czy ta właśnie droga rozwojowa nie byłaby najbliższa polskiemu malarstwu. Kto wie, czy nasza północna natura nie skłania się właśnie w tym kierunku. Skoro droga abstrahowania od przedmiotu napotyka na tak poważne trudności, pozostawałaby zatem jeszcze ta druga, prowadząca w samo serce realizmu, czy też nadrealizmu. Lecz i o tem głucho na wystawie »Sztuki«.



WŁADYSŁAW JAROCKI

DZIEWCZYNA Z ZALESZCZYK (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)



JÓZEF MEHOFFER

WILLA NAD MORZEM ŚRÓDZIEMNEM (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka” w Warszawie, 1927)

Są na wystawie »Sztuki« dwaj malarze, których zacięcie malarskie i maestria techniczna wynosi ponad bierną przedmiotowość. Jednym z nich, i pierwszym, jest Wojciech Weiss.

Mówiąc o Wojciechu Weissie, zacząć trzeba od tego, co jest największą niespodzianką całej wystawy, co jest rzeczą świetną. To jest afisz. Wojciech Weiss uśmiechnął się w kierunku modernizmu z gestem tak pełnym wdzięku, pomysłowości, a przytem tak indywidualnym i tak własnym, że jego zrozumienie modernizmu i samodzielne wobec niego stanowisko nie może ulegać wątpliwości. Ten koryfeusz »impresjonistycznej« »Sztuki« stworzył rzecz, pod którą mogliby się podpisać panowie surrealiści. Nie wiem, czy było to jego świadomą tendencją. Jeżeli nie, tem lepiej dla niego. Typ symbolizmu, tu użyty, wyprowadzenie go od znaków drukarskich, a nie od plastycznych wyobrażeń, lub plastycznego alegoryzowania, i związanie tych abstrakcyjnych wartości w konkret graficzny, a przytem dowcipne wplecenie w ten zespół nie kubi-stycznej, a zupełnie »weissowskiej« miękkiej i organicznej linii, — to wszystko razem stwarza całość pikantną, pomysłową i pełną graficznego sensu.

Przytem Wojciech Weiss jest jednym z bardzo nielicznych na naszym gruncie rdzennych kolorystów. Posiada ton ciepły, wibrujący, jak gdyby w stanie ciągłego drgania. Jego farba ma swój ciężar gatunkowy, swoją »olejność«, swoją gęstość, jest zmysłowo wyczuwalna. Słowem, Weiss ma właśnie wyczucie malarskie materji, to coś, co go czyni kolorystą par excellence. Ma przytem logikę układu barwnego, pewne kulturalne umiarkowanie i powściągliwość efektów. Doskonały pejzaż z domem i świetną czerwoną plamą, oraz dwa akty są najlepszym tego dowodem. (Coprząd, nie zawsze pokazuje się w Warszawie z tak dodatniej strony, jak tym razem. Pamiętamy wszakże jego poprzednie występy, mocno lekceceważące).

Niezrozumiałem jest tylko, że właśnie on, który miałby wszelkie dane na wyjście poza przedmiotowość, który posiada tak mocną podstawę w swoich czysto malarskich jakościach,

nie znajduje odwagi, czy też dostatecznego rozmachu, by zerwać z dosłownością przedmiotową. Przykuwa go modelunek pleców, czy ramienia, gdy mógłby szerokim gestem i zamasy-
stym pędzlem rozwinąć śmielszą i bogatszą symfonię kolorów, zdobyć się na nowe efekty, od
których odgranicza go bogobojna wierność wobec przedmiotu. Mógłby zostać polskim Vla-
minckiem, a zamyka się sam w niezrozumiałym w tych warunkach naiwnym naturalizmie.
Szkoda. Wyczuwa się w nim możliwości, sięgające daleko poza granice dokonanych osiągnięć.

Na drugim miejscu należy wymienić Fryderyka Pautscha. Tym razem, z mocnymi zastrze-
żeniami. Są kawałki w jego obrazach, które świadczą o utajonym rozmachu i ukrytych możli-
wościach. Są jednak obrazy (np. »Procesja«), które wymagają nadmiernie wiele wyrozumiałości
ze strony widza. O tym lepiej nie mówić. Trzeba się ograniczyć do ryb, do miski, do śledzi,
do takich małych wysepek, i stłumić w sobie żal, że artysta nie zechciał w ten sposób nama-
lować całych obrazów. Bo z tych kawałków przemawia jednak rdzenny temperament malarski,
rozmach fakturowy, pewna soczystość i jakaś głęboko utajona możliwość wyzbycia się dosłow-
ności przedmiotowej. Ale to wszystko kończy się na tych fragmentach. Jest niepojętem, że



JÓZEF MEHOFFER

NA LETNIEM MIESZKANIU (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)



ARTUR MARKOWICZ

GRAJEK (pastel)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

równocześnie, obok tych mocnych kawałków, istnieje u Pautscha jakaś niemal jarmarczna krzykliwość, jakieś nożownictwo kolorystyczne i trywialna przedmiotowość.

Mimo wszystko, w tych dwóch malarzach, tak zresztą różnych, widzę jedyną możliwość wyzbycia się przedmiotowości. Istniałby tam pewien kapitał zakładowy dla podjęcia pracy od innej strony. Pewne niewyzyskane elementy fakturowe, pewna łatwość kolorystyczna i techniczna sprawność byłyby tą podstawą.

* * *

Wystawa »Sztuki« posłużyła nam do naszkicowania możliwości rozwojowych, które dałyby się wyprowadzić z polskiego impresjonizmu. Przegląd jej dzieł — obrazów — wykazał jednak, że żadna z tych możliwości nie została urzeczywistniona. Obracamy się raczej w sferze za-
datków, możliwości możliwości, a ponadto w sferze biernego tradycjonalizmu, a nie w dziedzinie twórczych koncepcji i oryginalnych konsekwencji. Ratuje sytuację wysoki poziom ogólny krakowskiej tradycji, która w zestawieniu z ogólnym poziomem warszawskim posiada jednak zawsze swój arystokratyzm i powagę. Ale faktem jest, że przewartościowanie polskiego impresjonizmu i wydobywanie z niego nowych wartości malarskich — wszystko jedno, w jakimby one szły kierunku — nie zostało dokonane, kwestja jest nadal otwarta.

STEFANJA ZAHORSKA

KRONIKA ARTYSTYCZNA

KATOWICE

= We własnym lokalu szkoły »Arte« (przy ul. Sobieskiego 7) otwarto wystawę wyrobów z dziedziny przemysłu artystycznego. W najbliższym czasie szkoła ma zamiar zorganizować dział introligatorski, wypalania na skórze i dział kilimkarski.

= W Domu Związkowym przy Kościele N. P. Marji, otwarto w dniu 20 marca wystawę zbiorowe prac dwóch śląskich art.=malarzy: Ludwika Konarzewskiego i Jana Włacha (kompozycje religijne).

KRAKÓW

= Akwarela J. Matejki. Obraz Matejki »Jan III Sobieski zdobywający chorągiew pod Wiedniem«, jeden z cennych zabytków polskich w Wiedniu, ofiarowany przez autora cesarzowi Franciszkowi Józefowi, powrócił obecnie do Krakowa i został wystawiony na sprzedaż w jednej z antykwarni.

= Matejko jako satyryk. P. Maciej Szukiewicz, kustosz »Domu Matejki« wygłosił wysoce interesujący odczyt p. t. »Jan Matejko jako satyryk i humorysta«. Odczyt ilustrowany był licznymi przeżo-czami (odbył się w domu polskiej Y. M. C. A.). Byłoby rzeczą nader wskazaną, by ten przyczynek matejkowski pojawił się w druku.

= Na posiedzeniu Kom. hist. sztuki Pol. Akad. Um. w Krakowie, które się odbyło w marcu b. r., p. dr. Kazimiera Furmankiewiczówna referowała swą pracę o zaginionym nagrobku Piotra Własta w Wrocławiu, który starała się odtworzyć na podstawie dochowanych rysunków i tekstów opisowych. Na tem samem posiedzeniu Ks. dr. Kruszyński omawiał figuralne hafty paramentów z Kościoła żywieckiego, przechowywanych obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Referent na podstawie analogii z miedziorytami i rysunkami Lucasa van Leyden, upatruje w nim autora tych kompozycji figuralnych, stanowiących jedno z najpiękniejszych, europejskiego znaczenia zabytków, jakie w Polsce posiadamy.

Na następem posiedzeniu dn. 31 marca b. r. Dr. Ta-deusz Szydłowski przedstawił referat p. t. »Okrągły kościółek w Grzegorzewicach«. W miejscowości tej, leżącej u stóp gór Świętokrzyskich, zachował się jako presbiterjum kościoła parafjalnego pierwotny kościółek o strukturze bardzo prymitywnej, zbudowany z kamienia łamanego. Składał się on z niewielkiej, okrągłej nawy, sklepionej kopulasto i konchowo zasklepionej absydy ołtarzowej. Później kościółek rozszerzono, nie burząc części dawnej. Na podstawie analizy architektury i porównania z kościołami czeskimi referent uzasadniał przypuszczenie, iż kościółek pochodzi z drugiej połowy XI wieku, a najpóźniej z początków XII w. Następnie dr. Marja Jarosławiecka przedłożyła komunikat o rzeźbach dekoracyjnych katedry wrocławskiej, pochodzących z XIII i XIV wieku. Rzeźby te wykazują wiele pokrewieństwa z motywami z krakowskiej sali hetmańskiej a rzeźby w kluczach okien analogję z odnośniami rzeźbami krakowskiego Kościoła N. M. Panny.

= Bojkot artystyczny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie trwa w dalszym ciągu. Gmach na placu Szczepańskim stoi pusty od trzech miesięcy, zato Wystawa Niezależnych (na ul. Sławkowskiej) jest tłumnie zwiedzana.

W niedzielę 20 marca otworzono w salach Wystawy Niezależnych nową wystawę, a to: wystawę grafiki jugosłowiańskiej, zbiorową wystawę K. Sichulskiego i wystawę bieżącą.

Prasa krakowska w dalszym ciągu zachowuje stosunek bardzo życzliwy dla akcji artystów krakowskich. Nawet korespondenci »Głosu Narodu«, zawstyżeni umilkli, ukazała się w tem piśmie tylko enuncjacja trzech profesorów Szkoły przemysłu artystycznego, pp. J. Raszki, J. Bukowskiego i W. Zarzyckiego, którzy chcąc się wytłómaczyć z faktu, że złamali solidarność koleżeńską i do bojkotu nie przystąpili, tłumaczą się tem, że Tow. Sztuk pięknych urządziło w jesieni 1926 wystawę prac uczniowskich Szkoły przemysłu artyst., więc z »choćby prostej przyzwoitości« — jak się wyrazili w swej enuncjacji — nie mogli bojkotu podpisać.



STANISŁAW CZAJKOWSKI

ZIMA W PORONINIE (ol.)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)



XAWERY DUNIKOWSKI

KOBIETA (drzewo)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

Naturalnie dziecinne to tłumaczenie się nie może tych panów usprawiedliwić: czyż wszyscy artyści krakowscy, którzy bojkot podpisali, nie wystawiali w Twie? Sądzimy, że więcej korzyści z wystawiania w Twie ma zarząd Twa (to jest jego personal) niż artyści i że wdzięczność za urządzenie wystawy powinna być co najmniej obopólna.

Enuncjacja ta pp. J. Raszki, J. Bukowskiego i W. Zarzyckiego znalazła oddźwięk w warszawskiej »Polsce zbrojnej« i »Głosie prawdy«.

Mianowicie w Nr. 80 »Polski Zbrojnej« (z 22 marca 1927) jakiś p. W. L. pisząc o bojkocie krakowskim twierdzi nie mniej nie więcej, że powodem tej walki jest antagonizm Akademii Sztuk pięknych do krakowskiej

Szkoły przemysłu artystycznego. Dalecy jesteśmy od obniżania czy niedoceniań wartości krakowskiej Szkoły przemysłu artyst., ale sądzimy, że takie głupie artykuły, pisane prawdopodobnie (chcemy w to wierzyć) bez wiedzy Dyrekcji Szkoły, ale dające na ten temat dużo sposobności do rozmów i roztrząsań, niepotrzebnie pozwalają podejrzewać kierowników tej zasłużonej uczelni o nieuzasadnione zdenerwowanie.

