

# SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

WYDAWCA  
INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH  
WARSZAWA  
WYDAWCA  
WARSZAWA  
WYDAWCA  
WARSZAWA

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

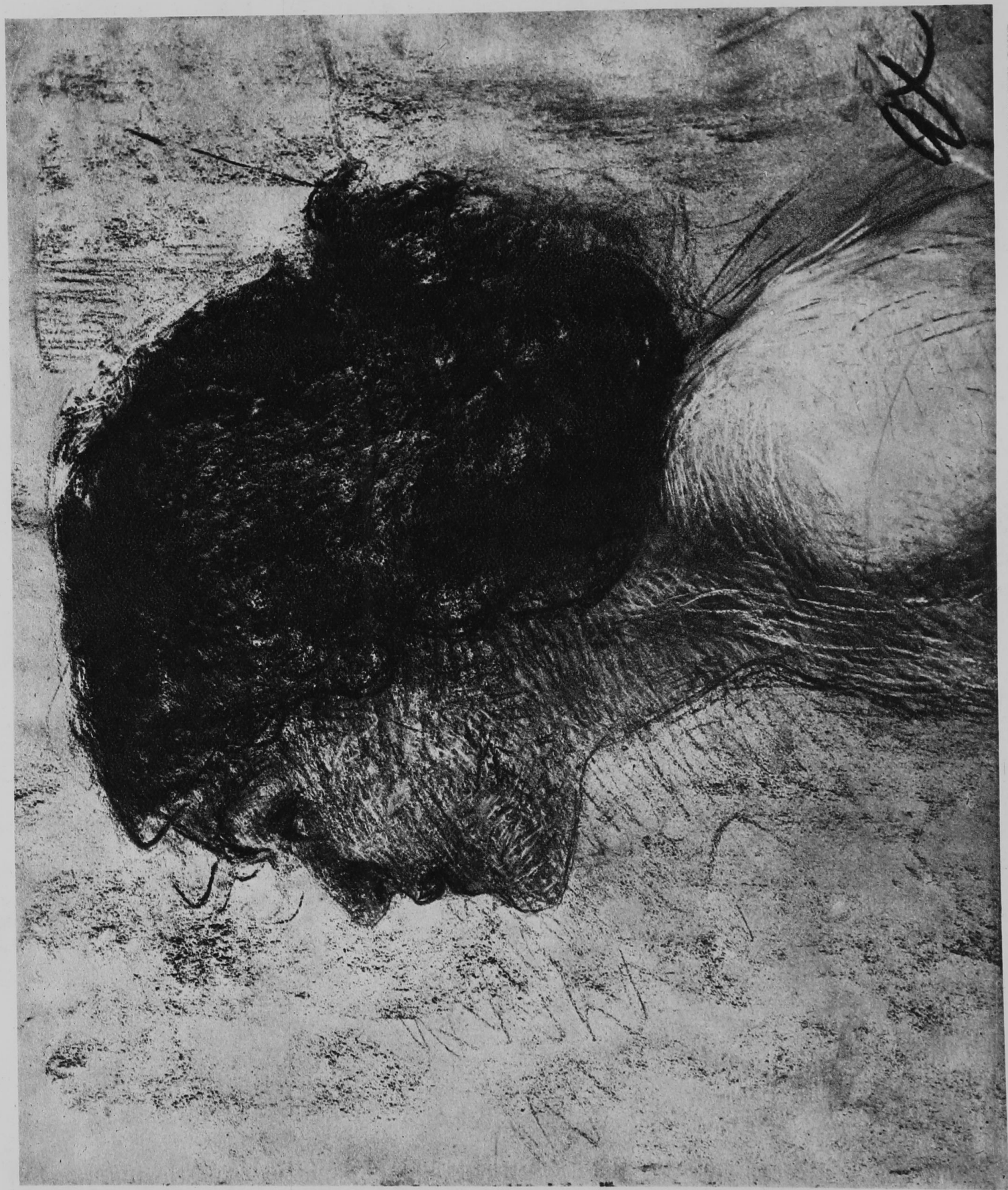
~~3200~~

88207

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

7105





STUDJUM PASTELOWE

TEODOR AXENTOWICZ



TEODOR AXENTOWICZ

RYSUNEK KREDKOWY NA OKŁADKĘ  
DO TYGODNIKA „ŻYCIE”.  
(Własność autora)

## TEODOR AXENTOWICZ

**W** PARYŻU pięćdziesiąt lat temu panował jeszcze wszechwładnie duch mioniej epoki Cesarstwa. Prostota i swobodna elegancja była hasłem życia publicznego. Nie znano wtedy jeszcze automobili ani kolei podziemnej, a całe miasto nie miało pięt na tej gorączki spekulacyjnej, która dziś trawi i przenika stolicę.

Powiedział ktoś słusznie, że Paryż jest stolicą świata, a stolicą Paryża są bulwary od Wielkiej Opery po teatr Variété. Jednak i one mają swój środek: »Café Anglais«, a w niej punktem centralnym był stolik, przy którym zbierał się kwiat wielkiej literatury francuskiej z końca epoki Cesarstwa. Ale jednego dnia ten historyczny stolik pękł pod uderzeniem szpady Gambetty, gdy rozeszła się smutna wia-





TEODOR AXENTOWICZ

BOULEVARD DES CUPUCINES W PARYŻU (rys. tuszem, 1883)  
(Własność autora)

domość o rozpoczęciu wojny z Prusami (1870 r.). Od tego czasu bulwar zaczął zmieniać zwolna swą fizjognomję.

Bo fizjognomja bulwaru nie jest wcale powierzchowną lub przypadkową. Jest ona zwierciadłem duchowego życia Paryża. Szerokie chodniki bulwaru i liczne kawiarnie, jego ruch oszałamiający, strojny, barwny i groteskowy, uczą i mówią, nad czem Paryż myśli i pracuje.

Dziś milczące terasy kawiarni bulwaru, zastawione szematycznie maleńkimi stoliczkami, gromadzą prawie przeważnie ludzi świata handlowego, aferzystów i spekulantów. Tak, niestety, spekulacja i gorączkowy pośpiech są hasłem dzisiejszego Paryża.

A dawniej...

Dawniej inaczej bywało. Dawniej bulwar był salonem Paryża, dostępnym dla każdego, nie wyłączając lilij burbońskich i orłów napoleońskich. A terasy kawiarni bulwaru jakże ożywionym gwarem rozbrzmiewały. Zaledwie wszedłeś, zaraz wiedziałeś, czem się Paryż bawi, o czem myśli, nad czem unosi. Treścią zaś wszystkich rozmów, gorączkowych kłótni i zapalonych sporów była często sztuka. Obraz, rzeźba lub poemat stawały się wypadkiem dnia, ściągały uwagę całego miasta. Cechą



zaś najtypowszą ówczesnego Paryża było niezmiernie rozwinięte życie towarzyskie, wykwiłtne, pełne dowcipu i swobody. Ono wprzęgało wszystkich do swego rydwanu. Urabiało ludzi, formowało zdolności, kształciło talenty.

I stąd cała twórczość francuska tych czasów — umysłowa i artystyczna — ma charakter lekki i błyskotliwy, obok głębi myśli ludzkiej i powagi obserwacji.

\* \* \*

Do takiego miasta przyjeżdża w roku 1882 młody malarz, Teodor Axentowicz z Monachjum, gdzie świeżo ukończył akademię. Z kolegów spotyka w Paryżu Lentza, Chełmońskiego, Rejchana, nieco później przybywa Stanisławski. Z Lentzem razem wynajmuje pracownię przy Avenue des Villiers, niedaleko parku Monceau,



TEODOR AXENTOWICZ

PORTRET P. MARJI EPSTEINOWEJ (ol.)

(Wł. pp. Epsteinów, Kraków)



TEODOR AXENTOWICZ

(Własność autora)

GĘSIARKA (ol., 1880)

a obok hotelu wielkiego Meissoniera. Wkrótce ustala się zwykły tryb życia malarza. Dzień schodzi mu na pracy i zwiedzaniu licznych muzeów, a wieczór dzieli zwykle pomiędzy teatr i operę. Za swego nauczyciela czy mentora wybrał wielkiego Carolusa Duran, mistrza portretu francuskiego.

Ale nie trzeba myśleć, że w szkole tego malarza tworzył się kierunek sztuki Axentowicza. Nie. Carolus Duran — wskazówka tylko. Nie w pracowni i w szkole jedynie rósł i dojrzewał talent Axentowicza. Naturalnie, o ile chodzi o niezawodną pewność rysunkową, o sprawność techniczną — to własna pracownia czy też studjum aktu w szkole działały tu decydująco. Ale twórcza myśl malarza, zdolność komponowania obrazu, a zwłaszcza portretu, kształtowały się zwolna na szerokiej fali życia paryskiego.

To życie we wszystkich objawach, razem ze swemi podnietami i zabawami, zaciążyło na twórczości artysty, tembardziej, że Axentowicz nie był tylko jego obojętnym świadkiem, ale przeciwnie gorliwym uczestnikiem. A Paryż, który chętnie przyjmował wszystkich, szukających światła metropolji, okazał się bardzo uprzejmym dla naszego rodaka.

Po dwóch latach pobytu w stolicy zaznajomił się Axentowicz z całą ówczesną cyganerją paryską. Wtedy ukazała się po raz pierwszy głośna i nie schodząca z afisza *Tosca*. Wystawiano ją na deskach teatru »Porte St. Martin«, z Sarą Bernhardt w roli tytułowej. Na premierze był obecnym także Axentowicz, a por=



wany grą wielkiej artystki, zapragnął malować jej portret w roli Toski. Przez swego przyjaciela, znanego już wówczas pisarza Feydeau, został przedstawiony Sarze Bernhardt, a portret, malowany w pałacu Sary przy Avenue des Villiers, dał mu sposobność zapoznania się z całym intelektualnym światem Paryża.

Przez salon bowiem genialnej artystki przesunęli się wszyscy znakomici ludzie ówczesnej literatury i sztuki. Codziennym gościem był tam Victor Sardou. Przychodził Piotr Lotti, grywał Massenet i Gounod, często bywał Aleksander Dumas syn, Gervais, późniejszy mąż Sary, malarz Bastien Lepage, Clairin, Manet, i tylu, tylu innych. Sara Bernhardt była wówczas u szczytu sławy, a cały Paryż słuchał z zachwytem gry genialnej artystki.

Drugim domem, gdzie zbierała się śmietanka intelektualnego Paryża, był pałac państwa Godebskich, położony obok parku Monceau. Godebski był synem emigranta i powstańca, urodzonym w Paryżu, a ożenionym z bardzo posażną panną Natanson. I tu również bywała cała literatura i sztuka Paryża, a dom ten był miejscem zebrań



TEODOR AXENTOWICZ

ZIMA WE WSCH. MAŁOPOLSCE (ol., 1902)

szczególnie ulubionem, dla niezwykłych zalet towarzyskich samego gospodarza. Bywali tam znakomity Daudet, malarz Alfred Stevens, Emil Zola, Paweł Bourget i Zichy, późniejszy dyrektor Akademii sztuk pięknych w Petersburgu.

Grywał tam często genialny muzyk, stary Antoni Rubinstein. Częstym gościem był Carolus Duran, przychodził słynny markiz de Lafayette i wielu innych. Jeden z takich wieczorów miał cechy historycznego dnia. Grał na nim bowiem po raz ostatni w życiu Liszt warjacje Szopena na temat: »Gdybym ja była gwiazdeczką na niebie«. Zebranie to zostało upamiętnione opisem w dziennikach paryskich, a francuska »Illustration« zamieściła artykuł: *La Soirée chez M. Godebski*, dołączając rycinę z portretem zebranych.

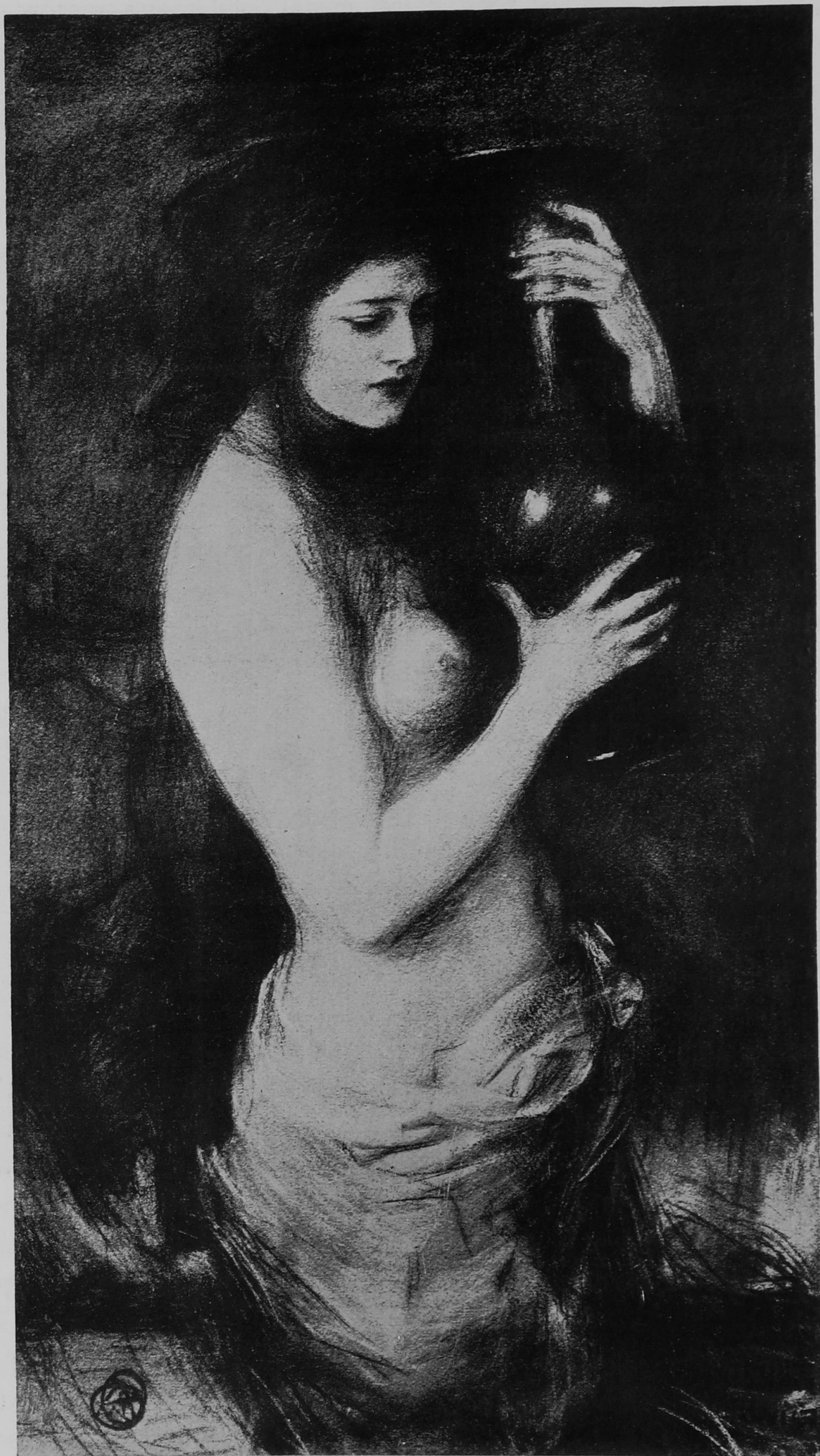
W tym czasie było także w Paryżu kilka domów, gdzie zbierała się przeważnie kolonja polska. Do tych należał dom państwa Chełmońskich, przy bulwarze Malesherbes, gdzie zwłaszcza bywała chętnie cała młodzież. Chełmoński był wówczas u szczytu sławy, a świetne jego prace jednały mu poklask i zachwyty całego świata paryskiego. Także w hotelu Lambert zbierała się raz do roku cała kolonja polska na tradycyjne »święcone«, którego to zwyczaju przestrzegał gorliwie ks. Władysław Czartoryski.

Jednak główną oazą polskości był już wtedy gościnny dom państwa Wł. Mickiewiczów, razem ze swemi historycznymi przyjęciami w poniedziałki. Do francuskich domów, w których Axentowicz często bywał, należał dom p. Henryka Fouquier, redaktora *Figara*, osobistości naturalnie bardzo wpływowej i potężnej. Nic też dziwnego, że pewnego dnia oddał Axentowicz panu Fouquier bilet Władysława Mickiewicza, w którym on bardzo gorąco poleca względem wszechmocnej pracy młodego muzyka, jeszcze nieznanego... Paderewskiego.

Rok 1890 był ważnym momentem w życiu Axentowicza. Właśnie wtedy związało się »Société Nationale des Beaux Arts«. Było to stowarzyszenie w rodzaju niemieckich »Secesyj«. Francja bowiem miała jedną ogólną instytucję artystyczną, tzw. »Société des Artistes Français«, urządzającą doroczną wielką Wystawę sztuki czyli »Salon«, otwieraną zawsze na wiosnę każdego roku już od stu siedmdziesięciu przeszło lat. Założone przez wielkiego kardynała Richelieu, mimo wszystkich burz, wojen i przewrotów społecznych, przetrwało do naszych czasów. Instytucja ta miała ścisły regulamin, od czasów założyciela nie wiele zmieniony.

Tymczasem nowe prądy, hasła i kierunki oddawna już nurtowały w sztuce francuskiej. Rzecz prosta, że przyciągały one coraz to nowych zwolenników, którzy wkońcu oderwali się od dawnego Towarzystwa »des Artistes Français« i związali się w nowe, wielkie stowarzyszenie pod nazwą »Société Nationale des Beaux Arts«. Do założycieli tej nowej instytucji należały najznakomitsze nazwiska sztuki francuskiej ostatniej doby, jak Meissonier, Puvis de Chavannes, Carolus Duran, Rodin, Besnard i szereg innych. Była to zatem reakcja przeciw nadmiernej liczbie przeciętnych obrazów (3–4.000), której celem było zebranie tylko najlepszych prac malarstwa, wykwindne urządzenie i racjonalny sposób zawieszenia obrazów. Naturalnie liczba przyjmowanych prac była bardzo ograniczoną, tak że samo przyjęcie ozna-





TEODOR AXENTOWICZ

ŁZY (pastel, 1901)

czało już pewien sukces. Zamiast rozdzielania medali, obdarzano poszczególnych wystawców godnością członka Towarzystwa.

W r. 1890 otwarto poraz pierwszy na wiosnę drugi »Salon« oficjalny, to znaczy subwencionowany przez państwo. W wystawie tej wziął udział Axentowicz, dając doskonały portret Wiktora Osławskiego (Kraków, Muz. Nar.), za co Komitet wystawy zamianował go członkiem Towarzystwa (*associé*). Był to zarazem jeden z pierwszych obrazów polskich, jakie się pojawiły w tym »Salonie«.

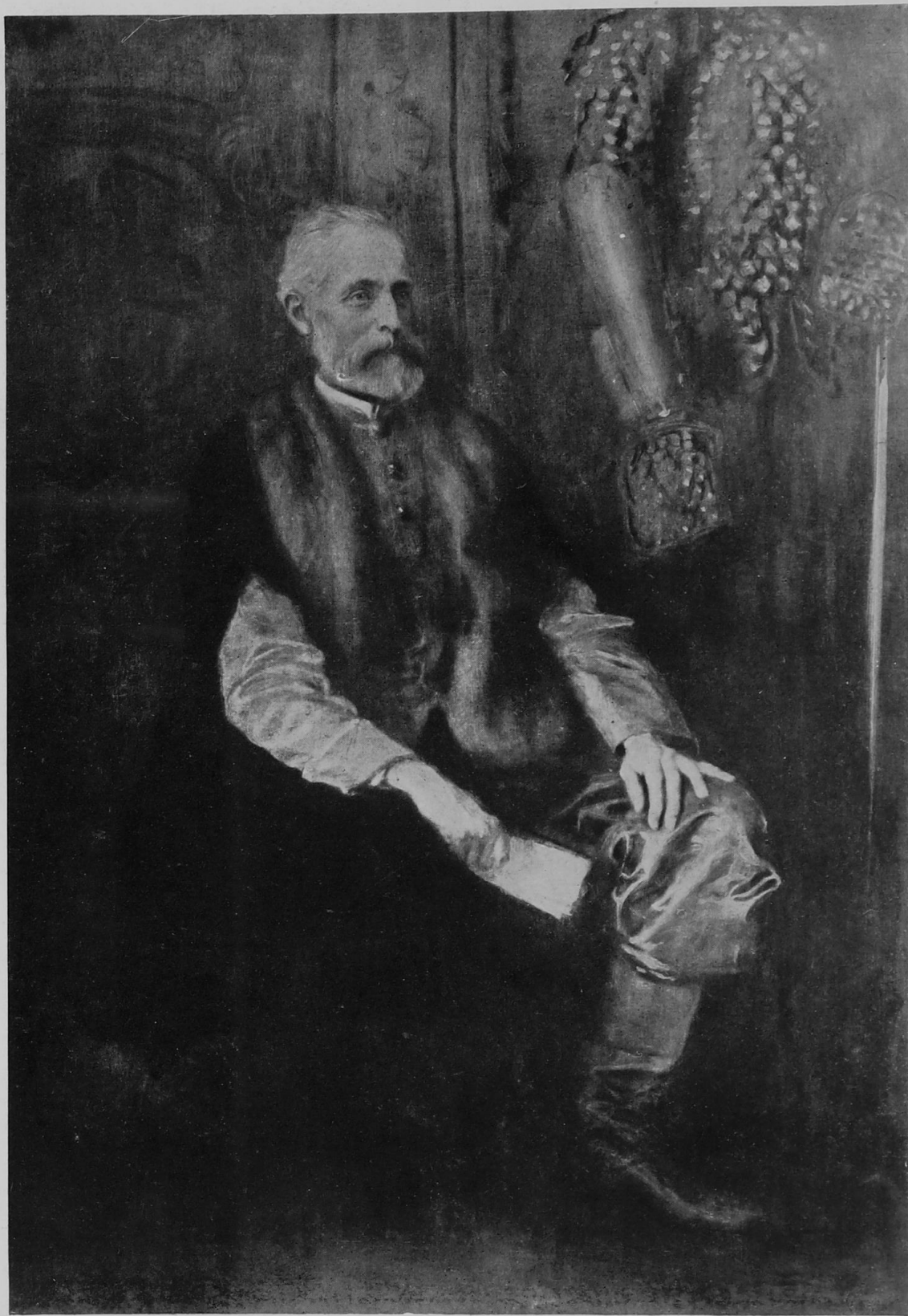
W ciągu tych kilku lat rósł zwolna szereg poważnych i wybitnych prac Axentowicza. Po zupełnem opanowaniu techniki i wyrobieniu sprawności rysunkowej, zaczął artysta bardziej ustalać swój kąt widzenia czy też sposób komponowania obrazu. Do tych pierwszych prac okresu paryskiego należy portret Sary Bernhardt, ks. Wład. Czartoryskiego, ks. Terki Jabłonowskiej, duży portret p. Czarkowskiej-Golejewskiej, panny Henrietty Fouquier, córki redaktora *Figara* i wiele innych. Ostatni zwłaszcza z wymienionych obrazów wywołał wielkie zainteresowanie ze względu na niezwykle piękny model niewieści, ujęty przez artystę z wielką subtelnością. Ta główka panny Fouquier, którą kilka razy malował, stała się poniekąd symbolem sztuki Axentowicza.