Niezręczny ten artykuł p. W. L. wywołać musiał odpowiedź.

Akademia Sztuk pięknych nadesłała nam krótkie, z wielką rezerwą napisane sprostowanie, prosząc o zamieszczenie. Sprostowanie to wysłała Akademia także do Redakcji »Polski Zbrojnej«. Brzmi ono jak następuje:

»W dzienniku »Polska Zbrojna« (z 22 marca 1927) pan W. L., omawiając w artykule p. t. »Listy krakowskie« bojkot krakowskiego Twa Sztuk pięknych przez artystów, wyraził opinię swą, że powodem tego bojkotu jest jakoby antagonizm między krakowską Szkołą przemysłu artystycznego a Akademią Sztuk pięknych, przyczem wyraził się, że wystawa tej szkoły, urządzona w salach Twa Sztuk pięknych »spotkała się z protestem przede wszystkim profesorów Akademii Sztuk pięknych«.

»Rektorat Akademii Sztuk pięknych stwierdza niniejszem, że wiadomość ta jest z gruntu nieprawdziwą, że nieprawdą jest, jakoby którykolwiek z profesorów Akademii protestował przeciw faktowi urządzenia tej wystawy w salach Twa Sztuk pięknych, natomiast prawdą jest, że żaden z profesorów Akademii Sztuk pięknych (ani Akademia Sztuk pięknych jako taka) nie zabierał głosu w sprawie tej wystawy i że Akademia Sztuk pięknych nie ma najmniejszego powodu do antagonizmu wobec krakowskiej Szkoły przemysłu artystycznego. Przeciwnie, Akademia z radością patrzy na rozwój tej zasłużonej Uczelni przemysłu artystycznego i cieszyła się jej sukcesami na wystawie paryskiej 1925 r. Rektor Akademii Sztuk pięknych dr. Adolf Szyszko Bohusz«.

Również Komitet bojkotowy nadesłał nam w tejże samej sprawie następujące sprostowanie:

W numerze z d. 29 marca 1927 *Polski Zbrojnej* zamieścił p. W. L. artykuł p. t. »Listy krakowskie«, w którym w perfidny sposób, posługując się starą austriacką metodą *divide et impera*, stara się poróżnić krakowski świat artystyczny, zjednoczony bezprzykładnie w walce ideowej o regenerację zmartwiałego od kilku lat tutejszego Twa Sztuk Pięknych, przyczem insynuuje zupełnie bezpodstawnie, jakoby powodem właściwym tej akcji jednomyślnej artystów nie tylko krakowskich, ale całej Polski, był antagonizm Akademii Sztuk Pięknych do krakowskiej Szkoły przemysłu artystycznego. Nie wdając się w rozsądzanie, czy taki antagonizm wogóle istnieje (nie ma — zdaniem naszym — najmniejszego powodu do opinii, którą wygłosił p. W. L.), stwierdzić musimy, że p. W. L. jest albo najzupełniej fałszywie poinformowany o tym spontanicznym wybuchu krakowskiego świata artystycznego, albo też sympatyzując z obecnym zarządem Twa Sztuk Pięknych, który kilkuletnią apatią i bez troską o rozwój naszej kultury artystycznej wywołał ogólne oburzenie, stara się umyślnie punkt ciężkości całej tej walki przesunąć na część walczących, by w ten sposób salwować właściwych i jedyńych winowajców.

Metoda ta jest zbyt przejrzystą, aby o niej dyskutować. O ile kto chce się z powodami i przebiegiem tej



XAWERY DUNIKOWSKI

Z CYKLU „GŁOWY WAWELSKIE“ (drzewo)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)



W. WEISS

Afisz wystawy Tow. art. pol. „Sztuka” w Warszawie
(litografia dwubarwna)

walki artystycznej zapoznać, niech przegłądnie sobie kronikę miesięcznika *Sztuki Piękne* ze stycznia, lutego i marca b. r.

Nam chodzi tylko o stwierdzenie tutaj, że artyści krakowscy podjęli tę walkę nie z jakichkolwiek powodów osobistych, ale powodując się troską o byt krakowskiego Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które od kilku lat — dzięki złej gospodarce jego Zarządu — przedstawia zatrważający obraz indolencji i marazmu. Ponieważ wszelkie próby, aby obecny Zarząd Twa zmusić do ustąpienia, względnie do zreorganizowania się, spełzły na niczem, artyści krakowscy jednogłośnie uchwalili bojkot Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Do bojkotu przyłączyli się wszyscy artyści plastycy krakowscy. Trzej nawet koledzy nasi, zasiadający w Zarządzie Twa, na znak swej solidarności wystąpili zeń a to: Alfons Karpiński, wiceprezes Twa, Henryk Uziembło i Karol Hukan. Wystąpił także z Dyrekcji Twa prof. dr. Julian Nowak. Pozostali nadal w Zarządzie Twa tylko dwaj malarze: Franciszek Turek i W. Zarzycki. Nieprawdziwą jest więc wiadomość podana przez p. W. L., że »Jury, składające się z artystów malarzy, zaprotestowała przeciwko bojkotowi«. Nieprawdą jest także, jakoby — jak twierdzi p. W. L. — powodem ataków na Tow. Sztuk Pięknych była Państwowa Szkoła przemysłu artystycznego i jakoby akcja ta jednomyślna krakowskich artystów była tylko »walką między dwoma uczelniami«. Ten bowiem motyw zgola nie wchodził w rachubę. Już sam fakt, że w manifestacyjnej Wystawie Niezależnych, urządzonej w Krakowie przez komitet bojkotowy, wzięli udział wszyscy artyści krakowscy (w ilości przeszło 100 osób), świadczy, że chodzi tu nie o jakieś animozje, ale o to, by rozpanoszony w Zarządzie Twa Sztuk Pięknych marazm usunąć i nowe zapoczątkować tam życie, że chodzi tu wyłącznie o sprawę kulturalno-artystyczną.

I walkę tę przeprowadzimy.

Komitet bojkotowy: W. Wodzinowski, St. Popławski, J. Winiarz (Związek art. plastyków), J. Hrynów-

ski, J. Rubczak, J. Fedkowicz (Stow. »Jednoróg«), J. Pieńkowski, W. Jarocki (Tow. art. pol. »Sztuka«).

Głosowi Narodu i Polsce Zbrojnej w obronie obecnego Zarządu Tow. Sztuk Pięknych sekunduje tygodnik *Głos Prawdy*, który w Nr. 187 z 2 kwietnia umieścił (na urągowisko swemu tytułowi) jedną wielką nieprawdę, a nawet kłamstwo, które zatytułował »Revolucja artystów krakowskich«. Redakcja *Głosu Prawdy* umieszczając ten artykuł, podpisany pseudonimem »Gwido«, zastrzegła się, że »drukując poniższy artykuł Redakcja zaznacza, że nie odpowiada on ściśle stanowisku Redakcji w sprawach krakowskiej rewolucji artystów, gdyż ujmuje tylko jeden fragment sprawy i to zbyt jednostronnie. Może jednak przyczynić się do wyjaśnienia niektórych szczegółów i wzbudzić dyskusję«.

Otóż zwracamy uwagę Szan. Redakcji, że w sprawie bojkotu krakowskiego wypowiedziały się obie wojujące strony zupełnie wystarczająco w szeregu artykułów, umieszczonych w pismach krakowskich, a także w *Sztukach Pięknych*. Sprawę tę oświecili także zupełnie dobrze artykuły, pisane przez referentów artystycznych *Czasu*, *Nowej Reformy* i *Ill. Kurjera Codziennego*, uważamy zaś, że artykuł taki jak ten, który napisał p. Gwido a umieścił (niestety) *Głos Prawdy*, może tylko mieć za cel, by głupim kłamstwem i insynuacjami wywołać zamęt w kołach artystycznych Krakowa i ocalić tę starą redutę spiączki krakowskiej, która nazywa się Zarządem Twa Sztuk Pięknych.

P. Gwido w rozważaniach nad bojkotem artystów krakowskich dochodzi do wniosków podobnych jak p. W. L. w *Polsce Zbrojnej* — i ta zgodność zapatrywań obu tych publicystów daje niedwuznaczne wskazówki, gdzie szukać źródła tych artykułików, będących stekiem głupoty i przewrotności.

I p. Gwido twierdzi mianowicie, że Akademia Sztuk Pięknych »podjęła na tle czysto konkurencyjnym walkę z Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego, atakuje zawzięcie Salon Sztuki za to właśnie, iż do Salonu »Sztuki« przyjęte zostały na wystawę prace uczniów

Szkoły Przemysłu Artystycznego». »To jest istotne tło zatargu i rewolucji krakowskiej« twierdzi p. Gwido.

Nie wdając się w dysputę ze »znawcą« tego rodzaju co p. Gwido, który tym artykułem dowiódł, że nigdy w sprawach sztuki głosu zabierać nie powinien, zwracamy jego uwagę tylko, że stwierdzając, iż Szkoła Przemysłu Artystycznego jest »prowadzoną przez doskonałych plastyków (Raszka, Uziembło, Homolacs, Krzyżanowski) podaje tem samem broń na siebie, gdyż właśnie z tych »doskonałych plastyków« — jak się wyraża p. Gwido — dwaj t. j. H. Uziembło i K. Homolacs podpisali bojkot i z nim się solidaryzują. Bowiem niech to zrozumie p. Gwido, że oczywiście kłamstwem jest jego twierdzenie, jakoby bojkot artystów wynikł z jakiejś niechęci czy konkurencji między Akademią Sztuk Pięknych a Szkołą Przemysłu Artystycznego. Obie te uczelnie mają określony swój zakres działania, i w nich nie mogą z sobą konkurować i nie konkurują. Niech to zrozumie p. Gwido, że bojkot artystyczny dąży do zregenerowania zaściankowego Tow. Sztuk Pięknych, a w dalszym ciągu do ożywienia dostojnego ale spiącego grodu podwawelskiego, że artyści krakow-

scy nie chcą się kłócić, ale dość mają tego kwietyzmu, którego wykładnikiem jest obecny Zarząd Twa, a który zabija tę zasłużoną instytucję. I niech się zastanowi p. Gwido, że w bojkocie wzięli udział wszyscy krakowscy artyści (t. j. z górą stu, a tylko czterej stanęli po stronie Zarządu Twa, t. j. pp. Turek, Zarzycki, Raszka, Bukowski), że poza tem do bojkotu przystąpiły wszystkie artystyczne związki całej Polski. Gdy to zrozumie p. Gwido, wstydzić się będzie swego artykułu.

Wogóle niepojętem się nam wydaje, że tak długo można walczyć o tak jasną i czystą sprawę, i że może się znaleźć jakaś redakcja, która po 3 miesięcznym bojkocie, przeprowadzonym konsekwentnie i ze zdumiewającą energią przez artystów całej Polski, tak dałoby, że sale Twa Sztuk Pięknych trzy miesiące stoją puste, bo nie mają materiału wystawowego, że znajdzie się jeszcze jakaś redakcja, która może powątpiewać, po czyjej stronie leży słuszność. Przecież — u licha — artyści na tej walce osobiście nie zarabiają i nie zarobią, więc walczą o jakiś cel ideowy, chcą widzieć życie, młodość, zapal w Twie. I o kogoż chodzi tutaj? Z jednej strony artyści z całej Polski, z drugiej



JAN SZCZEPKOWSKI

ANIOŁ (drzewo)

(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

strony parę osób Zarządu Twa. Zdaje się nam, że szanse zbyt są nierówne — by się zastanawiać wogóle warto nad tem, kto ma słuszość.