Ale oprócz prac samoistnych, znaczną część czasu artysty pochłaniały kopje arcydzieł dawnego malarstwa. Oto najlepsza szkoła i droga do poznania tajników sztuki dawnych mistrzów. Nie wystarczy rzucić okiem na obraz, zastanowić się nad jego powstaniem i kompozycją, poznać tajniki z jakich się składa. Nie. To dopiero początek albo wstęp do księgi mądrości dawnego malarstwa. Kopjując takie arcydzieło, poznaje dopiero artysta cały proces stopniowego powstawania obrazu. Kopja starego płótna — to trudny eksperyment myślowy, który nie zawsze się udaje. Po wielkich galeriach dziś kopistów długie szeregi. Wśród nich jednak rzadko trafia się malarz, który kopjuje tylko w celu poznania sztuki dawnego mistrza.

Do takich nielicznych właśnie kopistów należał w Paryżu Teodor Axentowicz: Gainsborough, Romney, Tycyan, Velazquez i wreszcie Botticelli — oto ulubieni jego malarze. Dwaj pierwsi z wymienionych, jako Anglicy, byli bardzo licznie reprezentowani w Galerji Narodowej w Londynie. Dlatego też co roku niemal udawał się Axentowicz do stolicy nad Tamizą, by tam z całym zapałem oddawać się przez kilka miesięcy studjowaniu arcydzieł sztuki. Rzecz prosta, że kopje znajdowały szybko chętnych nabywców, a talent Axentowicza prędko zwrócił uwagę rządu tak, że z ministerstwa sztuk pięknych zapytywano go, czyby nie przyjął szeregu zamówień rządu na kopje.

Obok malarstwa sztalugowego, Axentowicz robił wiele ilustracji do *Monde Illustré*, jak tylu młodych. Z Polaków robił Rejchan, Lenz a nawet Chełmoński. Temu raz się dostało do roboty »Wyjście z Opery«. Któż nie zna tej zajmującej chwili, gdy o północy otwierają się podwoje Wielkiej Opery i tłumy najelegantszego świata paryskiego spieszą do ekwipaży. Chełmońskiego ostatni szyk Paryża wypadł wątpliwie na tej ilustracji, ale za to kirasjer na koniu, trzymający wartę przed Operą, wszystkich zachwycił.





TEODOR AXENTOWICZ

PORTRET WŁ. KS. CZARTORYSKIEGO (ol. 1910)  
(Wł. Ks. Czartoryskich, Kraków)

W r. 1895 zaczął się nowy okres w życiu Axentowicza. W tym bowiem roku Julian Fałat, z ramienia dawnego rządu austriackiego, reorganizował ówczesną Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie i powołał na profesorów Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Axentowicza i i. Wtedy to właśnie przeniósł się nasz artysta wraz z rodziną na stały pobyt do Krakowa i tu już odtąd pozostał, jako profesor malarstwa w dawnej szkole Matejkowskiej, zmienionej tymczasem przez rząd w Akademię Sztuk Pięknych.



TEODOR AXENTOWICZ

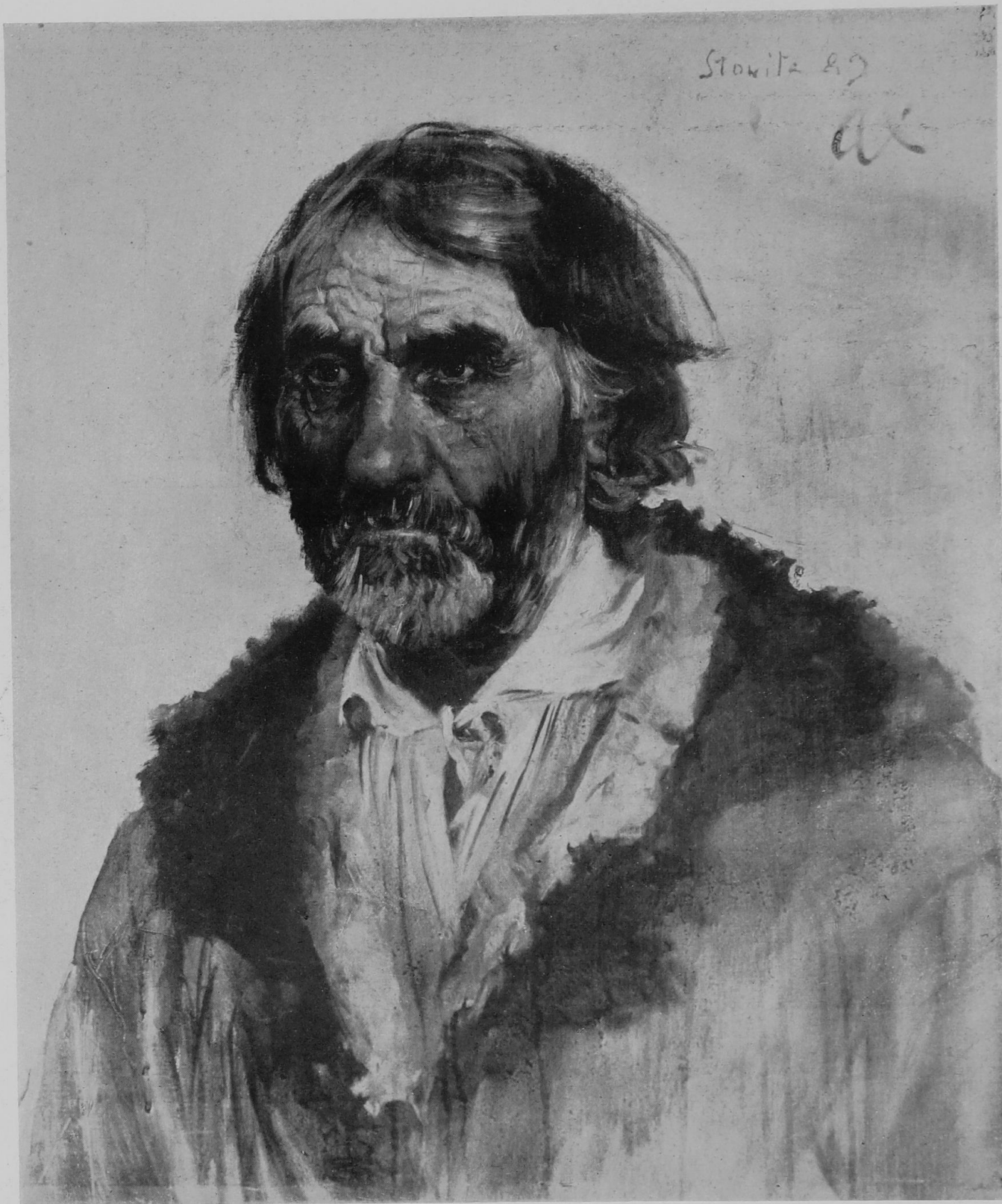
UROCZYSTOŚĆ JORDANU NA RUSI (ol., 1920)

(Wł. p. Sonnewenda, Poznań)

Teodor Axentowicz pracuje głównie w dwóch kierunkach: jako malarz portretu, a zwłaszcza portretu kobiecego i jako malarz ludu. Ten drugi kierunek malarstwa może nieraz dziwić i zastanawiać u artysty tak subtelного, jak on. Po chwili namysłu poznajemy jednak tajemnicę. Światem malarskim Axentowicza jest życie ludu wschodniej Małopolski. Lud ten o odrębnym wyrazistym typie, o szerokiej i jaskrawożywiłowej skali kolorystycznej ubiorów chłopskich, odznaczający się uroczystą powagą obrzędów religijnych, zaprawionych surowym obyczajem — pociągał malarza jakimś egzotyzmem. Nęcił go, jako niezwykle zjawisko kolorystyczne, a zarazem przykuwał realizmem życia, przechodzącym w pewną monumentalność giestu. Ten świat chłopski był tak barwnym, niespodziewanym i odrębnym od życia miejskiego, że równał się w oczach artysty pięknym wizjom fantastycznym.

Podobny objaw można zauważyć u wielu obcych malarzy. Np. Gauguin. Wiadomo, ile zainteresowania w szerokim świecie, a wrzawy i fermentu w sferach artystycznych, wywołały jego studia i obrazy, wykonane w swoim czasie wśród szczepu Tahiti, rasy czarno-żółtej. Pod względem dekoracyjności i różnaitości mo-





TEODOR AXENTOWICZ

STUDJUM GŁOWY RUSINA (ol., 1901)

(Wł. p. Emilji Wielskiej, Warszawa)

tywów, nie mogą się nawet mierzyć z życiem Huculów. Z drugiej strony właśnie realizm i prymitywność form życiowych, jako narodu pierwotnego, a głównie – studjum pleneru, jako nowe wartości w sztuce – zapewniła tym płótnom tak wielki rozgłos. Iluż np. malarzy hiszpańskich opiera swą twórczość artystyczną o życie ludu wiejskiego, że wymienię tylko Zuloagę, Angladę i i.

Dlatego więc obrazy huculskie Axentowicza są zupełnie naturalne. Artysta wybiera do obrazu jakieś chwile osobliwe, godne pędzla przez swą uroczystą powagę. Nie są to wcale momenty życia codziennego, ale przeciwnie. Na płótnach Axen-



TEODOR AXENTOWICZ

PORTRET ADAMOWEJ KS. CZARTORYSKIEJ (pastel, 1910)  
(Wł. Ks. Czartoryskich, Kraków)





TEODOR AXENTOWICZ

PORTRET P. CICHOWICZOWEJ z CÓRKĄ (pastel, 1910)  
(Wł. pp. Cichowiczów, Poznań)



TEODOR AXENTOWICZ

STUDJUM PASTELOWE

towicza występuje lud w roli odświętnej, pełnej nastroju i skupienia. Więc albo na święto Jordanu schodzi się gromada, albo w procesji ciągnie za Ukrzyżowanym i władką, albo znowu w smutnym obrzędzie pogrzebu odprowadza zmarłego. Charakterystycznym jest przytem, że Axentowicz jako porę roku wybiera często zimę, jako tło swych obrazów. Zima ze swem białem poszyciem już przez to samo jest dużym zadatkiem kolorystycznym. Na takim tle lepiej odcinają się brązowe gunie, żółte kożuchy i czerwone zapaski bab wiejskich. W oddali zaś rysuje się cerkiew wiejska i oryginalnym kształtem swej kopuły przykuwa uwagę. Ten sam rys charakterystyczny możemy zauważyć także u Juljuna Fałata, w którego twórczości również pejzaż zimowy zajmuje uprzywilejowane miejsce ze względów czysto kolorystycznych.

Jednakowoż w tych nastrojowych, uroczystych tematach bynajmniej nie zamyka się twórczość artysty. Także pogodna, wesoła strona życia ludu wiejskiego stała się ulubionym tematem jego kompozycji. Zabawy, zwyczaje i flirty wiejskie znalazły w nim wykwintnego obserwatora. Tu należy wymienić jako jedno z najpiękniejszych



jego dzieł, słynny »Oberek«, tańczony przez parę młodych wieśniaków przed chatą. Ile tam życia, werwy, ruchu, obserwacji, ile znajomości tego ludu wschodniej Małopolski. Ten »Oberek«, którego miarą zachwyty jest szereg replik, pozostanie zawsze jednym z kapitalnych dzieł talentu Axentowicza. Zaznaczyć jeszcze należy, że umiał on doskonale podchwycić typowe, charakterystyczne cechy ludu wiejskiego, przyczem nie musiał się zupełnie uciekać do skrajnego realizmu. Jak zawsze w całej jego twórczości tak i w tych tematach pociągała go piękna, nastrojowa i uroczysta strona życia, którą też w swych dziełach starał się zamknąć w szlachetnych i pociągających formach. Obrazy te obok wartości czysto malarskich, są dowodem dużej umiejętności kompozycyjnej, która jeszcze bardziej zwraca uwagę w portretach Axentowicza.

Portretów tych są długie szeregi. Dlatego mówić o nich można tylko ogólnie. Nie podobna też wydzielić ich kilka z ogólnej sumy. Na wstępie zaznaczyć trzeba, że w twórczości tej przeważa portret kobiety i że on właśnie jest głównym polem działalności malarskiej Axentowicza. Bystrość obserwacji i zdolność odnajdywania



TEODOR AXENTOWICZ

W OGRODZIE (pastel, 1908)





TEODOR AXENTOWICZ

STUDJUM (pastel, 1908)

jakiegoś specyficznego pierwiastka u danego modela, przemawia z każdego płótna. Ta znajomość psychologii kobiecej uderza odrazu u artysty. Dlatego właśnie upozowanie modela w jego obrazach jest różne i nie widać tu wcale jakichś z góry przyjętych zasad. Na tem właśnie polega jego kompozycja portretu, że nie szukając pomocy w otoczeniu czy tle, umie on całą uwagę skierować na modela. Przez zręczne ustawienie, przez pochylenie postaci, ruchem głowy lub ręki, wyrazem oczu, spojrzeniem lub wręcz uśmiechem, umie zainteresować lub przykuć uwagę. W postępowaniu tem widać dużą inteligencję malarską, spokój i rozwagę.

Drugą cechą Axentowicza jest wdzięk czy urok kobiecy, po którym go wszędzie poznajemy. Pod tym względem w sztuce polskiej nie ma równych sobie. Czar spojrzenia, powab uśmiechu, tęsknota młodej dziewczyny, naiwność podlotka, to znowu





TEODOR AXENTOWICZ

CYGAN (pastel)

elegancja wykwintnej damy, lub poważna dystynkcja matrony — nie znalazły u nas malarza, któryby mógł stanąć obok Axentowicza.

Wreszcie artystę tego odznacza subtelna gama kolorystyczna. Skala barw, jaka występuje na jego płótnach i kartonach, ma rozmaity wyraz. Nie spotkamy tu nigdy barwy zbyt surowej, gwałtownej lub jaskrawej, któraby swą obecnością zagłuszała cały obraz. Przeciwnie, Axentowicz — jak może nikt w tym stopniu — posiada bardzo delikatne poczucie harmonii kolorystycznych. W portretach jego widać zwykle

dążenie do osiągnięcia zespołów barwnych. Często drobnym szczegółem barwnym, zręcznie użytym, umie artysta cały obraz ożywić i podnieść. Ile razy róża, przypięta do sukni lub poręcz fotelu, rama obrazu lub duży wazon, obok ustawiony — ile wносиły elegancji, atmosfery buduaru, lub jak podnosiły urok i powab obrazu. Po takich zwłaszcza szczegółach czy dodatkach można ocenić wysokość kultury artystycznej Axentowicza. Nigdy bowiem nie zapomina on, co jest istotą portretu, a co tylko dodanym szczegółem dekoracyjnym. Tu właśnie widać wielki takt malarski czy dyskretność, dzięki którym, każdy portret ma swą zachwianą równowagę i harmonię kolorystyczną.

Obok tych wszystkich cech i zalet, Axentowicz jest przede wszystkim malarzem aktu. W każdym obrazie jego czy w portrecie, czy w studjum aktu, czy w kompozycji figuralnej ten pierwiastek jest jakby *Leitmotivem* twórczości artysty i gra wszędzie rolę decydującą. Jednakowoż nie mniejszą rolę odgrywa tu kultura artystyczna, która reguluje i powściąga zmysłowe fantazje, co sprawia, że nie spotkamy nigdy u Axentowicza pozy lub kompozycji drastycznej, obliczonej na tanie gusta niewybrednej publiczności. Na to Axentowicz jest bowiem zbyt wielkim i wyrafinowanym artystą. Subtelna finezja, przesiąknięta rafinowaną zmysłowością — oto grunt myślowy tego artysty, na którym wyrosła jego twórczość. Stworzył on typ obrazu kobiecego, który pozostanie zawsze świadectwem dużej kultury społeczeństwa polskiego naszej epoki. Tak jak Boucher i Watteau są symbolami epoki rokoka francuskiego, tak również Axentowicz jest wyrazem niezaprzeczanej kultury Krakowa na przełomie dwóch wieków. Naturalnie należy zaznaczyć, że źródło jego sztuki leży we Francji t. j. w Paryżu. Jednak nie trzeba sądzić, że bez Paryża nie byłoby Axentowicza. Wcale nie. Paryż był tylko dla naszego artysty szkołą. Był przytem jedynym — zdaje się — w Europie miejscem, gdzie czar, wdzięk i powab postaci kobiecej znalazł słusze, trafne, a nawet entuzjastyczne uznanie.

Pod względem techniki posługiwał się artysta zwykle malarstwem olejnym i pastelem. Zwłaszcza w pierwszej technice stworzył on szereg kapitalnych płócien, głównie portretowych, które pod względem rysunku, modelacji ciała, kolorytu i wyrazu psychicznego modelu pozostaną zawsze w historii malarstwa w Polsce.

W obecnej dobie burzliwych i krańcowych haseł w sztuce, Axentowicz przedstawia doskonały typ malarza, który opiera się swą wysoką kulturą o mistrzów dawnego malarstwa, co jednak nie przeszkadza mu być nawskróś nowoczesnym. Zgłębiwszy tajniki wiedzy malarskiej Velazqueza, Gainsborougha, Romneya, umiał zawsze połączyć godność gościa z czarownym powabem spojrzenia czy uśmiechu. Lekkość czy wykwinna swoboda kompozycji, nabyta w świecie francuskim w ciągu długiego tam pobytu, zapewniła mu dominujące stanowiska w pomatejkowskiej dobie polskiej sztuki.

FRANCISZEK KLEIN





TEODOR AXENTOWICZ

CYGANKI (pastel, 1904)



TEODOR AXENTOWICZ

ANIOŁ (studjum do dekoracji, pastel, 1912)  
(Własność autora)



# STANISŁAW WITKIEWICZ I JEGO ARTYSTYCZNA DZIAŁALNOŚĆ

(1851—1915)

⟨Z POWODU WYSTAWY RETROSPEKTYWNEJ W ZACHĘCIE WARSZAWSKIEJ, LUTY 1927⟩

NALEŻAŁ się już od dawna Stanisławowi Witkiewiczowi w wolnej i zjednoczonej Polsce hołd szczery i głęboki, bodaj w formie starannie zorganizowanej wystawy retrospektywnej jego dzieł, wystawy, któraby uprzytomniła powojennemu pokoleniu cały artystyczny na polu plastyki dorobek autora niezapomnianej »Sztuki i krytyki u nas«.

I rzeczywiście widzimy na wystawie w Zachęcie kilkadziesiąt obrazów olejnych, z górą setkę rysunków oryginalnych i drzeworytów, podług nich wykonanych przez doskonałych grafików z przed lat prawie pięćdziesięciu, oto plon rzeczywiście nader obfity, wielostronny artystycznej działalności Stanisława Witkiewicza jako malarza.

A jednak, kto nie oglądał nigdy innych jeszcze, obecnie w Zachęcie nie wystawionych jego obrazów, kto niema dość wyrobionego oka, ażeby zorjentować się należycie w chaotycznie rozwieszonych rysunkach, ten mógłby fałszywego nabrać mniemania o specyficznym charakterze malarstwa Witkiewicza, o jego zasługach w tej dziedzinie.

Trzeba zarazem zdobyć się na umiejętność patrzenia w historycznej perspektywie, trzeba umieć sobie uświadomić, jak wyglądało malarstwo polskie w latach 1870—1880, a dopiero potem przyrzeć się dokładnie obrazom St. Witkiewicza dla odpowiedniej ich oceny. Nie wszystkim pracom Witkiewicza w Zachęcie wystawionym, gdyż z pietyzmem niewątpliwym ale i z małym dość zrozumieniem rzeczy wystawiono również takie jego utwory, które posiadają dziś jedynie charakter i wartość osobistej pamiątki po znakomitej jednostce, dobrze zapisanej w dziejach naszej artystycznej kultury.

Doskonała i dziś jeszcze *Pastuszka owiec* (z 1875 roku), charakterystycznie ujęte *Połowanie z chartami* (także z tego roku), dalej: *Za ciasne wrota* (z r. 1877), *Trójka syberyjska* (z r. 1876), wreszcie *Powstaniec raniony* (z r. 1881), oto pierwszy okres malarstwa St. Witkiewicza, jeszcze trochę romantyka, trochę monachijszyczka, młodego artysty, który uciekł z ces. Akademii w Petersburgu, gdyż kazano mu tam rysować martwe, z gipsowych odlewów antyki. Wszystko to niemal tonie jeszcze w przysłowiowym monachijskim sosie; *Genre-Malerei* w pełnym tego słowa znaczeniu, malarstwo poprawne, rozważne, sumienne, oparte na szeregu uprzednich studjów i obserwacji, zaczerpniętych z natury. *Powstaniec raniony* bliski jest jeszcze kartonom Grottgera; przypomina żywo ujęciem tematu i tonem uczuciowego wyrazu *Schronisko*, czwarty karton Polonji. Również *Wspomnienie z r. 1863* (zwane też *Pikieta*) podobne jest do Grottgerowskiego *Pojednania* (karton rysowany w Paryżu 1867 r.), a zwłaszcza do *Nokturnu*, rysowanego w Wiedniu 1864 r.

*Pastuszka owiec*, o wyrazistej linii konturu, nie odbiega zbyt od pewnych kanonów akademickiego klasycyzmu, tego samego, który zwalczać miał potem Witkiewicz tak nieubłagane w licznych swych pismach.

Nietrudno też byłoby wykazać artystyczne filjacje, zachodzące między temi i innemi (w Zachęcie niewystawionemi) pracami St. Witkiewicza, a wczesnemi dziełami Gierymskich, Brandta, Chełmońskiego. Słynna ongiś: *Szarża ufanów* z trębaczem na pierwszym planie, zarówno jak *Szlichtada Górska*, uległy dawno zniszczeniu wskutek pożaru. Przejawił się w nich St. Witkiewicz jako doskonały malarz koni, nie ustępując miejsca J. Kossakowi, Brandtowi, nawet Chełmońskiemu.

Drugą fazę rozwoju jego malarstwa, powiedzmy: pejzażową, charakteryzują odmienne już płótna: *Widok Bałtyku pod Połgą* (z roku 1885), to jakgdyby słaba dopiero zapowiedź odmiennego stylu: *Mgła wiosenna* (r. 1893), *Wiatr halny* (r. 1895), wreszcie: *Obłok* (r. 1899), te widoki tatrzańskie pełne bardziej indywidualnego już wyrazu, naogół bez porównania silniej rozświetlone w kolorze, są bardzo cennymi i znamiennymi okazami wczesnego naszego

*plein'air'u*, w których istotne cechy malarskiej fizjonomji St. Witkiewicza wyraziście występują na jaw.

W pejzażach tatrzańskich stał się Witkiewicz szlachetnym kontynuatorem idei artystycznych swych nielicznych poprzedników i malarzy sobie współczesnych, jak: Jan Nepomucen Głowacki (1802–1847), Alfred Schouppé (1812–1899), Aleksander Płonczyński (1822–1857), Wojciech Gerson (1831–1901) i znakomity, wciąż jeszcze u nas nie dość doceniony Aleksander Kotsis (1836–1877).

Dowodząc po wielokroć w swych pismach i artykułach krytycznych, że temat, treść obrazu jest właściwie niczem, a forma jego t. zn. malarska robota wszystkim, gdyż ona tylko decyduje o artystycznej wartości malowidła — Witkiewicz, sam »romantyk trochę i poeta«, nie odnosił się do treści swych obrazów bynajmniej obojętnie. Cechował go nadzwyczajny dar spostrzegawczy, dar obserwacji, typowy dla wszystkich wybitniejszych przedstawicieli realistycznego w sztuce kierunku. Hołdując jednak naturalizmowi, sławiąc nawet wartość i ścisłość prawdy fotograficznego obiektywu — jako malarz, w praktyce nie wyzbywał się nigdy iście romantycznego sentymentu, z jakim przystępował do malowania pejzaży, zwykłych codziennych scen rodzajowych i t. d. Był przytem malarzem ściśle przedmiotowym: poezja tkwiła jego zdaniem w samym obiekcie, nie zaś w sposobie i w charakterze transpozycji danego motywu na subiektywny język kształtów i barw. Jakkolwiek zaś w pismach swoich wyraźnie podkreślał wartość »plam barwnych«, to jednak w obrazach stosował przede wszystkim wyrazisty rysunek i podporządkowywał się całkowicie »loice światłocienia«, światłocien też większą bez porównania odgrywał rolę w jego malarstwie, aniżeli barwa.