= W sprawie artykułu w *Głosie Prawdy* nadesłał nam komitet wykonawczy bojkotu artystycznego następujące sprawozdanie, które równocześnie wysłał i do redakcji *Głosu Prawdy*: »W Nr. z dnia 2 kwietnia 1927 *Głosu Prawdy* zamieścił p. Gwido artykuł p. t. »Revolucja artystów krakowskich, w którym w perfidny



ST. POPLAWSKI PORTRET P. R. (gips)
(Wystawa Tow. art. pol. „Sztuka“ w Warszawie, 1927)

sposób, posługując się starą austriacką metodą »divide et impera«, stara się poróżnić krakowski świat artystyczny, zjednoczony bezprzykładnie w walce ideowej o regenerację zmartwiałego od szeregu lat Krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, przyczem insynuuje zupełnie bezpodstawnie, jakoby powodem właściwym tej akcji artystów nietylko krakowskich ale i całej Polski był antagonizm Akademii Sztuk Pięknych do krakowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego. Nie wdając się w rozsądzanie, czy taki antagonizm wogóle istnieje (zdaniem naszym nie ma najmniejszego powodu do opinii, którą wygłosił p. Gwido), stwierdzić musimy, że p. Gwido jest albo najzupełniej fałszywie poinformowany o tym spontanicznym wybuchu krakowskiego świata artystycznego albo też sympatyzując z obecnym Zarządem krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, który kilkoletnią apatią i bez troską o rozwój naszej kultury artystycznej wywołał ogólne oburzenie, stara się umyślnie punkt ciężkości całej tej walki, podjętej przez artystów z powodów wyłącznie kulturalno-oświatowych, przesunąć na część walczących, by w ten sposób salwować właściwych i jedynych winowajców t. j. Zarząd krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych.

Metoda ta jest zbyt przejrzystą, aby o niej dysku-

tować. O ile kto chce się zapoznać z powodami i przebiegiem tej walki artystycznej, niech przegłębnie kronikę miesięcznika »Sztuki Piękne« ze stycznia, lutego i marca b. r.

Nam chodzi tutaj o stwierdzenie, że artyści krakowscy podjęli tę walkę nie z jakichkolwiek powodów osobistych animozji, ale powodując się troską o byt i powagę krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które od kilku lat — dzięki złej gospodarce jego Zarządu — przedstawia zatrważający obraz indolencji i marazmu. Ponieważ wszelkie próby, aby obecny Zarząd Towarzystwa nakłonić do ustąpienia względnie do zreorganizowania się, spełzły na niczem, artyści krakowscy jednogłośnie uchwalili przeprowadzić bojkot Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Bojkot ten trwa w całej pełni od 18 stycznia 1927 r. do dnia dzisiejszego. Przyłączyli się do niego wszyscy artyści krakowscy tak dalece, że nawet trzech koledzy nasi, zasiadający w Zarządzie tego Towarzystwa, ustąpili ze swoich stanowisk na znak swojej solidarności. (Wiceprezes Tow. Sztuk Pięknych p. Alfons Karpiński, i członkowie Zarządu pp. Henryk Uziembło i Karol Hukan). Wystąpił także z Zarządu Tow. z tego powodu p. prof. Uniw. Jagiell. dr. Julian Nowak. W ten sposób pozostali nadal w Zarządzie Tow. tylko dwaj malarze pp.: F. Turek i T. Zarzycki. Nieprawdziwą więc jest wiadomość podana przez p. Gwido, jakoby »pod bojkotem nie podpisali się profesorowie Szkoły przemysłu artystycznego, podając w formie listu otwartego swe oświadczenie, iż nie mogą się solidaryzować z akcją przeciwko ich własnej szkole skierowaną«. Natomiast prawdą jest, że profesorowie tej szkoły pp. K. Homolacs i H. Uziembło bojkot podpisali, a trzech tylko profesorowie tj. pp. J. Raszka, J. Bukowski i W. Zarzycki oświadczyli w liście otwartym, że nie mogą przystąpić do bojkotu, czując się zobowiązanymi dla Zarządu Twa Sztuk Pięknych za to, iż w jesieni 1926 urządziło Szkole Przemysłu Artyst. wystawę prac szkolnych. W liście tym nie było wcale mowy o tem, jakoby akcja artystów była skierowaną przeciw Szkole Przemysłu Artystycznego, — jak twierdzi p. Gwido.

Insynuacja ta jest — kłamstwem wyssanem z palca i zasługującym na najenergiczniejsze napiętnowanie. Takie są metody, które p. Gwido, gorący — jak widać — obrońca marazmu z placu Szczępańskiego, chce sparaliżować akcją artystów krakowskich, nie bacząc, że umieszczając artykuł swój w piśmie, które — sądząc z tytułu — ma za cel swój oddawać głos li tylko prawdzie, nadużywa zaufania redakcji, a nieprawdą i insynuacją szerzy niedołęstwo i ciemnotę. Nieprawdą jest także, jakoby — jak twierdzi p. Gwido — powodem ataków na Towarzystwo Sztuk Pięknych była Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego i jakoby ta jednomyślna akcja krakowskich artystów była walką między Akademią Sztuk Pięknych a Szkołą Przemysłu Artystycznego. Ten bowiem motyw wogóle nie wchodził w rachubę. Już sam fakt, że w manifestacyjnej Wystawie Niezależnych, urządzanej w Krakowie przez Komitet bojkotowy, wzięli udział wszyscy artyści krakowscy (w ilości przeszło 100 osób), tudzież, że do bojkotu tego przyłączyły się wszystkie związki artystyczne z całej Polski, świadczy, że chodzi tu nie o jakieś animozje, ale o to, by rozpanoszony w Zarządzie Krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych marazm usunąć i nowe zapoczątkować tam życie, że chodzi tu wyłącznie o sprawę kulturalno-artystyczną.

I walkę tę przeprowadzimy zwycięsko.

Komitet Bojkotowy: W. Wodzinowski, St. Popławski, J. Winiarz, (Związek Artystów Plastyków), J. Hrynkowski, J. Rubczak, J. Fedkowicz (Stow. »Jednoróg«),

W. Jarocki i Ign. Pieńkowski (Tow. Art. Pol. »Sztuka«).

= Ochrona lenistwa. Pod tym tytułem zamieszcza *Kurjer Poznański* (Nr. 106) następujące uwagi:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, zbojkotowane przez ogół artystów polskich za lekceważenie plastyki i niedołężną gospodarkę, pogodziło się ze swym losem. Urządzona przez artystów olbrzymia wystawa »Niezależnych« wykazała, że bojkot miał wszelką podstawę, skoro dość było paru tygodni pracy, aby stworzyć taki pokaz, jakiego Towarzystwo przez szereg lat nie umiało, a raczej nie chciało zainicjować. Bojkot jest zupełny. Wobec braku nadziei, aby udało się go złamać, dykcja Towarzystwa rezygnuje zupełnie z wystaw współczesnych, na które nikt z artystów nic nie przysłał i zamierza ograniczyć się do wystaw retrospektywnych. Tak przynajmniej wynika z wywiadów w prasie.

Otóż jest publiczną tajemnicą, że powodem marazmu, który ściągnął na Towarzystwo bojkot, jest nieudolność płatnego funkcjonariusza, przez dykcję niekarconą. Stąd płynął wrogi stosunek Towarzystwa do artystów i do sztuki współczesnej wogóle, dający w rezultacie zastój i pustkę na wystawach. Funkcjonariusz ten, dla którego sprawy Towarzystwa są w gruncie rzeczy zajęciem ubocznym, nie miał widocznie ani czasu, ani chęci, aby zająć się niemi z należytą energią lub chociażby umiłowaniem. Sądząc po obrocie, jaki sprawa przybrała, Towarzystwo nie będzie usiłowało nawiązać kontaktu z plastyką, dla której zostało stworzone i utrzymane styczeństwo jedynie z artystami. Niezbytymi, prostszym byłoby może zachęcić nieochotnego pracownika do roboty, ale na tę drogę się nie udano. I tak Towarzystwo zostaje poza nawiasem polskiej kultury plastycznej, ale synekura zostanie utrzymana. Jako przyrządek do stosunków jest to wcale ciekawe.

= Wystawę grafiki jugosłowiańskiej otworzono dnia 20 marca w Salach Wystawy Niezależnych (ul. Sławkowska). Otwarcie odbyło się z wielką uroczystością, jako piękna manifestacja dla bratniego narodu jugosłowiańskiego. Wzięli w niej udział p. wojewoda Darowski, jako reprezentant Rządu, profesorowie Akademii Sztuk Pięknych, reprezentanci Tow. art. pol. »Sztuka«, Stowarzyszenia »Jednoróg« i Związku plastyków, którego prezes p. W. Wodzinowski, w krótkich, serdecznych słowach podkreślił ten fakt, że poraz pierwszy w Krakowie gościmy u siebie reprezentantów sztuki jugosłowiańskiej.

Zabrał potem głos prof. Uniw. Jagiellońskiego, dr. Wojsław Mollé, jugosłowianin, który w zwięzłym, ale bardzo rzeczowym i pięknym przemówieniu nakreślił pokrótce historię swego kraju i przedstawił obraz rozwoju sztuk plastycznych w Jugosławii, zaznaczając przytem, że wystawa ta nie obejmuje w prawdzie całej twórczości naszych braci południowych, nie mniej jednak daje o niej dobre pojęcie.

Tłumy publiczności bardzo wykwintnej, które zgromadziły się w salach Wystawy Niezależnych, z zajęciem oglądały eksponaty, świadczące o wysokim poziomie grafiki w Jugosławii.

Wystawiono 192 sztuk z zakresu grafiki i kilkanaście mniejszych szkiców akwarelowych. Z grafików byli reprezentowani: Augustinczić Antun, Babić Ljubo, Becić Vladimir, Crncić Menci Cl., Cuderman Stane, Gecan Vilko, Grdan Vinko, Hegeduszić Krsto, Jakac Božidar, Justin Elo, Katunarić Ante, Kirin Vladimir, Kokotović Dusan, Kraljević Miroslav, Kren Milan, Krizman Tomislav, Krizmanić-Paulić Anka, Malesz Miho, Mesztrović Ivan, Mijić Karlo, Orlić Petar, Paulić Tereza, Pilon Veno, Plesze Nada, Postružnik Oton, Strnen Matej, Szenoa Branko, Szantel Sasza, Szlik Rudolf, Tabaković Ivan, Tomaszević Ernest, Trepsza Marijan, Trstenjak Antun, Vanka Maksimilijan, Varlaj Vladimir.

W dniu otwarcia wysłano dwa telegramy na ręce Ivana Mesztrovica, dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Zagrzebiu. Jeden z nich wysłał Rektor Akademii Sztuk Pięknych, prof. Szyszko-Bohusz:

»Z powodu otwarcia w Krakowie wystawy grafiki jugosłowiańskiej Rektor i profesorowie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zasyłają na ręce pańskie wyrazy podziwu i serdeczne pozdrowienia dla artystów bratniego narodu jugosłowiańskiego«.

Drugi telegram wysłał w imieniu Tow. art. pol. »Sztuka« prezes jego, prof. Władysław Jarocki:

»Towarzystwo artystów polskich »Sztuka« zasyła w dniu otwarcia w Krakowie wystawy grafiki jugosłowiańskiej najserdeczniejsze pozdrowienia i gratulacje dla artystów bratniego narodu. Niech żyje Jugosławia!«

W odpowiedzi otrzymał Rektor Akademii Sztuk Pięknych telegram z Zagrzebia: »Dziękujemy za koleżeńskie życzenia z powodu naszego skromnego występu w starożytnym Krakowie. Niech żyje braterstwo polsko-jugosłowiańskie. Mesztrovic«.

Równocześnie Tow. art. pol. »Sztuka« otrzymało również z Zagrzebia telegram: »W imieniu jugosłowiańskich artystów zsyłamy braterskie pozdrowienia w nadziei na jak najbliższe stosunki przedstawicieli sztuki jugosłowiańskiej i polskiej. Mesztrovic, Krizman«.

Prócz grafiki jugosłowiańskiej otworzono na wystawie Niezależnych tegoż 20 marca zbiorową wystawę prac Kazimierza Sichulskiego, obejmującą 39 obrazów i dużych kartonów dekoracyjnych. Wybitnemu talentowi Sichulskiego poświęciliśmy Nr. 2 (z 15 listopada) *Sztuk Pięknych* i z tego powodu nie dajemy obecnie obszerniejszego sprawozdania z tej wysoce zajmującej wystawy, która wysokim swoim poziomem artystycznym bardzo piękny dała obraz ciągłego rozwoju tego niezwykle i tak wielostronnie utalentowanego artysty. Spotkała się ona z jak najżywszym uznaniem naszej publiczności i fachowej krytyki.