W rozlicznych swych rysunkach starał się być sumiennym, ścisłym obserwatorem, zwracał uwagę na grę światłocienia, umiał nieraz zdobywać się na wysoką skalę wyrazu (np. w swych wizerunkach królów polskich).

Witkiewicz był św. Janem Chrzcicielem polskiego impresjonizmu, torował mu drogę, był jego rzecznikiem, ale tylko w swych pismach, w swych teorjach, nie zaś w malowidłach. Imponowały mu naukowe, ściśle optyczne zasady nowego kierunku, sama scyntyficzność impresjonizmu, którego przedstawiciele powoływali się na argumenty, czerpane z dzieł uczonych fizyków.

Ówczesny stan naszej kultury estetycznej, w pełnem tego słowa rozumieniu, był ogromnie niski. Zainteresowanie się sztukami plastycznymi, tem, co stanowi ich treść głębszą i istotną, było minimalne; znawstwo i rozumienie sztuki szło oczywiście z tem małym zainteresowaniem w parze. Autonomja sztuki, jej zasad, wydedukowanych z istoty zagadnień plastycznych, z formalnych czysto właściwości malarstwa czy rzeźby, zdawała się jeszcze wogóle nie istnieć<sup>1)</sup>.

Witkiewicz był to artysta szczery i odważny, nie znał w sztuce kompromisów, nie uznawał artystycznych powag ni autorytetów, rozmiłowany w niczem niekrępowanej swobodzie, gardził zimnym i sztywnym akademizmem, a dla artysty-plastyka nie widział żadnych wzorów ni tematów poza zjawiskami natury, którą ponad wszystko uwielbiał.

Jako malarz, nie poddawał się modnym w sztuce kierunkom, nie pochlebiał wcale zepsu-

<sup>1)</sup> Oto n. p., co pisał nawet o wiele później, bo w r. 1902, Ludomir Benedyktowicz w broszurze p. t.: »St. Witkiewicz jako krytyk, jego pojęcia, zasady i teorje w malarstwie« (str. 10):

»Tak jest, doszliśmy do tego, że malarstwo nasze uprawia w rysunku karykatury, w treści jakieś chorobliwe majaczenia, w kolorycie bezmyślną pstrocinę, a w miejsce klasycznej harmonji form, tak dokumentnie wyświecaną przez p. Witkiewicza ze szkół i akademji, bezduszne naśladowanie naiwnej, dziwacznej lub potwornej japońszczyzny, wykazujące zupełnie bankructwo estetyczne aryjskiej rasy w Europie.

Ze wzrastającą bezmyślnością w wyborze przedmiotu przyszło i zaniedbanie form, wykoszlawiające doszczętnie ową prawdę, którą p. Witkiewicz uważa za jedyne kryterjum przy ocenianiu dzieł sztuki, a wykoszlawiające do tego stopnia, że nie poważyłbym się nawet przypisać wpływowi autora »Sztuki i krytyki« ostatnich wyników naszego malarstwa, gdyby on sam w artykule zatytułowanym »Impresjonizm« nie adoptował tych dziwolągów, jako plodów zgodnych z duchem jego pojęć o sztuce«.



temu, zupełnie jeszcze niewyrobionemu smakowi szerszej publiczności, o rozgłos i wziętość nie starał się nigdy, a do dziennikarskiej reklamy odnosił się stale z żywą pogardą.

Część jego malarskiej spuścizny stała się pastwą płomieni w czasie pożaru, któremu swego czasu uległa cała jego zakopiańska pracownia.

\* \* \*

Zbiorowa dusza polska w dziwnym zaiste żyła nastroju lat temu czterdzieści, kiedy Witkiewicz wraz z Antonim Sygietyńskim i Adolfem Dygasińskim obejmował kierownictwo warszawskiego *Wędrowca*. Była to epoka największego rozkwitu pozytywizmu, najsilniejszej reakcji przeciw romantyzmowi w życiu i poezji.



STANISŁAW WITKIEWICZ

PASTUSZKA OWIEC (ol., 1875)

(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Naród, po niedawnej klęsce, zaczął się dźwigać powoli, naprawiał szkody ekonomiczne, zajęty był »pracą realną«, wyzbywał się wszelkich nieledwie marzeń i pragnień, któremi żyło pokolenie poprzednie. W wyczerpanym przez silny upust krwi organizmie narodowym duch upadł, wiara, zda się wygasła, a resztki narodowej i społecznej energii zwrócono ku »pracy u podstaw«. Równocześnie historycy i publicyści rzucili się do trzeźwych badań i roztrząsań dziejowej ojczystej przeszłości, poddawali ją ścisłej analizie chłodnego rozsądku, wykazywali liczne ojców swych i dziadów błędy i przewinienia.

W takim układzie stosunków społecznych i prądów umysłowych dla sztuki miejsca nie było. A jednak sztuka polska kwitła i wzrastała, choć nie dzięki społeczeństwu, ale wyraźnie wbrew niemu!

»Była to chwila — mówi Witkiewicz — kiedy świadomość narodowa jakby znikła ze znacznego obszaru społecznego życia i przejawiała się tylko w sztuce, jak przedtem w poezji. Energia życia skierowała się do ogólnoludzkich zagadnień bytu, a ogłuszone klęskami pokolenia szły,

bojąc się samej własnej istoty, własnego imienia... Zdawało się już, że sprawy polskiej niema, są tylko miejscowe, administracyjne sprawy każdego z poszczególnych rządów na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. I w tej nocy polskość przejawiała się tylko w sztuce».

Polska, poniżona, piętą wrażą zdeptana, na trzy kawały rozdarta, przemawiała jednak głosem potężnym, językiem ludom całego świata dostępnym, językiem barw, konturu i światłocienia, językiem sztuk plastycznych i budziła uśpione sumienie Europy ciąglem przypominaniem: Oto istnieję, jedna i niepodzielna, choć wykreślona z karty żywych narodów, oto trwam i tworzę, kulturę wszechludzką wzbogacam, choć bowiem przemoc kajdanami skula me ciało, duch mój wolny, twórczy, nieugięty!

Wiedział o tem Witkiewicz, jasno i trzeźwo patrzący na wszelkie życia zjawiska. Wiedział, że dla narodu pozbawionego bytu politycznego i własnych granic państwowych, sztuka jest najsilniejszym ogniwem, najbardziej wyrazistym i najdoskonalszym przejawem tego rozwoju i dowodem jego istnienia. To też życie swe całe i wszystkie siły poświęcił krzewieniu w Polsce artystycznej kultury, którą chciał narodowo wyodrębnić, a co do wartości i poziomu zrównać z kulturą krajów zachodnich.

W społeczeństwie, które do sztuki odnosiło się naogół niechętnie i nie miało najmniejszego dla spraw artystycznej kultury zrozumienia (jeśli ceniło takiego np. Matejkę, to rzeczywiście tylko i wyłącznie za jego historyczne tematy, za ideową stronę jego pomysłów, nie zaś za genialny jego artyzm malarski, z jakim umiał trwale i niezapomniane nadać kształty odczutej przez siebie i oczami ducha widzianej ojczyźnej przeszłości), w takim społeczeństwie trzeba było dopiero obudzić zainteresowanie dla sztuk plastycznych, nauczyć patrzeć, zmusić do refleksji, słowem rozpocząć pracę od podstaw najbardziej elementarnych.

Nie uląkł się tego ogromu zadania Witkiewicz i wziął się energicznie do dzieła. Rozpoczął od walki z zacofaniem ludzi, którzy już z racji swego zawodu powinni byli torować w społeczeństwie drogę postępowi sztuki i kultury, rozjaśniać zawile problemy artystyczne, a nie czczą swoją bezrozumną paplaniną jeszcze bardziej je gmatwać i plątać. Wypowiedział tedy walkę ówczesnym krytykom artystycznym, a w walce tej był wprost nieprzejednany.

»Głęboka pozornie uczoność, oparta na skłonności do tworzenia pojęć ogólnych i pozbawiona zupełnie zdolności spostrzegawczej czyli typowa postać umysłu niemieckiego, nadzwyczajna wrażliwość na anegdotyczną stronę obrazu, niepohamowany subiektywizm i unoszenie się zwrotami własnego stylu, dobroduszne gawędziarstwo, pozbawione śladu znajomości najelementarniejszych pojęć o sztuce, albo lekkomyślne, graniczące z bezczelnością nadużywanie cudzoziemskich a modnych wyrazów«, oto kilka tych typów krytyki, które postanowił zwalczyć i unicestwić.

Jak dziś często, tak wówczas niemal powszechnie, każdy czuł się w prawie do zabierania głosu i decydowania o rzeczach sztuki. Brak znajomości gruntownej dziejowego rozwoju szczególnych gałęzi sztuk pięknych, ich techniki i specyficznych środków artystycznych, brak znajomości psychologicznych zagadnień, związanych z procesem twórczości, nie stanowił dla nikogo przeszkody w ocenianiu dzieł sztuki. Ostatnią i najważniejszą instancją bywał mniej lub więcej niewyrobiony smak, czysto subiektywne upodobanie.

W takich warunkach, gdzie wszystko sprowadza się do kwestji: »Lubię — nie lubię«, bez jakiegokolwiek umotywowania jasno sformułowanych sądów, istotnie *de gustibus non est disputandum!*

Dlatego Witkiewicz zwalczał na każdym kroku rozpanoszonego nadmiernie w ówczesnej krytyce subiektywizm, a dążył do oparcia krytyki artystycznej na pewnych obiektywnych, bezwzględnych, niewzruszonych zasadach.

»Ta subiektywna krytyka — tłumaczył — zakreśla sztuce ciasne granice, w których się sama obraca i nie daje jej rozwijać się szerzej i dalej. Przyjmuje ona niechętnie wszystko, co mogą przynieść nowi ludzie, a opanowawszy umysły tłumu, wywołuje potworne nieporozumienie



między nim a nowymi talentami. Jej to zawdzięczamy istnienie dramatu zapoznanych genjuszów. Ona stawia na znanych jej granicach sztuki rogatki smaku, rewiduje, przetrząsa i konfiskuje z zaciekłością celników każdą myśl świeżą, każdą formę nową, każdy talent odstający od jej szablonu, usiłując zabić wszystko, co nie odpowiada jej ciasnym przepisom».

Broniąc usilnie autonomji sztuki, Witkiewicz obalał równocześnie wszelkie sztuczne konstrukcje myślowe swych przeciwników, wszelkie z góry powzięte formuły i zasady, określające zarówno fałszywie tak istotę jak i zadania i cele sztuk pięknych. Obalał zwłaszcza zawzięcie teoryjki niemieckich idealistycznych estetyków, którzy operowali najogólniejszemi jeno pojęciami, w zupełnem oderwaniu od faktów życia estetycznego i rozwoju samej sztuki, bo to wszystko było im obce i nieznane. A ta dawna, pusta i pozbawiona dla sztuki i krytyki ar-



STANISŁAW WITKIEWICZ

PRZED KARCZMĄ (ol., 1878)

(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

tystycznej głębszego znaczenia estetyka niemiecka, której zresztą w samych Niemczech zadało cios stanowczy epokowe dzieło G. Th. F e c h n e r a, pokutowała u nas pod etykietą filozoficznego idealizmu nader długo.