Poza tem w salach Wystawy Niezależnych urządzono wystawę bieżącą, w której wzięli udział:

T. Axentowicz, J. Chlebus, K. Chmurski, L. Chwistek, S. Dąbrowski, M. Filipkiewicz, St. Filipkiewicz, M. Nassar-Fromowiczówna, St. Geifman Getterowa, St. Gibiński, St. Górski, A. Hiroń, W. Hofman, D. Horniatkiewicz, J. Hrynkowski, M. Jabłoński, St. Janowski, A. Karpiński, M. Kamiński, J. Karszniewicz, T. Korpala, Z. Król, L. Kowalski, F. S. Kowarski, W. Lam, L. Leszko, L. Machalski, J. Malczewski, Jaxa Małachowski, A. Markowicz, St. Matejko, K. Mien, Z. Milli, L. Misky, Sz. Müller, B. Olszewski, R. Orszulski, A. Gramatyka Ostrowska, St. Paciorek, L. Pinkasówna, St. Popławski, St. Pelczarski, Poraj Chlebowski, Zb. Pronaszko, I. Pieńkowski, St. Radziejowski, J. Rubczak, L. Seredyński, S. Seremet, Z. Skrochowska, A. Soldingier, P. Stachiewicz, W. Stapiński, St. Szwarz, J. Unierzyski, Cz. Wallis, W. Weiss, W. Wodzinowski, Br. Wyganowski, A. M. Wysocki, A. Zagórowski, A. Żmuda i St. Żurawski.

Ta druga z rzędu, a tak bogata w treść, Wystawa Niezależnych świadczy chlubnie o niegasnącej energii krakowskich artystów, którzy, zwyciężywszy obecny, pod każdym względem przykry i szkodliwy Zarząd Twa Przyjaciół Sztuk Pięknych, pchną Towarzystwo to na nowe tory do wspólnego rozwoju.

= *Prima aprilis na Wystawie Niezależnych.* Artyści krakowscy okazali się nie tylko doskonałymi organizatorami, nie tylko wywołują podziw swoją solidarnością i rzutkością, ale okazali się pełnymi humoru.

Oto w ostatnich dniach marca b. r. ukazały się w krakowskich pismach codziennych notatki (które potem przedrukowały pisma z poza Krakowa), donoszące o tem, że komitetowi wystawy Niezależnych udało się pozyskać na kilka dni kolekcję składającą się z 23 obrazów francuskich malarzy jak Renoir, Claude Monet,

Monticelli, Cézanne, Van Donghen, Vlaminck, Dérain, Picasso, Matisse, Foujita, i t. d. Kolekcja ta należała — jakoby — do barona d'Edremme i szła z Paryża na wystawę do Bukaresztu. Otóż komitetowi Wystawy Niezależnych udało się — jak głosiły notatki w pismach — uzyskać zezwolenie właściciela tej kolekcji na wystawienie jej przez trzy dni tj. od 1-go do 3-go kwietnia. Rzeczywiście wystawa tej kolekcji została otwartą 1-go, ścignęła tłumy publiczności i znawców, wywołała duże dyskusje, aż oto okazało się na trzeci dzień wystawy, że nazwisko właściciela tej kolekcji, czytane na odwrot (po odrzuceniu dwu ostatnich liter) nie brzmi zupełnie po baronowsku, a owe autentyczne Renoiry, Van Dongheny, Cézanny i t. d. są doskonałym żartem prima aprilisowym i namalowane zostały tu, w Krakowie, przez bojkotujących marazm krak. Tow. Sztuk pięknych artystów. Wiadomość o tym doskonałym dowcipie krakowskich artystów rozeszła się szybko po całej Polsce, ba nawet zainteresowała się nią Ambasada francuska w Warszawie.

= Na jednym z ostatnich posiedzeń krakowskiej Rady miejskiej, które poświęcone było sprawom kulturalnym Krakowa, poruszył Radca miejski, dr. Z. Ehrenpreis, niezwykle rzeczowo sprawę budowy gmachu Muzeum Narodowego. Uważa on że sprawa ta nie jest należycie zrozumianą przez prez. Rollego, który sądzi, że będzie można zaadoptować na cele muzeum gmach poszpitalny na Wawelu. Jednakże to jest błędne, bowiem koszt renowacji pochłonęłyby z górą 1,100.000 zł. a budynek nie odpowiadałby całkowicie celowi, podczas gdy budowa nowego pawilonu dla Muzeum Narodowego u wylotu ul. Wolskiej, kosztowałaby nieco ponad 500.000 zł.

Fundusze na budowę pawilonu muzealnego są do dyspozycji w wysokości 333.000 zł., resztę będzie można uzyskać z pożyczki w Miejskiej Kasie Oszczędności. Obawy przed zalewem są płonne, albowiem z jednej strony wybudowany zostanie w tych okolicach kolektor, ponadto sam gmach muzealny w ten sposób jest po-myślany, że pierwsza kondygnacja, w której mieściłyby się zbiory, będzie na wysokości 4'20 m.

Mowca zaznaczył, że o ile w najbliższym czasie miasto nie przystąpi do budowy muzeum, wówczas on, spełniając wolę testatora, ś. p. Corazzy, będzie zmuszony kwotę 175.000 oddać funduszowi stypendyjnemu politechniki lwowskiej. Bardzo się cieszymy, że sprawa ta wreszcie została jasno postawioną. Raz wreszcie trzeba skończyć z tą sprawą, która omawianą była w zeszłym roku bardzo rzeczowo w szeregu artykułów, napisanych przez fachowców, a także na zebraniu w tutejszym Twie technicznym, na którym, po gorącej dyskusji, oświadczono się za koniecznością zbudowania dla Muzeum Narodowego osobnego gmachu, bowiem gmach poszpitalny na Wawelu do przeróbki na pomieszczenie zbiorów muzealnych nie nadaje się, pozatem zaś przeróbka taka nie opłaca się. (Patrz »Sztuki piękne« Roczn. II. str. 396.). Należy w tej chwili przystąpić do budowy nowego gmachu.

= Krakowski Związek plastyków posiada lokal własny t. zw. domu Artystów na pl. św. Ducha. Jednopiętrowy ten zabytkowy dom należy do gminy, która odstąpiła na pewien czas górne ubikacje Związkowi. Parter zajmują rozmaite sklepiki i kramy, dzięki którym całość ma opłakany wygląd. Otóż artyści krakowscy podjęli starania, by gmina oddała im ten dom na własność, względnie na długoterminową dzierżawę, a gdy to się stanie (w co nie wątpimy, bo wierzymy, że Zarząd miasta popierać będzie i musi każdą inicjatywę, dążącą do upiększenia miasta i do obudzenia w niem jakiegoś ruchu, specjalnie zaś otaczać chce opieką ruch artystyczny, który jest jedną z dużych atrakcyj Krakowa), otóż gdy miasto odda Związkowi ten dom na własność (w tej lub w innej formie), artyści chcą go odrekonstruować i dobudować.

Rektor Akad. Sztuk pięknych, dr. A. Szyszko Bohusz, zrobił plan dobudowy dużego skrzydła, które będzie mieścić sale wystawowe, nowa część domu będzie połączona ze starą piękną »loggią« na kolumnach o charakterze polskim i zamknie nader szczęśliwie piękny plac św. Ducha, który ma tak wyjątkowo piękną ozdobę, jak kościół św. Krzyża, a który szpecą obecnie podrapane mury i walące się przybudówki i ogrodzenia, należące do obecnego domu Artystów.

Nie wątpimy, że miasto w dobrze zrozumiałym swym interesie poprze tą rozumną i celową akcję Związku.

Przebudowa tego domu, który po zrekonstruowaniu będzie monumentalną budowlą, ozdobą miasta, będzie kosztować około 150.000 zł. Aby zdobyć potrzebny kapitał, artyści zgrupowani w Związku (około 160) zobowiązali się ofiarować na ten cel po kilka (do dziesięciu) szkiców i obrazów. Związek zbierze kolekcję około 1500 obrazów, które będzie rozsprzedawać w ten sposób, że w Związku nabywać będzie można bony wartości po 60 zł. spłacane w 12 ratach miesięcznych. Bony te będą uprawniały do nabywania obrazów i szkiców z tej kolekcji, które kolejno będą pokazywane publiczności na wystawach, urządzanych w Związku.

Jest to więc możność kupienia sobie obrazu, bez żadnego ryzyka z pełną możliwością wyboru według własnego gustu na dogodnych warunkach spłaty.

Akcja ta już się rozpoczęła, bony można nabywać w Związku Artystów plastyków (plac św. Ducha 1) codziennie od 11 do 1 i od 4 do 7 godziny, albo na Wystawie Niezależnych.

Nie wątpimy, że publiczność krakowska poprze jak najgoręcej ten szczęśliwy projekt i przyczyni się do jego zrealizowania.

L W Ó W

= W *Domu Sztuki* otwarto nową wystawę, na której znalazły się prace: Grottgera, J. Kossaka, W. Gersona, P. Szyndlera, M. Gottlieba, J. Brandta, J. Chełmońskiego, T. Ajdukiewicza, J. Chełmińskiego, Al. Gierymskiego, J. Stanisławskiego, St. Wyspiańskiego, St. Dębickiego, W. Tetmajera, L. Wyczółkowskiego, J. Malczewskiego, J. Fałata, T. Axentowicza, W. Słowińskiego, K. Pochwańskiego, W. Błockiego, St. Czajkowskiego, oraz w. i.

= W Tow. Sztuk Pięknych urządzono w marcu wystawę indywidualne Ludomira Słodzińskiego, Wacława Wąsowicza i Bronisławy Rychter Janowskiej.

Z tych wystaw zwłaszcza wystawa L. Słodzińskiego i W. Wąsowicza była przyjętą przez publiczność i krytykę z wielkim zainteresowaniem. Prof. dr. Władysław Kozicki w recenzji z wystawy, zamieszczonej w *Słowie Polskim* (26 marca 1917) nazywa Słodzińskiego jednym z najwybitniejszych przedstawicieli najnowszych kierunków współczesnej sztuki.

»Nowy naturalizm, czyli ów nadrealizm, widzi świat rzeczywisty w kształtach niesłychanie uproszczonych. Eliminuje z obrazu wszystko, co dla wywołania zamierzonego wrażenia jest zbędne, a pozostawia tylko formy zasadnicze. Idąc tą drogą, zbliża się do metod sztuki klasycznej dojrzałego renesansu, to też nadawana mu nazwa neo-klasycyzmu bynajmniej nie jest nadużyciem. Chcąc tym formom naczelnym nadać tem silniejszy akcent, ujmuje je w rygor surowego stylu, przekształca je w wyraźne, ostro rysujące się bryły geometryczne. W miejsce ekspresjonistycznej negacji formy stawia najsilniejszą możliwie plastykę, obliczoną na wywoływanie intensywnych wrażeń dotykowych. Podobnie jak formę traktuje kolor. Zarzuca impresjonistyczną dowolność i irracjonalność barwy. Daje barwy lokalne, ujęte w wielkie płaszczyzny, z minimalnym tylko użyciem światłocienia, zestawione bez żadnych przejść i stopniowań. Wszystko to służy również do tem sil-

niejszego wydobywania plastyki, bryłowatości. Jest to sztuka linearna, nie malarska. Synteza kształtu, plastyka i podporządkowanie jej koloru zmierzają do osiągnięcia wrażenia monumentalności. Tu już dotykamy zarazem emocjonalno-psychicznej strony tej sztuki. Obce jej wszystko, co zmienne, przelotne, chwilowe. Nie interesuje jej romantyczna fluktuacja uczuć. Nie nęci jej ekspresja napół uświadomionych nastrojów i podświadomych drgnień duszy. Pragnie sugerować trwałość, niezmienną, niezniszczalność bytu. Jest metafizyką wiecznego bytowania. Nie uznaje ruchu, ani fizycznego ani psychicznego. Panuje w niej poważny, uroczysty spokój. Zaprzeczając barok, wraca do typowo-klasycyzmu, renesansowej wobec świata postawy.

»Sleńdziński ma własną wyrazistą fizjognomię artystyczną, którą wyłania coraz jaśniej, wyzwalając ją z jednej strony od nałogów kubizmu (wyraźnie kubi-zowany polichromiczny portret kobiety *en face*), z drugiej od wpływów dawnego naturalizmu («Wioślarz», Autoportret).