»Krytyka sztuki — wykazywał Witkiewicz — nie może być ani idealistyczna, ani realistyczna, ani też występować pod jakimkolwiek innem mianem, jakie przybierają panujące chwilowo w sztuce prądy. Krytyka musi być taką, żeby jej teorie mogły tłumaczyć sztukę od najdawniejszych, najpierwotniejszych, najprostszych przejawów do najbardziej rozwiniętych, złożonych, najdoskonalszych, jakie dziś mamy, i ażeby dalszy rozwój sztuki mógł być tak samą nią objęty. Krytyka ta w stosunku do sztuki, do jej twórców, musi uznać jako zasadniczą, nienaruszalną zasadę indywidualizm, którego granicami są tylko środki tej sztuki, w której dany talent tworzy».

Wobec uprawnienia jednak w sztuce każdej twórczej indywidualności, pozostawienia jej wszelkiej swobody w opracowaniu tematów i wyborze artystycznych środków — czemuż »mierzyć« wartość dzieł sztuki?

Cała estetyka idealistyczna miała charakter wybitnie normatywny. Już drogą samej abstrakcyjnej dedukcji z takich pojęć ogólnych, jak: Piękno, Dobro i Prawda, uzyskiwano szereg wskazań i norm, których jakoby powinni byli trzymać się artyści w celu stworzenia doskona-

tego dzieła. Inni szli jeszcze dalej i na podstawie arcydzieł sztuki klasycznej i późniejszej ustanawiali szereg zasad i ścisłych przepisów, których przestrzegać należało. Takich surowych prawodawców miała sztuka każdego okresu — cóż, kiedy posłuszne im były mierne jedynie talenty, geniusze tworzyły na własną swoją modłę, wbrew wszelkim dotychczasowym martwym i ciasnym prawidłom. Każde tedy pojawienie się nowego geniusza obalało za jednym razem całą żmudnie opracowaną myślową konstrukcję, wskutek czego dawne pewniki musiały ustępować nowym, albo też musiały ulegać niemałym zmianom i modyfikacjom. Normy i prawidła rozszerzano tedy tak, aby zakres ich mógł wygodnie objąć także i nowe arcydzieła.

Była to praca syzyfowa, a miała przytem wszelkie cechy kręcenia się w kółko.

Za przykładem innych kręciła się też w kółko i ówczesna polska krytyka artystyczna, a czyniła to z tem większą jeszcze beztróską, że brak jej było nie tylko gruntownej wiedzy o sztuce, ale przeważnie nawet poważniejszej znajomości podstaw filozoficznych, na których owe mgliste teoryjki wyrosły. Pozatem włączono do estetyki cały chaos zagadnień allogenetycznych, niepozostających z istotą sztuki w żadnym związku, tak, że o wartości dzieła sztuki decydować miał już nietylko temat, idea utworu i mniej lub więcej szlachetna i zdrowa tendencja, ale nawet względy społeczne, ekonomiczne, moralne i religijne, zagadnienia historjograficzne i wszelkie inne.

Usiłując oprzeć krytykę na podstawach naukowych, Witkiewicz zerwał z programowym subiektywizmem, zerwał ze wszystkim, co nie stanowi koniecznego i istotnego pierwiastka każdego dzieła sztuki, odrzucił wszelkie *a priori* stawiane formuły i postulaty, a ograniczył się do faktów konkretnych z dziedziny techniki i historji sztuki. Ponadto zaś uważał, że: »ponieważ sztuka istnieje przez ludzi i dla ludzi, dla poznania więc jej i zrozumienia konieczną jest znajomość ludzkiej duszy w pojęciu takim, jakie jej nadaje dzisiejsza psychologia«.

Ta chęć oparcia nawet krytyki artystycznej na ścisłych podstawach naukowych, zwłaszcza na faktach z dziedziny sztuki, a ponadto na wynikach współczesnej psychologii, fizyki i fizjologii, znamienna jest wielce dla pozytywnego ducha owej epoki, pod którego wpływem Witkiewicz urabiał swe poglądy. Usiłował on też krytyce nadać cechy podobnej ścisłości, jaką posiadają nauki przyrodnicze, nie wahał się nawet zestawiać estetyki i krytyki z fizyką. Zwalczając subiektywizm, pisał: »Krytyka z zasady subiektywna jest takim samym nonsensem, jakimby była subiektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć!«

Na tej drodze doszedł Witkiewicz do sformułowania obiektywnych, koniecznych i istotnych czynników różnych gałęzi sztuk pięknych:

»Jeżeli chodzi o malarstwo, to harmonja barw i logika światłocienia, która ogarnia całą prawie sprawę doskonałości kształtu; jeżeli o rzeźbę, to tylko doskonałość kształtu; jeżeli o literaturę, to logika myślenia i doskonałość mowy, a we wszystkich tych trzech odłamach sztuki o ile one wyrażają rzeczywistego człowieka i świat rzeczywisty — ścisła prawda w ich przedstawieniu. Jeżeli idzie o muzykę, to harmonja oparta na prawach fizyki i fizjologii; jeżeli o architekturę, to tylko kwestja utrzymania w stałej równowadze pewnych brył, składających się na pewną całość kształtu. Z jednej strony te niezmiennie, konieczne pierwiastki każdego odłamu sztuki, będące tak dobrze artystycznym, jak materialnym warunkiem ich istnienia, z drugiej indywidualność artysty — dusza ludzka — ze wszystkimi najrozmaitszemi swemi przejawami — oto, co powinna znać i tłumaczyć krytyka...«

Witkiewicz wierzył niezachwianie, że tylko taka krytyka potrafi iść naprzód z rozwojem sztuki, rozjaśniać tajemne jej problemy, tłumaczyć zagadkowe jej zjawiska, objąć wszystkie style i epoki.

Zasad tych trzymał się uparcie we wszystkich swych pismach, w feljetonach krytycznych i polemicznych, w większych monografiach i w drobnych artykułach.

I na tem właśnie polegała zniewalająca jego siła, z jaką druzgotał swych przeciwników.

Pisma swe krytyczno-polemiczne zebrał Witkiewicz w książce p. t. *Sztuka i krytyka*



*u nas*<sup>1</sup>. Jest ona istotnie »historją walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce. Jest ona nietylko »historją, ona sama jest jedną wielką bitwą. Każdy jej wiersz, każda stronica, są napaścią lub odbiciem ataku przeciwnika, to jest pewnej estetycznej doktryny, która panowała w polskiej krytyce sztuki, w polskiej estetyce...«

Tę polską estetykę wzbogacił ponadto Witkiewicz szeregiem głęboko ujętych monografij artystycznych<sup>2</sup>, a mianowicie dziełami, poświęconymi twórczości Juliusza Kossaka, Al. Gierymskiego, Jana Matejki, gdzie na podstawie skrupulatnej analizy ich psychiki, talentu i środków artystycznych, jakimi się posługiwali, stworzył syntetyczne ich wizerunki, pełne plastyki i wyrazu. Świetne te charakterystyki trzech z najwybitniejszych naszych malarzy stanowią dla historii polskiej sztuki istotnie cenny i trwałe nabytek.



STANISŁAW WITKIEWICZ

POGRZEB ZESŁAŃCA NA SYBIR (ol.)

(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Inne, niezwykle rozległe pole dla pracy nad swojską kulturą artystyczną znalazł sobie Witkiewicz na Podhalu, dokąd pierwszy raz przybył już w r. 1886.

Widok groźnych i potężnych turni tatrzańskich oczarował go całkowicie, zbudził drzemiącą na dnie duszy twórczą tęsknotę, wpłynął przemożnie na całą jego psychikę. Owocem tego oczarowania była książka p. t. »Na przełęcz«.

Witkiewicz, dusza artystyczna, umysł wrażliwy, obserwator baczny i umiejętny, nie mógł nie zauważyć równocześnie odrębności form, jaka się przejawiała w budownictwie drzewnem ludu podhalańskiego, w jego sprzętach, odzieży i wszystkich przedmiotach codziennego użytku. Zdał sobie odrazu sprawę z doniosłości, jaką może mieć głębsze wniknięcie w surową i ory=

<sup>1</sup> *Sztuka i krytyka u nas* (1884–1898), wydanie trzecie, powiększone. Lwów 1899, str. XXXI i 710.

<sup>2</sup> *Juliusz Kossak*, wydanie drugie, powiększone, bez ilustracji (Lwów 1906), toż, wydanie drugie, rozszerzone (Warszawa 1912, Gebethner i Wolff): 260 rysunków w tekście, 8 intagliodruków, 6 faksimili kolorowych z akwarel, portrety podług L. Wyczółkowskiego i St. Witkiewicza, str. 212 in 4°. — *Al. Gierymski* (Lwów 1903), str. 191. — *Matejko*, wydanie drugie, powiększone, z 300 ilustracjami (Lwów, Nauka i Sztuka), str. 301. — Nadto: *Dziwny człowiek* (J. Siedlecki), Lwów 1903, str. 114.

ginalną sztukę ludową dla całej polskiej artystycznej kultury, dla polskiego artystycznego przemysłu, dotąd należycie jeszcze nierozwiniętego, gdyż brak w nim było form własnych, własnych elementów zdobniczych, na których mógłby się oprzeć i wzrastać.

To też z energią i zapałem, które towarzyszyć zwykły każdej jego pracy, zabrał się Witkiewicz do badania sztuki podhalańskiej, wyszukiwał ciekawsze a rzadsze okazy, gromadził szkice i rysunki, wczuwał się w ducha ludowej ornamentyki i konstrukcji. Należał do pierwszych, najgorliwszych zwolenników tej sztuki, do tych pośrednich niejako twórców — odrodzicieli polskiej sztuki stosowanej, w których liczbie byli pp. Dembowscy, hr. Raczyńska, hr. Krasieński, Z. Gnatowski z Ukrainy, a nadewszystko niezapomniany autor książki o »Hamlecie« i dwóch fundamentalnych dzieł o sztuce podhalańskiej, Władysław Matlakowski.

Matlakowski zarazem pierwszy uznał w tej dziedzinie zasługi Witkiewicza, który jako



STANISŁAW WITKIEWICZ

WIATR HALNY W TATRACH (ol., 1895)

(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

wpływowy pisarz i artysta, przez swoje stosunki z inteligentną publicznością, potrafił wlać w wielu wiarę, ufność, że ta »sztuka chłopska« to nie żart, nie krotocwila dobrego lub dziwnego humoru, lecz rzecz poważna, mogąca w zupełności i z zadowoleniem wymogów piękna, zadosyć uczynić pewnym zapotrzebowaniom, a szafując hojnie i ofiarnie rysunkami, planami, radami, ułatwiał i szczepił dziwną nowość »chłopską« wśród »panów«, »góralską« wśród ludzi »dólskich«, a ponadto, podczas kilkoletniego latem i zimą pobytu w Zakopanem, rozmawiając, przekonywując, dając rysunki, lepiąc modele z gliny, z gipsu, wpływał na lud miejscowy, na rzeźbiarzy i stolarzy, wskrzeszając w nich przekonanie już wytłęte lub w zamarcu będące, że to rzeczy po ich przodkach, to piękne rzeczy, to nie plugawe staroświeckie »dziady«, nie »kwas«, nie »brzydź«, »ale rzecz cenna, żywa, mająca przyszłość«.

Witkiewicz żyjąc w społeczeństwie, które nie tylko, że nie popiera sztuki swej i o nią nie dba, ale przeciwnie, czasami wprost jej urąga, nie mógł w Zakopanem wyjść ze zdumienia.





STANISŁAW WITKIEWICZ

KOZICE W TATRACH (ol.)

(Z wyst. retrospektywnej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

Oto u ludu tego, nad którego ukształceniem nikt nie pracował, w którym nikt nie usiłował zbudzić potrzeb artystycznych, ani też szerzyć artystycznej kultury, u tych biednych (wtedy) górali, z których tylko zamożniejsi raz na rok spożywają mięso, a poza tem chyba w razie nieszczęścia, gdy dobić trzeba chorą owcę, krowę albo kozę, u nich sztuka jest zjawiskiem powszechnem, obejmującym zarówno dom, jak i sprzęty, naczynia, narzędzia, przybory gospodarcze, wszelkie części odzieży, słowem wszystko, od misternej spinki i wzorzystej rzeźnanej drewnianej łyżki, aż do sań, pługa i pomysłowo zbudowanej chaty.