»Przeciwnie warszawski nasz gość Wacław Wąsowicz jest znacznie mniej zdecydowany w swej sztuce od swego kolegi wileńskiego. Sztuka jego jest amalgamatem najrozmaitszych prądów, które się przez malarstwo ostatnich dziesiątków lat przesunęły, od naturalizmu (portret grajka, niektóre drzeworyty liniowe) i impresjonizmu (niektóre pejzaże) poprzez cezanneizm konstruujący obrazy na zasadzie harmonii i równowagi barw (krajobrazy z Orłowej) oraz poprzez ekspresjonistyczne deformacje i rytmiczne natury aż do plastycznych tendencji nadrealizmu, nie występujących z dostateczną jasnością, bo zaciemnionych elementami natury malarskiej (drzeworyty płaszczyznowe, obrazy olejne o motywach huculskich). Świat huculski jest u artysty tematem przypadkowym i mógłby być z tym samym efektem estetycznym zastąpiony przez jakikolwiek inny. Wąsowicz niema zamiaru wydobywać z niego ani żywiołowej pierwotności ani etnograficznej kolorowości, tylko posługuje się nim jako motywami konstrukcyjnymi, które wtlacza w ramy zwartej, zaokrąglonej kompozycji o cechach pewnej geometrycznej prawidłowości. Te właśnie tektoniczno-kompozycyjne tendencje zbliżają go najbardziej do nowej sztuki, ale oddala go od niej sposób traktowania koloru, który przypomina raczej malarskie patrzenie na świat XVII wieku. Te rezultaty, które tenebrosi osiągnęli przez rozświecanie mroków ostrą smugą światła, stara się artysta otrzymać przez ostre wyłanianie jasnych tonów z ciemnego tła. Najwyraźniej o tem mówi jasno-żółta kurtka mężczyzny z fajką, rzucona na tło prawie czarne.

Bronisława Rychter-Janowska wystawiła sto kilkadziesiąt szkiców i obrazków, których treścią są widoki i architektura Włoch i Francji i dworki polskie ziemi podkrakowskiej.

= W tutejszym gmachu Instytutu technologicznego odbył się dnia 7 marca odczyt na temat »Historyczne kościoły Anglii«. Prelegentem był głęboki znawca historii sztuki dr Leon hr. Piniński. Interesujący ten odczyt ścigał bardzo licznych słuchaczy, rekrutujących się ze sfer naukowych i artystycznych. Prelegent wprowadził swoich słuchaczy w nieznaną świat architektury stylu normandzkiego, oraz anglo-saskiego. Przeźrocza dość liczne pokazały nam szereg pomników kultury i sztuki, jak kościoły stylu normandzkiego w Canterbury, Peterborough, Durham i Tewkesburg oraz kościoły wczesnego gotyku Solisbury, Lincoln, Ely, Norwich, Worcester, York, Oxford, Cambridge i Winchester. Pokazał nam i objaśniał też londyńską Katedrę św. Pawła, opactwo w Westminster etc. Jako wybitny i nieoceniony znawca-szekspirolog skreślił również prelegent w zajmujący sposób nieznane nam szczegóły o wielkim tym pisarzu angielskim.

LUBLIN

= W lokalu Muzeum Lubelskiego otwarto dnia 13 b. m. wystawę utworów graficznych Edmunda Bartłomiejczyka, Edwarda Czerwińskiego i Wacława Wąsowicza.

POZNAŃ

= Wobec nieścisłych informacji co do stosunku między grupą artystów p. t. »Plastyka« a Wielkopolskim Związkiem Artystów Plastyków, grupa »Plastyka« wyjaśnia: »Wielkopolski Związek artystów-plastyków, istniejąc od lat kilku w Poznaniu, jest ugrupowaniem czysto zawodowym i skupia w sobie prawie wszystkich artystów, mieszkających w Wielkopolsce. Natomiast »Plastyka, grupa artystów wielkopolskich« istnieje dopiero od 1 listopada 1925 roku, jest ugrupowaniem ideowym i jako taka nie zgłaszała przystąpienia do Związku. Nie należy więc do niego, a temsamem nie może mieć w nim swego przedstawiciela.

= Pokłosie wystawy Aleksandra Laszenki. W nr. 96 informuje *Kurjer Poznański*: »Urządzoną ostatnio wystawę obrazów znanego naszego malarza-orientalisty i egiptologa p. Aleksandra Laszenki zwiedziło przeszło sześć tysięcy osób, w liczbie tej szeregi wycieczek zbiorowych z towarzystw i szkół tak miejscowych jak i z okolic Poznania. O niebywałym wprost powodzeniu wystawy świadczy poza tem również fakt, że z 33 obrazów przeznaczonych na sprzedaż, sprzedano ogółem 29 obrazów, tak, że z całej wystawy pozostały jedynie 4 obrazy niesprzedane. Fakt ten najlepiej świadczy o powodzeniu, jakiego prof. Laszenko doznał w Poznaniu. Przyznać trzeba, że prof. Laszenko osiągnął na gruncie Poznania rekord». Wobec takiego rekordu, powód do radości ma p. Al. Laszenko — Poznań jednak nie.

Ciekawa też rzecz, ile n. p. zakupiono prac z wystawy pośmiertnej W. Sławińskiego? »Powiedz mi, co ci się podoba — powiem ci, kim jesteś...

WARSZAWA

= Wystawa Tow. Art. Pol. »Sztuka«, w gmachu Zachęty została zamknięta dnia 4 marca b. r. Zyskała ona sobie powszechne uznanie w sferach kulturalnych Warszawy.

Przytaczamy kilka wyjątków ze sprawozdań, umieszczonych w dziennikach warszawskich.

»Każdy gość Zachęty wchodząc na wystawę, wchodzi zazwyczaj wprzód do pierwszej sali od schodów na prawo; uważa się ją powszechnie za główną salę reprezentacyjną Zachęty, za clou wszystkich wystaw równocześnie otwartych. Tym razem jest tak rzeczywiście. Już na pierwszy rzut oka, nie wdając się jeszcze w bliższe poznanie zebranych tam eksponatów, odnosi się ogromnie dodatnie wrażenie czegoś uroczystego i dostojnego zarazem, czegoś harmonijnie barwnego, co oczom sprawia czysto zmysłową uciechę, a serce otuchą napawa i pogodny w duszy budzi nastrój.

»Czem i w jaki sposób to osiągnięto?

»Logiczny plan w rozmieszczeniu obrazów na ścianie, dbałość o jasny, harmonijny i jednolity, a więc konsekwentny układ obrazów, t. j. barwnych prostokątów na czerwonym tle ścian, śmiało zestawienie razem np. dwunastu postumentów z Głowami Wawelskimi Xawerego Dunikowskiego, wykonanymi w drzewie (tak, że nie tylko nie wprowadzają one do sali przykrego niepokoju, nie rozpraszają uwagi widza, ale przeciwnie, podkreślają myśl kompozycyjną tej sali wystawowej, jako pomysłowo zaaranżowanego wnętrza z niezbędną rytmiką linii i barw), oto wszystko, oto wytłumaczenie zagadki.

Okazuje się, że sam sposób rozwieszenia obrazów na ścianach, ustawienia postumentów z rzeźbami, słowem, sposób skomponowania wystawowego wnętrza,

to rzecz pierwszej wagi, która z góry niejako decyduje o korzystnym albo też ujemnym wrażeniu, jakie całość musi sprawiać na każdym widzu, niezależnie od tego, czy widz ów zdaje sobie z tego sprawę, lub nie.» (M. Treter, *Warszawianka* 6 lutego 1927).

»Wystawy »Sztuki« są zawsze wyjątkowemi elementami w szarem naszym życiu artystycznym. Reprezentują one zawsze wysoki poziom i rzetelny, twórczy wysiłek. Wystawa obecna, 82-ga z kolei od czasu powstania Stowarzyszenia, jest niewątpliwie jedną z ciekawszych, bogatszych i wszechstronniejszych. Zajęła ona część sal »Zachęty« warszawskiej, gromadząc zarówno malarstwo jak i rzeźbę.» A. W. (*Głos Prawdy* z 21 lutego 1927).

»Towarzystwo Artystów Polskich »Sztuka« urządziło 82-gą swoją wystawę. Jest to zbiór rzeźb i obrazów z drobnymi wyjątkami bardzo wysokiej miary. A i te wyjątki nie są utworami słabymi, lecz tylko nieco mniej-szego lotu. Wystawa jest wspaniała.»

»Artyści należący do Towarzystwa »Sztuka« wszyscy mają wysoki poziom wiedzy fachowej. Poza tem zaś każdy kształcił swoje indywidualne dążenie. Każdy zatem oprócz kultury ogólnej, obowiązującej, ma kulturę nabytą od siebie samego, w walkach o własne cele. Połączenie tych dwu czynników nadaje wystawie »Sztuki« piętno wykwantu właściwego wystawom Zachodu.» (Jan Kleczyński, *Kurjer Warszawski* 6 lutego 1927).

»Na wystawę wchodzimy zazwyczaj przez afisz, nie w dosłownem oczywiście znaczeniu. Afisz 82-ej wystawy sztuki roboty Weissa, zbliża nas do wystawy niewątpliwie: wysokiej miary kultura artystyczna, która potrafi zbliżyć do siebie współczesność, uderza nas uczciwością artystyczną w skromnem a wyczerpującem ujęciu zadania ogłoszeniowego. Jego »poglądowość« wydobyło nie suchym schematem, ale bogatą, obejmującą linią.» (A. Wieczorkiewicz, *Głos Prawdy* z 19 lutego 1927).

»...podkreślić należy imponujące wystąpienie »Sztuki« krakowskiej. Jakaś wtórna młodość bije z obrazów i rzeźb tego najstarszego i najbardziej rasowego zespołu naszych artystów.» (R. Zrębowski, *Express Poranny* luty 1927).

»W salonach Zachęty rozgościła się »Sztuka« krakowska, ta grupa naszego malarstwa, tak zaszczytnie znana, tak wielokrotnie wyróżniana przez surowy sąd Zachodu. Bardzo pedagogicznym jest dla naszego stosunkowo mało uświadomionego ogółu, sam skromny zresztą, plakat »Sztuki«. Zaznaczenie tych miejsc na mapie Europy, gdzie podziwiano »Sztukę« — dobrze robi.

»Jeżeli o ilość dzieł chodzi, nie można powiedzieć, żeby tym razem pokazano wiele. Raczej przeciwnie: szczupłe salony Zachęty mieszczą bowiem tym razem jednocześnie i wystawę t. zw. ogólną i wystawy specjalne, jak wystawa prac Żukowskiego. »Sztuka« więc zgromadzona została w 2 czy 3 salach. Ale to, co jest — bardzo jest warte widzenia. Są to nie tylko stare, dobre nazwiska naszego malarstwa, duża praca, wielki dorobek artystyczny, znane ogólnie talenty. To coś więcej jeszcze, tu ogromny czynnik kształcący, wielki odłam bryły naszej narodowej twórczości, świadczący bogactwem kształtu, całą gamą barw, o nieprzebranych skarbach naszego duchowego »ja«.

»I jeśli tak na »Sztukę« patrzeć, mówi ona mocnym głosem za Polskę, głosem, który budzi szacunek, który poucza dokładnie, że Polska w malarstwie ma nie tylko duże zasługi, ale ma jeszcze dużo do powiedzenia i dziś i w przyszłości.» (K. P. Koźmiński, *Polska Zbrojna* z 8 lutego 1927).

»Wystawa »Sztuki« krakowskiej ma wysoki poziom artystyczny, bardzo rzadko spotykany na wystawach »Zachęty«. Wystawione dzieła, w trzech czwartych są stworzone na podstawie wielkich wysiłków twórczych. Są to rzeczy o zdecydowanej fizjonomii, często mocne i ciekawe.» (*Prawda* z 20 lutego 1927).

»Ważkością swą i doniosłością wystawa »Sztuki« biła bezkonkurencyjnie wszystko, co w Warszawie w ostatnich czasach można było zobaczyć. Nie bez tego, by u niektórych mistrzów, po tylu latach bogatej i częstokroć pierwszorzędnej produkcji, nie było znacznego wyczerpania twórczego, ale na ogół uderza wielka niespożyta żywotność.»

»Na pierwszy jednak plan wysuwały się bezsprzecznie rzeźby Dunikowskiego. To był prawdziwy popis dojrzałego mistrzostwa. W głowach dla sali poselskiej na Wawelu było właściwe tylko naturom najbogatszym i mistrzom u szczytu rozwoju spokojne wyniesienie się ponad wszelką jednostronność maniery. Traktowanie drzewa raz ostre, kantami i wklęsłościami, to znowu tak miękkie i płynne, jakby artysta poszedł o zakład, że do materiału się nie dostosuje, ale że jego opór pokona. Charakterystyka czasem posunięta aż do groteski, kiedy indziej znów tak złagodzona, że przywodzi na myśl sztukę portretu z epok najdostojniej klasycznych. A przez wszystko szedł jakiś powiew pogody i jakby harmonji, — może po prostu radosnego samopoczucia artysty, który, opanowawszy środki swej sztuki »bez reszty«, w tworzeniu przestał czuć mękę, a cieszył się już tylko swoją piękną swobodą ruchów. Głowy te nie mają pretensji być jednym z najpopularniejszych — w najlepszym znaczeniu słowa — dzieł Dunikowskiego. Były jednak na tej wystawie i jego rzeczy prawdziwie wielkie: myślę o dwóch postaciach kobiecych, również w drzewie, z których jedna zwłaszcza — ta z włosami złożonemi — wydała mi się arcydziełem w niebywały sposób łączącym wspaniałą dekoracyjność, dramatyczność i psychologię.» (*Robotnik* z 28 marca 1927).

= Tadeusz Piotrowski wystawił z początkiem marca kolekcję kilkudziesięciu swych akwarel w lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Malarzy. W tymże samym lokalu otwarto w dniu 20 marca wystawę zbiorową prac Tadeusza Marczewskiego.

= Stanisław Stückgold wystawił kolekcję swych obrazów i litografij w lokalu Żydowskiego Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych przy ul. Grzybowskiej.

= Nagroda dla artystów-plastyków. Rada miejska przyjęła wniosek r. Wilczyńskiego o ustanowienie dorocznej nagrody m. Warszawy dla artystów-plastyków w sumie 1500 złotych, na wzór nagrody literackiej.

Nagłość wniosku uznano i przesłano go do zaopiniowania Magistratowi.

= W piątek dn. 25 marca w Polskim Klubie artystycznym, prof. Kazimierz Malewicz z Leningradu wygłosił odczyt p. t. »Analiza współczesnych kierunków artystycznych«.

= Staraniem Zarządu Okręgowego Oddziału Warszawskiego L. M. i R. w lokalu Oddziału (Pl. Napoleona 6) otwarto wystawę dzieł artysty-malarza Władysława Stachowskiego, marynisty.

= Świeżo otwartą górną salę Cukierni Ziemiańskiej przy ul. Mazowieckiej, przyozdobił Wacław Borowski czterema większemi kompozycjami (»Cztery pory roku«) i szeregiem wytwornie stylizowanych motywów dekoracyjnych. Przykład właściciela Cukierni Ziemiańskiej, p. Albrechta, godny jest uznania. Czy wnet znajdzie w Warszawie naśladowcę?

= Konkurs. W dniu 7 marca odbyło się posiedzenie »jury« konkursu, ogłoszonego przez Związek »Rzeźba« na popiersia zasłużonych polaków. W »jury« wzięli udział: pp. Henryk Grombecki, Jastrzębowski, Jan Kleczyński, W. Woydno, Jan Szczepkowski, J. Bier i Romuald Zerych.

Z uwagi na to, iż żadna z nadesłanych prac nie wyróżniała się w sposób kwalifikujący ją do pierwszej nagrody, postanowiono przyznać trzem najlepszym pracom równe nagrody po 750 zł. (wedle warunków na-

groda pierwsza wynosić miała 1,000 zł., druga 750, trzecia 500 zł.).

Trzy najwyższe nagrody równorzędne przyznano pp.: Żurakowskiemu, prof. szkoły sztuk zdobniczych w Warszawie, oraz uczniom Szkoły sztuk pięknych Strynkiewiczowi i Pietkiewiczowi. Pierwszemu z nich za popiersie porucznika Wysockiego, drugiemu — za popiersie Łukasińskiego, trzeciemu — za Lelewela. Trzy równorzędne czwarte nagrody po 250 zł. przyznano pp.: Strynkiewiczowi — za popiersie Narutowicza, Żurakowskiemu — za Żeromskiego i Janikowi — za Staszica.

Ogółem na konkurs nadesłano 24 prace, które są wystawione w sali grunwaldzkiej w Zachęcie. Nagrody udzielono w postaci subsydjum przez min. oświecenia (dep. kultury i sztuki).

Konkurs obecny jest zapoczątkowaniem akcji, zmierzającej do stworzenia galerji popiersi i wybitnych polaków, któraby zaopatrywała poszczególne instytucje.

= Powszechny Zjazd polskich artystów=plastyków. Dnia 14-go i 15-go b. m. w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego przy licznych udziale przedstawicieli organizacji artystów z całej Polski odbyły się obrady powszechnego zjazdu polskich artystów=plastyków.

Po przemówieniu powitalnem prezesa związku warszawskiego p. Kazimierza Strzemińskiego, powołano na przewodniczącego Zjazdu prezesa Związku Artystów=Plastyków z Krakowa, p. W. Wodzinowskiego, a na wiceprzewodniczących pp. prof. Piętkowskiego z Krakowa, Wygrzywalskiego ze Lwowa, Roguskiego z Poznania, Kuleszę z Wilna, i T. Bylewskiego z Warszawy; na sekretarzy powołano pp. Procajłowicza z Krakowa i Szymanowskiego z Warszawy.

Przewodniczący w dłuższym przemówieniu wykazał doniosłość celów obecnego zjazdu. Następnie w imieniu Ministerstwa W. R. i O. P. powitał zjazd nacelnik wydziału sztuk plastycznych p. Władysław Wojdyno, poczem przystąpiono do obrad nad dwiema zasadniczymi sprawami: zjednoczeniem wszystkich polskich artystów=plastyków w jednej organizacji, nad zabezpieczeniem materialnego ich bytu (kasy przezorności, emerytury i t. d.). Referaty wygłosili: T. Bylewski o organizacji sztuki, K. Strzemiński o organizacji ogólnego związku artystów=plastyków i p. S. Dabulewicz o ustawie emerytalnej pracowników umysłowych na podstawie projektu rządowego.

Po wyczerpującej dyskusji, która dostarczyła obfitość materiału dla komisji, i po przeprowadzeniu referowanych przez nie wniosków przyjęto m. i. uchwały:

Zjazd powołuje do życia centralną organizację związków i zrzeszeń całej Polski, przewidując udział w niej wszystkich sztuk plastycznych. Celem tej organizacji jest obrona interesów moralnych, ekonomicznych i zawodowych polskich artystów=plastyków. Organizacja ta wyłania Radę Sztuki, która będzie czynnikiem odpowiedzialnym, wobec ogółu artystów i wobec Rządu.

Zjazd uważa za niezbędne wybudowanie przez Państwo wielkiego gmachu wystawowego, nie tylko dla wystaw dzieł sztuki, lecz i dla innych gałęzi wytwórczości, a także organizowanie przez Państwo i samorządy galerji zbiorów z całej Polski oraz zakup dla nich dzieł sztuki we wszystkich środowiskach artystycznych Polski.

W dziale ekonomicznym natychmiastowe powołanie do życia kas przezorności przy istniejących instytucjach wystawowych o charakterze społecznym, wprowadzenie do ustawy o zabezpieczeniu pracowników umysłowych noweli, przewidującej udział w niej artystów=plastyków, wreszcie wygotowanie memorjału do Rządu w sprawie emerytury dla artystów.

Nakoniec wyłoniono komitet tymczasowy nowo utworzonego ogólnopolskiego związku artystów=pla-

styków w osobach pp.: Strzemińskiego, Grombeckiego, Bylewskiego, Skoczylasa, Borucińskiego, Badowskiego i Radwana.

= Obrazy Kazimierza Malewicza, prof. Instytutu kultury artystycznej w Leningradzie, wystawiono w lokalu P. Klubu Artystycznego w Hotelu Polonia. Prace z lat dawniejszych, 1908—1911, dowodzą, że K. Malewicz posiadał żywy temperament malarzski, wyrażający się w jaskrawym kolorycie. Prace zaś późniejsze, kubistyczne i zwłaszcza »suprematyczne« świadczą tylko o tem, że K. Malewicz dużo myśli i filozofuje na temat malarstwa, ale malarzem być przestał.

Dwa namalowane kwadraty, jeden czerwony, a drugi czarny, mogą stanowić substrat do nader zawiłych dyskusyj i abstrakcyjnych rozważań — obrazem jednak nazwać je trudno.

= Z Tow. Zachęty Sztuk P. W roku 1926 w uznaniu wielkich zasług dla Sztuki Polskiej Komitet powołał na członków honorowych T=wa art. rzeźbiarza Piusa Welońskiego i art. mal. Juliana Fałata.

Pragnąc uczcić 75 letnią rocznicę urodzin prof. L. Wyczółkowskiego, Komitet projektuje urządzić w styczniu 1928 roku wystawę jubileuszową jego prac, powołując go równocześnie na członka honorowego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

W Maju r. b. Komitet organizuje wielką wystawę pod nazwą »Rzeźba polska«, na której artyści rzeźbiarze będą mogli wystawiać prócz nowych prac po dwie prace ze swej poprzedniej twórczości. Termin nadśnięcia prac upływa w dniu 15 kwietnia r. b. Otwarcie wystawy dn. 8 maja r. b. Przewidziane są nagrody konkursowe.

Z okazji międzynarodowego kongresu chirurgów wojskowych Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych urządzi w czerwcu r. b. wielką polską wystawę batalistyczną, retrospektywną i współczesną. Posiadacze obrazów batalistycznych proszeni są o łaskawe zgłoszenie ich do kancelarji T=wa.

Premjum za rok 1925 stanowiąc będą artystycznie wykonane, sposobem rotograwjury, reprodukcje obrazów: J. Matejki »Portret Podlewskiego«, J. Szermętowskiego »Gwiazda zaranna« i W. Gersona »Spozyczynek«. O rozpoczęciu wydawania premjum członkom Towarzystwa nastąpi ogłoszenie w pismach.

= Medale Zachęty. Nader słuszne uwagi na temat »medali«, przyznawanych przez Zachętę artystom, zamieścił Ant. Austen w Nr. 60 *Gazety Warszawskiej Porannej*, pisząc m. i.:

»Kto miał tyle odwagi, żeby, zamiast chwycić zdawkowe, ale dające się łatwiej spieniężyć robótki, wziąć się do poważnego dzieła sztuki, które, jako droższe, znacznie trudniej może liczyć na nabywcę, tego człowieka, tego artystę, tego mistrza Zachęta wcale nie podtrzymuje materialnie, ale ozdabia... medalem i powstaje sytuacja wchodząca już w zakres tragi-komiki, bo najlepsze dzieła w Salonie otrzymują honorowe nagrody pod postacią złotych, srebrnych i brązowych medali od Tow. Zach. (n. b. na papierze! przyp. Red.), a następnie dopiero inne, jakoby mniej wybitne, otrzymują nagrody pieniężne po 1000 lub 500 zł. od ubocznych przygodnych ofiarodawców.

Jest to zupełne niezrozumienie istoty nagród. Co jest nagrodą? Czy ten medal (na papierze! przyp. Red.), czy ta sumka pieniędzy? Ani jedno, ani drugie. Istotą nagrody jest samo oświadczenie sądu z chwilą, kiedy protokuje, że uznaje obraz artysty X. za najlepszy z całej wystawy, a co oprócz tej uchwały dostanie, czy order, czy medal, czy nagrodę pieniężną, to jest sprawą w teorii drugorzędną.