Widząc to wszystko, Witkiewicz nie przestawał gromić i przekonywać, budzić społecznego sumienia, nie szczędził gorzkich słów prawdy i pisał: »Wprawdzie zjawilo się u nas malarstwo..., powstało ono jednak wbrew wszystkim tego społeczeństwa dążeniom, naprzekór jego potrzebom i ideałom bieżącym. I, jak to malarstwo zyskało sobie wkońcu uznanie, nie z tytułu swoich właściwości artystycznych, o które nikt nie dbał, podobnie w życiu naszego społeczeństwa nie widać w żadnym kierunku nie tylko już istniejących oryginalnych, samobytnych upodobań artystycznych, ale nie widać żadnej w tym kierunku tendencji, ani nawet teoretycznego przeświadczenia w opiniach ogółu o znaczeniu i społecznej wartości sztuki«.

Nad stworzeniem rodzimego stylu w polskiej sztuce stosowanej pracował Witkiewicz wytrwale przez długi lat szereg, a pracował nietylko teoretycznie, szerząc kult dla sztuki i uświa-

damiając ogółowi jej narodową i społeczną doniosłość, ale i praktycznie, tworząc plany i projekty, dając wzory rzemieślnikom i artystom.

I jak niegdyś polska poezja odrodziła się na podstawie ludowych pierwiastków, które w dobie romantyzmu w siebie wchłonęła — tak teraz, głównie za sprawą Witkiewicza, odrodził się czy raczej powstał styl polski w artystycznym przemyśle.

I oto w samym Zakopanem, stanęły wille stylowe (Koleba, Pepita, Oksza, Zofjówka, Pod Jedlami), wykonane w duchu podhalańskiej architektury na podstawie planów Witkiewicza, poczem wzniósł się liczny szereg innych, wzorowanych na tamtych. Wiele szczegółów konstrukcyjnych i ornamentacyjnych przeszło do budownictwa drzewnego na ziemiach całej Polski, zwłaszcza w zastosowaniu do wiejskich dworów. Mamy już i sprzęt polski, oparty po-  
niekąd na wzorach ludowych, a jednak odpowiadający formom i wymaganiom życia współczesnego w mieście, posiadamy własne tkaniny, kilimy, własną ceramikę, a nadewszystko własną nader bogatą i piękną ornamentykę, którą podziwia już dzisiaj i Francuz i Niemiec i Anglik, choć z naszej głównie winy zna ją tak mało.

Nastąpiła w całej sztuce polskiej przemiana, bo odrodził się nie tylko przemysł artystyczny, ale i inne gałęzie sztuki, zwłaszcza malarstwo, które po nowe motywy zwróciło się do niewyczerpanej nigdy skarbnicy, jaką jest polski lud, pieśni gminnej i swoistego w zdobnictwie charakteru strażnik niezłomny.

Ruch artystyczny, obudzony przez Witkiewicza miał ponadto i inne jeszcze pośrednie skutki, dla sztuki polskiej nader doniosłe. Pod jego bowiem wpływem zwrócono się na ziemiach całej Polski do badania sztuki ludowej, spostrzeżono, że i poza Podhalem istnieją ośrodki samoistnej, rodzimej kultury. Wówczas to zajęto się bliżej Huculszczyzną, ludem krakowskim, łowickim i odrębnymi cechami ludowego zdobnictwa. Uczeni polscy i architekci poczęli badać i opisywać pozostałe zabytki ludowej sztuki, w szczególności drewniane kościoły i wiejskie cerkiewki, zaczęły się mnożyć liczne wydawnictwa naukowe i publikacje, w Krakowie zaś powstało nawet osobne Towarzystwo dla kultywowania Polskiej Sztuki Stosowanej.

Plon pracowitego życia Witkiewicza bujny jest tedy i bogaty. To, co powstawało pod wrażeniem i dla chwili dziejowej, w której żył i działał St. Witkiewicz, złożone być musi do lamusa przeszłości naszej sztuki i kultury, gdzie niepoślednie zresztą zajmie miejsce.

Płomienne jednak myśli i żywe idee, w pismach jego zawarte, duchem narodowym, gorącą ojczyzny miłością wskrós przeniknione, moc mają w sobie i zdolne są krzepić przyszłych pracowników na polu ojczyściej kultury, których, wierzymy, nigdy u nas nie braknie

Za tę szlachetną ducha jego spuściznę, za trud żmudnej walki, podjętej w imię sztuki dla dobra i chwały polskiego narodu — chwała i cześć jego pamięci, hołd jego wielkiemu imieniu.

MIECZYSLAW TRETER



# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BYDGOSZCZ

= Ks. prof. dr. Szczesny Dettloff wygłosił tu odczyt o sztuce Wita Stwosza, oświadczając się m. i. za pisownią nazwiska tego artysty: Stosz.

= W Muzeum Miejskiem otwarto wystawę obrazów Jerzego Rupniewskiego.

## GDAŃSK

= W Domu Polskim przy Wallgasse 15/16 wystawił kilkadziesiąt swych obrazów Fr. Sieński z Bydgoszczy.

## KATOWICE

= W Domu Związkowym przy kościele N. M. P. otwarto wystawę obrazów Józefa Kidonia.

## KRAKÓW

= Bojkot artystyczny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych trwa w dalszym ciągu. Gmach na placu Szczepańskim, zamknięty dla Sztuki polskiej, oddała Dyrekcja T=wa na urządzenie obchodów narodowych, życie artystyczne skoncentrowało się koło Wystawy Niezależnych, która w dalszym ciągu cieszy się poparciem prasy i publiczności.

Wystawę grafiki jugosłowiańskiej zwinięto w końcu marca, na to miejsce urządzili swe wystawy H. Gotlieb i L. Chwistek.

Wystawa zbiorowa Kazimierza Sichulskiego tudzież wystawa bieżąca, o której była mowa w numerze poprzednim *Sztuk Pięknych*, trwały w dalszym ciągu i zostały zamknięte 25 kwietnia. Następująca wystawa Niezależnych (III-cia z rzędu) zostanie otwartą dnia 25 maja w nowym lokalu w domu T=wa Rolniczego przy placu Szczepańskim.

Sprawa doprowadzenia do porozumienia się stron poróżnionych, t. j. artystów i Dyrekcji T=wa Sztuk Pięknych, była przedmiotem usilnych starań jednostek kulturalnych Krakowa, dzięki czemu od dłuższego czasu nawiązane zostały rokowania między Dyrekcją T=wa a Komitetem bojkotowym, który chcąc dać dowód jak najdalej posuniętej dobrej woli, zgodził się na kompromis polegający na tem, że pięć miejsc wolnych w Dyrekcji miano obsadzić przez kooptację kandydatami, podanymi przez Komitet bojkotowy, poczem skompletowana w ten sposób Dyrekcja miała poczynić konieczne zmiany statutu i przyjąć pewną ilość nowych członków T=wa. Naturalnie kompromis ten uważany był przez komitet artystyczny za prowizorium, mające na celu przygotowanie warunków, korzystnych dla zwołania Walnego Zgromadzenia T=wa.

Propozycja kompromisowa została sprecyzowaną w liście, który p. prezes T=wa dr. F. Kopera wystosował do prof. Wł. Jarockiego, jako do członka Komitetu bojkotowego. Brzmi on jak następuje:

»Kraków, dnia 27 marca 1927.

»Z upoważnienia Dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych mam zaszczyt zawiadomić WSzanownego Pana Profesora, że Dyrekcja na posiedzeniu w dniu dzisiejszym uchwaliła oddać do dyspozycji Związku artystów plastyków, Towarzystwa artystów polskich »Sztuka« i Towarzystwa »Jednoróg« pięć miejsc w Zarządzie Towarzystwa. Ponieważ według § 23 Statutu T=wa Sztuk Pięknych w Zarządzie może zasiadać tylko pięciu artystów, a obecnie wakuje tylko trzy miejsca, przeto trzy miejsca mogą zająć artyści, na inne dwa miejsca w grupie przyjaciół Sztuki mogą WPanowie podać swoich kandydatów z grona nieartystów.

Prosimy zatem o przedstawienie nam nazwisk proponowanych przez Wnych Panów kandydatów, poczem

po skompletowaniu Dyrekcji, sprawa zmiany statutu i wyboru członków zwyczajnych z grona artystów plastyków będzie wzięta w ten sposób pod wspólną rozprawę.

Propozycja ta została przyjęta przez Komitet bojkotowy, który podał p. prezesowi F. Koperze nazwiska swoich kandydatów. Ponieważ w tym czasie p. Kopera wyjeżdżał na trzy tygodnie do Francji (wyjazd nastąpił 19 marca), p. prezes Kopera oświadczył wobec delegatów Komitetu bojkotowego, że upoważni i poprosi p. Leonarda Lepszego, wiceprezesa T=wa, aby w jego zastępstwie zwołał posiedzenie Dyrekcji i przeprowadził kooptację tych kandydatów, podanych przez Komitet bojkotowy. W ten sposób sprawa zbliżała się do rozwiązania.

Ale wtedy zaszedł niezwykle incydent.

Oto p. sekretarz T=wa Waśkowski, któremu dojdzie do skutku ugody a co zatem idzie, wejście do Dyrekcji pięciu kandydatów, desygnowanych przez artystów a więc oczywista pewność, że daleko idące zmiany zostaną w następstwie tego przeprowadzone, było prawdopodobnie nie na rękę, zsabotował posiedzenie Dyrekcji, które zwołał na dzień 3 kwietnia p. Leonard Lepszy, a na którym miano przeprowadzić kooptację, a zsabotował w ten sposób, że na własną rękę je odwołał, motywując swój postępek obawą, że nie będzie kompletu, mimo że art. 29 statutu T=wa wyraźnie mówi, że tylko »prezes zwołuje posiedzenia Zarządu i układa porządek dzienny«.

To jaskrawe naruszenie posłuszeństwa, którego dopuścił się płatny funkcjonariusz T=wa wobec swego przełożonego, jest doskonałym przykładem anarchii, która zapanowała na placu Szczepańskim.

Incydent ten został zlikwidowany bez uszczerbku dla p. Waśkowskiego, pan prezes F. Kopera wróciwszy z francuskiej Riviery, zwołał posiedzenie Dyrekcji, na którym, niewiadomo dla czego oświadczone się większością jednego głosu przeciw kooptacji, a za przeprowadzeniem uzupełnienia obecnej, zdekompletowanej Dyrekcji drogą wyboru przez Walne Zgromadzenie, przy czem zażądano jeszcze od artystów, by przed wyborem odwołali publicznie bojkot T=wa.

Przed uchwaleniem tego zabrał głos p. Muczkowski, członek Dyrekcji od lat 27 bez przerwy i jeden z jej filarów, wytrawny sędzia-prawnik, i wskazując na konieczność dotrzymania ugody z artystami, sprecyzowanej w powyżej przez nas zacytowanym piśmie p. prezesa Kopera do prof. Wł. Jarockiego, wyraźnie podkreślał, że w myśl § 23 statutu Dyrekcja ma prawo i obowiązek skompletowania swego grona przez kooptację. Ten głos jednego z najpoważniejszych członków Dyrekcji nie został wzięty pod uwagę, oświadczone się, jak wyżej wspomnieliśmy, większością jednego głosu przeciw kooptacji, a tem samem za złamaniem ugody z artystami.

Ponieważ jasne było, że podobnego rodzaju uchwała Dyrekcji nie zostanie przyjęta przez artystów, a tem samem upada nadzieja zlikwidowania bojkotu, trzech bezwzględnie najpoważniejszych członków obecnej Dyrekcji (z których dwaj zasiadali w niej od 27 lat bez przerwy) to jest pp. Józef Muczkowski, Leonard Lepszy i Erazm Barącz zgłosili wobec jawnego złamania ugody z artystami swój protest, a równocześnie złożyli swe mandaty jako członkowie Dyrekcji.