W teorii, ale nie w praktyce, bo na każdej wystawie nagroda pieniężna stanowi odpowiednią swej sumie wartość, ale nie z każdej wystawy medal może mieć

jednakowe znaczenie. Raczej trzeba się przychylić do tego twierdzenia, że często niema żadnego znaczenia. Gdyby miał u nas mieć znaczenie, musiałby oprócz dawania trwałych t. j. do końca życia trwających przywilejów, praw lub korzyści, być dawany według statutów niezmiennych i przez instytucję stojącą ponad wszelkimi prądami, partjami i stronnictwami. Tymczasem żyjemy niestety w czasach, gdzie pewien może nie tyle liczny, ile ruchliwy odłam, a mówiąc ściślej, kilka różnorodnych odłamów, świata artystycznego neguje użyteczność działalności Tow. Zachęty i jest w mniej lub więcej otwartej z nią walce tak na terenie wystawowym, jak i w prasie. Takie chwile są najmniej odpowiednie do wprowadzania jakichś oznak honorowych, aby nie uległy profanacji. Nagrodę pieniężną każdy przyjmie, dekorację medalową niejedyn mógłby odrzucić.

Ale przede wszystkim Zachęta powinna być zachętą i prawdziwą pomocą przede wszystkim w najlepszych przejawach twórczości artystycznej. Ofiarowanie medalu człowiekowi, który może nie dojadł i ma niezapłacone rachunki, wygląda na ironję.

Szczęściem sprawa medali nie może być uważana za przesadzoną. W instytucji stałej, jaką jest Zachęta, przyznawanie medali, tak jak rozdawanie orderów, musi być rzeczą stałą, murowaną, unormowaną na dziesiątki lat z góry, zatem ujętą statutowo, a tymczasem tegoż roczne medale są tylko wypadkowym rezultatem poglądu większości obecnego komitetu i za parę miesięcy po nowych wyborach ewentualnie zmierzony komitet będzie miał możliwość znieść zupełnie medale. Będzie to z jego strony słusznym, ale cóż w takim razie będą mieli ci, co zostali teraz obdarowani medalami? Jaką one będą miały wartość, jeśli opinia wypowie się przeciwko temu pomysłowi, uznając go za niewłaściwy, niestosowny i znieś go? Z tego dostatecznie widać, że komitet nie miał kompetencji do wprowadzania zasadniczej reformy, a mianowicie do zainicjowania nowej instytucji medalów, która powinna mieć swój niewzruszalny statut, omówiony nie w ciasnym kółku, ale na jak najszerszej arenie artystycznej i ostatecznie zatwierdzony przez najwyższą władzę Tow. Zachęty, t. j. przez ogólne zebranie członków rzeczywistych.

Mam nadzieję, że większość artystów podzieli moje poglądy zarówno co do istoty rzeczy, jak i co do jej przeprowadzenia i wypowie się w tej sprawie rzeczowo, co tylko może wyjść na dobre Towarzystwu Zachęty S. P., instytucji starej i poważnej, która rozpoczęła już dźwigać na swych barkach drugie półwiecze owocnej pracy dla sztuki polskiej.

Słuszne te słowa, godne są głębokiej rozwagi.

= Wystawa sztuki węgierskiej. Pod protektorem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, Ignacego Mościckiego, oraz pod protektorem J. Em. kardynała Kakowskiego, ministra spraw zagr. Augusta Zaleskiego, ministra oświecenia Gustawa Dobruckiego i węgierskiego ministra oświaty hr. Kuna Klebelsberga, otwartą została w dniu 2 kwietnia wielka reprezentacyjna wystawa sztuki węgierskiej. Jest to pierwsza po wojnie wystawa malarstwa zagranicznego w Warszawie z szeregu projektowanych przez komitet Zachęty wystaw sztuki innych narodów.

Na czele komitetu wystawy stoi J. E. p. Aleksander Belitska, poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny Węgier, jako prezes; pp. sen. Ignacy Baliński, Stanisław Brzeziński, Zdzisław Dębicki, min. Tadeusz Grabowski, prezydent Władysław Jabłoński, dyr. Jan Skotnicki i woj. Władysław Soltan, jako wiceprezesi.

Dyrekcję wystawy stanowią: p. Bela, dyrektor Nemzeti Szalon w Budapeszcie, jako prezes; pp. Konstanty Górski i Fryderyk Papée, jako wiceprezesi, oraz członkowie pp.: prof. Adorjan Diveky, Stanisław Grabiński, Zygmunt Otto, Stanisław Radecki-Mikulicz,

Konstanty Wróblewski, Michał Wyszyński i Zygmunt Żeliszewski.

Do ilustrowanego katalogu tej ciekawej i bogatej wystawy dodano wstęp historyczny w językach polskim i francuskim, napisany przez p. Erwina Ybl, sekretarza Ministerstwa W. R. i O. P. w Budapeszcie. W zakończeniu wstępu autor pisze, co następuje:

»Wystawa reprezentacyjna sztuki węgierskiej w Warszawie... jest od czasu wielkiej wojny XIV-ą wystawą węgierską zagranicą, obejmującą sztuki piękne i przemysł artystyczny... Celem naszej wystawy jest pokazać kulturalnej publiczności polskiej dorobek artystyczny sztuki węgierskiej, a zarazem odwzajemnić się za wystawę sztuki graficznej polskiej, która się odbyła na początku roku zeszłego w naszym Salonie Narodowym i wywołała najwyższe zainteresowanie i najwyższe uznanie wśród publiczności węgierskiej.

»Wreszcie mamy nadzieję, że obecna wystawa sztuki węgierskiej posłuży do zacieśnienia węzłów wzajemnej sympatii, która przez tyle wieków łączyła narody polski i węgierski, i że stolica Węgier będzie mogła w niedalekiej przyszłości powitać w swych murach wystawę całokształtu sztuki polskiej, tej sztuki, która tak zasłużenie zdobyła wielką i światową sławę.

Niema wątpliwości, że Warszawa z wielkim zaciekawieniem i sympatią przyjmie pierwszą w Polsce wystawę sztuki węgierskiej, która to wystawa, obejmując kilka okresów malarstwa węgierskiego tudzież liczne pokazy rzeźby, grafiki, sztuki zdobniczej i przemysłu artystycznego — świadczy o wysokim poziomie dorobku artystycznego Węgier i spotkała się z dużym uznaniem naszej krytyki i publiczności. Wystawę naszych (do niedawna) sąsiadów zakarpaccich, którym zawdzięczamy jednego z naszych największych królów, Stefana Batorego, witamy jak najserdeczniej. Sztuce węgierskiej poświęcimy jeden z najbliższych numerów »Sztuk pięknych«, obecnie ograniczymy się tylko do zaznaczenia, że wystawa robi bardzo poważne wrażenie, mimo, że nie jest zbyt szczęśliwie dobrana. Węgrzy posiadają sztukę daleko bardziej interesującą, niż to co oglądamy w Zachęcie.

Wartość artystyczna węgierskiej wystawy zyskuje bardzo w porównaniu z t. zw. »Wystawą ogólną«, którą Zachęta urządziła w dużej sali po lewej stronie schodów tudzież w salkach bocznych; jest to skład dobranych bez jakiegokolwiek sensu, więcej lub mniej udałych »obrazków«, kilimków (!!) z wytkaniami na nich po barbarzyńsku kopiami z rysunków St. Noakowskiego. Ta lekkomyślność Zarządu Zachęty, która odważyła się równocześnie z wystawą węgierską, a więc wiedząc o tem, że wystawa będzie zwiedzana przez wszystkie zagraniczne reprezentacje, w naszej stolicy pokazać tego rodzaju »Sztukę polską«, jak to zrobiła na obecnej »Wystawie ogólnej«, zasługuje na jak najostrzejsze napiętnowanie. Tego nie wolno robić, w ten sposób krzywdzi się polską sztukę.

Również strona graficzna wystawy tej »reprezentacyjnej« jest lichą — jak zawsze w obecnej Zachęcie. Wiadomem jest, że stała i cenną pamiątką każdej wystawy jest afisz i katalog. Obrazy po zamknięciu wystawy wracają do pracowni artystów czy do swoich właścicieli, afisz i katalog zostają w szafach bibliotecznych i są niezniszczalnym dowodem i obrazem wystawy.

Niestety, Zachęta, która nigdy nie przykładła wagi do tych dwu cennych pamiątek każdej wystawy, zlekceważyła i teraz stronę graficzną. Afisz wystawy węgierskiej nie powinien wisieć na murach Zachęty, nie tylko dlatego, że nie jest rysunkowy. Jego układ drukarski jest tego rodzaju, że gorszy, bardziej niedbały być nie może.

To samo katalog, wydany pozornie starannie, z »ozdobną« okładką, z przedmową w języku polskim i fran-

cuskim i »ozdobiony« ilustracjami. Otóż ta »ozdoba« jest straszną. Okropna okładka, liche klisze i kolor odbitek, rozmieszczenie reprodukcji, robią bardzo przykre wrażenie, jakoby najprostsze postulaty, o które w drukarstwie dzisiaj już nikt się nie sprzecza, do Polski jeszcze nie dotarły. Podpisy pod reprodukcjami są w języku polskim i francuskim (po co?), ale zato nie jest zaznaczona technika i rok wykonania, dwa szczególnie przy wystawie retrospektywnej obecnej, więc szerszemu ogółowi nieznannej sztuki, niezbędne.

Układ katalogu t. j. spis eksponatów, zrobiony jest bez sensu. Prosto wyliczono artystów według alfabety, eksponaty ponumerowano od 1 do 513, i dzięki temu mamy pomieszane obrazy olejne, pastele, rzeźby, grafikę: jedynie przemysł artystyczny jest zgrupowany osobno w katalogu.

Nie wiemy, kto układał katalog, ale widzimy, że ułożony jest bardzo źle. A szkoda. Katalog ten będzie oglądany i na Węgrzech i będzie leżał na wielu stołach reprezentantów państw zagranicznych i smutnie będzie świadczył o kulturze naszej stolicy.

WILNO

= *Kurjer Wileński* (Nr. 54) informuje: W doskonałym przemyślanym cyklu odczytów, poświęconych historii i kulturze naszego miasta, znalazł się z kolei odczyt o malarstwie wileńskim historyka sztuki i konserwatora zabytków prof. Jerzego Remera.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BAZYLEA

= W lokalu państwowego Muzeum »Ateneum« otwarto wystawę nowoczesnego malarstwa francuskiego, zorganizowaną przez *L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques*.

= W dniu 9 kwietnia nastąpi uroczyste otwarcie w lokalu tegoż muzeum, wystawy nowoczesnego malarstwa polskiego, obejmującej 247 eksponatów, utworów malarzy krakowskich, lwowskich, poznańskich, warszawskich i wileńskich.

= Wystawy prac grafików polskich. W styczniu r. b. w Montrealu w salonach Klubu Artystycznego »The Art Club of Montreal« została otwarta wystawa 70 prac polskich artystów-grafików. Wystawa ta wywołała duże zainteresowanie w tamtejszych kołach artystycznych i intelektualnych i była bardzo licznie odwiedzana. Zdaniem prezydium klubu, pokaz prac grafików polskich był najbardziej interesujący z pośród pokazów, jakie klub dotychczas urządzał.

= Helleu, słynny ongiś w pewnych sferach malarz, rysownik i grafik, zmarł po operacji, w 63 roku życia.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= Monografie artystyczne pod redakcją Mieczysława Tretera, nakładem Gebethnera i Wolffa. Warszawa. Tom I—X.

Brak dotąd ujęcia całokształtu sztuki polskiej XIX wieku jest następstwem braku monografii poszczególnych artystów. Z małymi wyjątkami istnienia kilku monografii poruszających przeważnie twórczość danych artystów pod kątem tematyczno-literackim, piszący dziś o sztuce polskiej XIX w. napotyka na braki, którym sam o własnych siłach zupełnie nie podoła i w następstwie tego ujęcia ewolucji naszej sztuki pod kątem zagadnień plastycznych przedewszystkiem, tak jak to uczyniono na zachodzie, dotąd nie mamy. Publikacja, której tytuł w nagłówku podajemy, przychodzi tu więc jak najbardziej na czas. Pod wytrawną redakcją dra Mieczysława Tretera ukazało się dotąd dziesięć tomów,

a cały szereg jest w przygotowaniu. W ten sposób bez pedantyzmu co do kolejności chronologicznej poszczególnych artystów a z doskonałą jednością metody powstaje kollekcja tak bardzo potrzebna. Krótki tekst i kilkadziesiąt reprodukcji, zestawionych w porządku chronologicznym, pozwalają śledzić rozwój plastyczny danego artysty. Pod reprodukcjami, mimo małego formatu dobremi, podane są daty powstania i właściwości danego dzieła, tę zasadę, nie z winy redakcji, przy niektórych tomikach pominięto ze szkoda, gdyż podnosi ona ogromnie wartość reprodukcji jako dokument. (Małe monografie francuskie *Les peintres Français nouveaux* stosują ją mimo miniaturowości zawsze). Rozpoczyna tę serię z erudycją i finezją analizy napisany przez St. Wasylewskiego »Portret kobiety XVIII wieku«. W »Matejce« daje Stef. Zahorska pierwszą próbę ujęcia J. Matejki jako artysty. Edward Wittig ujęty został zwięźle a trafnie w swej ewolucji artystycznej przez Szczęsnego Rutkowskiego. Wartość tomiku podnosi dodany katalog kompletny rzeźb Wittiga. Również kompletny prawie katalog prac graficznych W. Skoczylasa dołączył do swej wyczerpującej monografii Skoczylasa St. Woźnicki. Pod kątem zagadnień plastycznych napisana monografia Malczewskiego przez T. Szydłowskiego jest bardzo suggestywna, podobnie jak żywo napisana przez M. Tretera sylwetka K. Krzyżanowskiego. Wł. Tatarkiewicz subtelnie analizuje twórczość M. Płońskiego i A. Orłowskiego. Dzieje karykatury w Polsce skreślił w swej monografii Wacław Husarski podając wiele ciekawego materiału. Jan Stanisławski znalazł w M. Sztterlingu wrażliwego na swoje wartości plastyczne komentatora. W całości wydanictwo to bardzo cenne pozwala na poczynienie porównawcze ciekawych spostrzeżeń, dotyczących łączności jak i odrębności rasowej naszej plastyki.

= Jerzy Mycielski i St. Wasylewski: *Portrety polskie Elżbiety Vigée-Lebrun, 1755—1842*, 24 rycin w heljograwjurze na osobnych tablicach 1927. Lwów—Poznań. Nakładem wydawnictwa polskiego.

Dzieła tego odbito 1.100 numerowanych egzemplarzy na papierze ręcznie czerpanym z heljograwjurami, z czego 100 egzemplarzy z heljograwjurami na chińskim papierze i z własnoręcznym podpisem autorów.

Str. XIV + 2 nl + 148 + 15 i 20 plansz.

Papieru ręcznie czerpanego dostarczyło Tow. Akc. Mirkowskiej Fabryki Papieru. Heljograwjury wykonał F. Paulussen & Co. w Wiedniu. Kartę tytułową i okładkę projektował Ernest Czerper. Druk ukończono 22 stycznia 1927 roku w drukarni »Poradnika Gospodarczego« w Poznaniu. — Cena 180 zł.

= Biblioteka Zabytków Wielkopolskich. Współpracownicy: Kons. państw. dr. N. Pajzderski, prof. ks. dr. Dettloff i Seminarjum historii sztuki U. P., kierownik: dr. Alfred Brosig, kustosz Muzeum Wielkopolskiego. *Sztuka Gotycka: I. Oftarze gotyckie*. Opracował Alfred Brosig. Poznań, 1927, Fiszer i Majewski, księgarnia Uniwersytecka. Str. VII + 29 + 10 plansz, in 4^o.

Autor pierwszego zeszytu Biblioteki Zabytków Wielkopolskich słusznie zaznacza w przedmowie, że mylnie niejednokrotnie wyniki naszych dociekań w dziedzinie historii sztuki są następstwem braku odpowiedniej inwentaryzacji dzieł sztuki i braku naukowej metody. Dzieła o sztuce średniowiecznej w Polsce, roszczące sobie prawo do nazwy »naukowych« a niedostatecznie uwzględniające zabytki sztuki w Wielkopolsce, z natury rzeczy nie mogą dać pełnego obrazu twórczości artystycznej danego okresu w Polsce i, dodajmy, tracą przez to bardzo na wartości.

Dzieło J. Kohtego: *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* (Berlin, 1896—1898. Tom I—IV) jest już dziś pod niejednym względem przestarzałe i niewystarczające. Z tem większą radością należy powitać

myśl wydawnictwa tego rodzaju, które z czasem może się złożyć na polski *Inventaire Générale* zabytków w Wielkopolsce.

Poszczególne opisy jednak, zwłaszcza, gdy chodzi o określenie materialne (drzewo, ale jakie i w jakim stanie) i techniki »ordynarne domalowanie« (str. 26), to nie jest termin naukowy, raczej należałoby podać rodzaj farby — pozostawiają niejedno do życzenia. W inventaryzacji nie używa się też zazwyczaj takich ściśle subiektywnych zwrotów, jak np. (str. 27): »wspañiały obraz rozpaczy niewiast... z świetną charakterystyką ich twarzy«. Opis powinien być możliwie dokładny, ścisły, ale zupełnie obiektywny. Plansze odbite naogół nader starannie, druk i papier dobry.

= Architektura i Budownictwo. Zeszyt 1 rocznika trzeciego przynosi na wstępie artykuł E. N., obficie ilustrowany, p. t. »Zabudowa Targów Poznańskich«. Szcz. Rutkowski pisze o »Trzecim Rzymie« (La terza Roma), Rzymie nowoczesnym. Edgar Norwerth omawia grafikę architektoniczną na podstawie dwu publikacji: J. Ponten'a »Architektur die nicht gebaut wurde« i specjalnego zeszytu *Studio* »Rome Past and Present«. W Kronice: Osunięcie się filaru w kościele św. Ignacego w Wilnie (P. Wędziagolski), Regulacja miast i planowanie regionalne (J. Jankowski), Rozstrzygnięcie konkursu na Plac Saski, etc.

Zeszyt 2-gi zawiera: Konkurs na budowę Centralnej Hali Targowej w Poznaniu, Wyciąg z protokołu Sądu konkursowego dla oceny projektów na M. Centralną Halę Targową, Projekt organizacji państwowych władz budowlanych, artykuł E. Norwertha: Dokoła nowego klasycyzmu, oraz szereg wiadomości bieżących. Reprodukowany na str. 63 projekt konkursowy pomnika Mickiewicza w Wilnie (arch. P. Wędziagolskiego) — zdaniem redakcji — »daje gwarancję poważnego i godnego rozwiązania pomnika Mickiewicza przez artystę«.

Jednak, *ut figura docet*, niestety tak nie jest.

= Albin Dziekoński: Bajki, Satyry, Liryka. Okładkę i końcówki rysowała Kazimiera Adamska-Rouba, 6 ilustracji kolorowych Anny Römerowej. Polska drukarnia nakładowa »Lux«, Wilno. Odbito 550 egz. num., 30 na papierze Vergé, 20 na papierze dokumentowym. Str. 150 i 4 nl., oraz 6 plansz barwnych. (Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym Żaniewskiego w Wilnie).

= *Pologne Littéraire* w Nr. 5 zamieściła dłuższy artykuł St. Kołaczewskiego p. t.: Stanislas Wyspiański et Richard Wagner, oraz W. Husarskiego o Monografjach artystycznych Gebethnera i Wolffa, wydawanych pod redakcją M. Tretera. Ostatni artykuł obficie ilustrowany.

= M. Wallis poświęcił ostatnim czterem zeszytom *Sztuk Pięknych* dłuższy artykuł w Nr. 37 *Robotnika*.

= *Rzeczy Pięknych* ukazał się nowy numer, jako zeszyt 1 rocznika VI. Krótkie wspomnienie pośmiertne poświęcono na wstępie ś. p. Zofii Kossuth-Lorecowej. Następuje kilka uwag o przemyśle artystycznym, poczem W. K. pisze o oporach introligatorskich pomysłu Fr. Seiferta, S. Strojek o swojskich cechach w meblarstwie, dr. Jarosław Dołęcki występuje w obronie barwników sztucznych, a M. Przybylska omawia roboty kobiece. Zeszyt kończy kronika i sprawozdanie M. Muzeum Przemysłowego w Krakowie za rok ubiegły. Zeszyt liczy str. 16, z ilustracjami.

NEKROLOGJA

= Ś. p. Zygmunt Bujnowski. W dniu 5-go marca, w Tykocinie, zakończył życie, wskutek ran

odniesionych w 1920 r. artysta-malarz ś. p. Zygmunt Bujnowski.

Urodził się w majątku Porysiu, w ziemi łomżyńskiej. Studja malarskie odbywał w akademii Sztuk Pięknych w Piotrogradzie, gdzie uzyskał stypendjum cesarskie. Dalsze studja w szkole sztuk pięknych w Kijowie, u Konrada Krzyżanowskiego, przerwała wojna.

W listopadzie 1918 r. wstąpił do warszawskiej legji akademickiej. Podczas najazdu czeskiego zgłosił się, jako ochotnik, do oddziału operującego na Śląsku. Tu po raz pierwszy był ciężko ranny. Po kuracji kończy 15-tą klasę szkoły podchorążych, a następnie już w stopniu podporucznika w 3 pułku piechoty leg. odbywa kampanję bolszewicką. Postrzał w głowę, odniesiony nad Berezyną, rujnuje mu ostatecznie zdrowie. Jako 100-procentowy inwalida, osiedlił się w Tykocinie.

Swą działalność artystyczną mógł wznowić dopiero w 1925 r. W Zachęcie, w salonach dorocznych wystawiał 2 razy: w 1918 i 1926 r. Jedną z jego prac p. t. »Pochmurny dzień« zakupiło b. ministerjum sztuki i kultury do zbiorów państwowych. W kwietniu r. z. wystąpił w Białymstoku z wystawą zbiorową swych prac, które wszystkie rozkupiono. Muzeum państwowe w Grodnie nabyło do własnych zbiorów dwa jego szkice pod nazwą: »Obłoczne niebo« i »Bóżnica w Tykocinie«.

Przedwcześnie zmarły artysta, a ofiarny i dzielny żołnierz, pozostawił znaczny dorobek artystyczny. Żona i grono przyjaciół zamierzają urządzić wystawę pamiątkową ś. p. Zygmunta Bujnowskiego w Warszawie.

SPROSTOWANIA

= P. Wacław Husarski nadesłał nam następujące pismo:

»W zeszycie *Sztuk Pięknych* z 15 stycznia 1927 znalazła się wzmianka, dotycząca mojego artykułu w N. 3 *Pologne littéraire* p. t. *Stanislas Wyspiański comme peintre*, w którym opieram się na świetnym wydawnictwie »St. Wyspiański, dzieła malarskie«. We wzmiance tej powiedziane jest m. i.: »...Ponieważ jednak (W. Husarski) — zdaje się — Towarzystwa »Sztuki« nie lubi, zapomina dodać, że dzieło to ukazało się z inicjatywy »Sztuki« i pod redakcją dwóch jej członków, Wł. Jarockiego i J. Pieńkowskiego«.

Pomijając sprawę uczuć moich względem Tow. »Sztuka«, jako nierzeczową, stwierdzam tylko dla ścisłości, że zarówno »Sztuka«, jak i obydwaj jej członkowie, pp. profesorowie Jarocki i Pieńkowski, byli owszem wymienieni przeze mnie w omawianym artykule, odnośna notatka została jednak w druku opuszczona, jak się okazało, z powodu braku miejsca. Ja zaś nie mogłem temu przeciwdziałać, ponieważ w tym czasie znajdowałem się w Londynie«.

= W artykule p. R. Ryszarda p. t. »Porcelana używana w Polsce« wkradły się następujące omyłki w druku, które niniejszem prostujemy:

Str. 165 wiersz 5 zamiast fig. 33 ma być fig. 32 i 36.

Str. 167 przy fig. 32 zamiast ok. r. 1750, ma być ok. r. 1800.

Str. 174 przy fig. 42 zamiast ok. r. 1770 — 1770 ma być 1770 do 1776.

Str. 176 wiersz 10 zamiast w Burstynie ma być w Bursynie.

Str. 176 wiersz 13 zamiast fig. 56, 57, 58 ma być fig. 56, 57.

= W kronice artyst. Nr. 6 *Sztuk Pięknych* w rubryce »Łódź« należy czytać na str. 240, wiersz 19 z dołu i 3-ci z góry »Konrad Mackiewicz«, a nie »Kamil Mackiewicz«.