W ten sposób do pp. Alfonsa Karpińskiego, prof. dr. Juliana Nowaka, prof. Henryka Uziębły i Karola Hukana, który, nie zgadzając się na stanowisko Dyrekcji wobec artystów, złożyli swe mandaty jako członkowie Dyrekcji zaraz na początku wybuchu bojkotu,



dołączyć należy nazwiska pp. Muczkowskiego, L. Lep-szego i E. Barącza.

Komitet bojkotowy artystów, dowiedziawszy się o tem niesłychanem złamaniu ugody przez Dyрекcję, uchwalił nie wchodzić z nią w żadne nadal pertraktacje i bojkot przeprowadzać dalej wobec niej, a tem samem wobec T=wa.

Tymczasem niedobitki z Dyрекcji, z których winy runęła nadzieja ugodowego zlikwidowania całej sprawy, postanowiły ratować sytuację w sposób, który może wywołać zdumienie, a przedewszystkiem politowanie.

Mimo bowiem, że art. 29 statutu wyraźnie określa, że jedynie Dyрекcja T=wa ma prawo zwołać Walne zebranie T=wa i przygotować nań wnioski, i mimo, że na posiedzeniu Dyрекcji sprawa terminu i porządku dziennego Walnego zgromadzenia nie była omawiana, a tembardziej uchwaloną, czyli wbrew wyraźnym przepisom statutu T=wa, *zwołał p. prezes Kopera w sobotę dnia 7 maja przez pisemne zawiadomienie, które było doręczone członkom T=wa w sobotę dnia 7 maja o godz. 9 wieczorem, Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie T=wa na niedzielę 8 maja o godz. 11 przed południem*, celem przeprowadzenia wyboru nowej Dyрекcji, przyczem zauważyć musimy, że na dwudziestu kilku zwyczajnych członków T=wa, cały szereg nie został wcale uwiadomiony o tem Walnem Zgromadzeniu.

Na tem Walnem Zgromadzeniu p. J. Muczkowski, jako wytrawny prawnik, zażądał, aby z powodu nielegalności zwołania uznano zebranie to za nieistotne i aby je natychmiast przerwano, został jednak przegłosowany, wobec czego imieniem własnem, p. L. Lep-szego i p. E. Barącza założył protest przeciw wszelkim poczynaniom tego Walnego Zgromadzenia.

Niestety, jednak nawet ten stanowczy głos najstarszych i najwytrawniejszych członków Dyрекcji T=wa nie odstraszył p. prezesa Koperę od przeprowadzenia wyborów. Zostały one dokonane.

*Czternastu obecnych na sali członków zwyczajnych T=wa wybrało nową Dyрекcję, składającą się z piętnastu osób.* Oto nazwiska tej nowej Dyрекcji: Pp. Krzyżanowski (architekt, prof. szkoły przemysłowej), W. Rzegociński, F. Turek, W. Zarzycki, W. Żuławski (em. urzędnik Tow. ubezpieczeń), dr. Kramarzyński, dr. Rozmarynowicz (adwokat), J. Lewicki (?), Rutkowski (nauczyciel gimn.), J. Bukowski, dr. F. Kopera, A. Waśkowski, J. Koziołkowski (nauczyciel gimn.), J. Kwiatkowski (kustosz Muzeum Narod.) i dr. Maciąg.

To są więc ludzie, którzy w tych ciężkich dla T=wa stosunkach uważali się za uprawnionych, by wziąć w swe ręce losy T=wa, które w myśl art. 2. statutu »ma na celu budzenie i szerzenie zamiłowania do sztuk pięknych w kraju«.

Czy sami są »rozbudzeni« w kierunku kultury artystycznej, nie wiemy, bowiem nie znamy wcale pp. dr. Kramarzyńskiego, dr. Rozmarynowicza, J. Lewickiego, Rutkowskiego, J. Koziołkowskiego i nie spotykaliśmy tych nazwisk przy żadnej pracy, mającej związek z kulturą artystyczną. Pocieszamy się jednak myślą, że panowie ci mają niewątpliwie dobrą wolę, bo przecież nikt ich nie mógł zmusić do przyjęcia obowiązków członków Dyрекcji T=wa, a co do kwalifikacji do tej godności sterników T=wa, to tyle co sekretarz T=wa, p. Waśkowski, mają niewątpliwie. A może i więcej.

Wobec tego jawnego naruszenia i zlekceważenia przepisów statutu T=wa, artyści wystosowali pismo do pana Wojewody z prośbą, aby zechciał jako obrońca porządku publicznego w tę sprawę wglądać i usunąć anarchiczne stosunki, które Two opanowały.

Sprawa ta jest więc teraz badaną przez Urząd wojewódzki i policję.

= Opieka nad zabytkami w wojew. krakowskim i kieleckim. W dn. 8 kwietnia b. r. odbyło

się posiedzenie okręg. komisji konserwatorskiej pod przewodnictwem p. wojewody Darowskiego, w którym wzięli udział członkowie komisji pp. dr. J. Muczkowski, prof. dr. A. Szyszko-Bohusz, dr. St. Tomkowicz, ks. dr. T. Kruszyński i prof. W. Zarzycki oraz kons. dr. T. Szydłowski, który przedstawił program robót, jakie będą podjęte w bieżącym sezonie. Z inicjatywy p. woj. kieleckiego zostaną zrekonstruowane na wieżach pałacu pobiskupiego w Kielcach (dziś Urzędu wojewódzkiego) barokowe hełmy, zniszczone przez rząd rosyjski około roku 1864, skutkiem czego wygląd tego cennego zabytku uległ zniekształceniu. Projekt hełmów na podstawie dawnych fotografii przyrzekł wykonać prof. Szyszko-Bohusz. W Jędrzejowie będą prowadzone w dalszym ciągu pod kierunkiem arch. Z. Gawlika roboty około wzmocnienia wież kościoła pacysterskiego oraz odsłonięcia nowoodkrytego fragmentu kościoła romańskiego z XII w. W Sandomierzu zostanie przemurowany szczyt na wschodniej ścianie przybytku kościoła św. Jakóba. Będą kontynuowane roboty w Szydłowie, Sulejowie i Wiślicy. W Pieskowej Skale umocnienie dawnych murów obronnych, w Klimontowie odnowa fasad okazałego kościoła barokowego, parafjalnego.

W obrębie woj. krakowskiego przeprowadzi okr. dyrekcja robót publ. remont zamku w Niepołomicach. W Nowym Sączu zawiązał się komitet obywatelski, dążący do odrestaurowania dawnego królewskiego zamku. Konieczne są jak najrychlejsze roboty przy zamku wiśnickim. Magistrat m. Biecza podejmuje rekonstrukcję wieży ratuszowej. Restauracja starej, gotyckiej wieży kościoła parafjalnego w Szczepanowie jest na ukończeniu. W Nowym Sączu podjęta będzie odnowa kościoła parafjalnego i remont kościoła PP. Klarysek w Starym Sączu. W Krakowie prócz kościoła N. P. Marii, przedsięwzięta będzie restauracja kościoła OO. Paulinów na Skałce przez zorganizowany w tym celu komitet. Podjęte będą także roboty przy drewnianej kaplicy św. Małgorzaty na Salwatorze. Zwrócono uwagę na niewłaściwe obrabianie portali zabytkowych domów krakowskich (sprawie tej i szkodliwości tej metody poświęcił w »Czasie« osobny artykuł dr. St. Tomkowicz). Podkreślono niedostateczną kontrolę tego rodzaju robót przez budownictwo miejskie, do którego powinien być powołany architekt, mający za zadanie pieczę nad artystyczno-architektoniczną stroną Krakowa. Domagano się poprawnego odrestaurowania gośdła domu pod Murzynami przy ul. Florjańskiej i nie zgodzono się na urządzenie boiska sportowego w obrębie ruin zamku w Bodzentynie.

= W Nr. 105 *Czasu* z dnia 5 maja b. r. umieścił Zbigniew Pronaszko dłuższy feljeton p. t. »O sztuce i warunkach jej rozwoju u nas«, w którym, nawiązując do powstałego ostatnio »T=wa propagandy sztuki polskiej za granicą« podkreśla międzynarodowe znaczenie sztuki plastycznej jako potężnego środka propagandy na zewnątrz. Cel ten osiągnąć może sztuka, jeśli będzie miała wysoki poziom i własne oblicze; należy więc myśleć o tem, by sztuce umożliwić rozwój i zwrócić w tym kierunku wszelkie możliwe wysiłki. Jest to w dużej mierze rolą krytyki. Niestety mamy dużo »piszących o sztuce«, ale fachowych krytyków prawie że nie mamy.

»Niezrównanym tu przykładem może być krytyka z premjery »Wesela« Wyspiańskiego, pisana przez jednego z ówczesnych recenzentów sztuki i teatru. Cytuję tylko końcowy ustęp, jako jeden z największych szlagierów — oto on: »nudne zresztą przedstawienie było urozmaicone ochoczymi tańcami« — komentarze chyba zbyt liczne ..

»Poza tem u nas, krótko mówiąc, nie ma ani owych artystycznych pism, ani krytyków. Nie mówię tu o miesięczniku *Sztuki piękne*, które jest jedynym w Pol-



sce pismem artystycznym, ale i tak ledwo dyszącem, i gdy nie wytrzyma dłużej ofiarność redaktora i jeszcze paru jednostek (wszystko bowiem ma swoje granice!), to i ono istnieć przestanie. Od czasów Stanisława Witkiewicza i Bołoz=Antoniewicza nikt w Polsce poważnie się sztuką nie zajmował — poważnie, t. zn. uparcie, wytrwale, konsekwentnie i fachowo — i na stałym warsztacie pracy, — bo tylko pismo artystyczne, stale prosperujące, na silnych podstawach materialnych oparte, może być takim warsztatem. I dziś mamy straszną pustkę w tej dziedzinie — zresztą zrozumiałą: gdzie mają oni pisać?! Odpowiednich placówek niema — tak jak niema jeszcze odpowiednio przygotowanych odbiorców. Też same *Sztuki Piękne* wydawane są w niewielkiej ilości egzemplarzy — jak na 30 milionowe państwo — rozchodzą się jeszcze w mniejszej, a co już najciekawsze — najbardziej na kresach — najmniej... w stolicy Państwa!... Pozostają więc pisma codzienne. Ale one z powodu już swego charakteru i rozmiaru, nie mogą zastąpić pism artystycznych, jak tylko w pewnej mierze, lecz i to przeważnie miejsca nie znajdują dla spraw sztuki, a to z powodu niedocenianego znaczenia jej w życiu społecznym.

»Natomiast proszę przejrzeć jakąkolwiek gazetę i stwierdzić, że n. p. sport ma zawsze swoje stałe miejsce, nie mówiąc o wydaniach poniedziałkowych, gdzie całe szpalty roją się od sprawozdań sportowych, i to aż do takich ważnych zdarzeń, jak n. p. przebieg i wynik gry futbolowej między Podgórzem — Płaszowem, a Podgórzem — Bonarką — lub »policyjnym« z Kłaja a »rzeźmiślniczym« z Dobczyc... Wiem, że sport ma wielkie znaczenie, i cieszę się niezmiernie jego rozwojem u nas, ale uważam, że i sztuka powinna mieć znaczenie nie mniejsze...«

Poza krytyką rolę łącznika między publicznością a artystą spełniają na zachodzie handlarze dzieł sztuki, mający stale fachowych doradców, którzy często lansują artystów ale rzeczywistych artystów, przy czym naturalnie sami dorabiają się często dużej fortuny. U nas »Salony sztuki« są to schronienia (w przeważającej części) miernot, mających duże powodzenie u najszerzych mas, są zbiorem wszelakiego śmiecia, wśród którego tu i ówdzie jakaś perła zabłyśnie.

Trzecim wreszcie czynnikiem są muzea — wystarczy wymienić paryski Louvre, któremu sztuka francuska zawdzięcza swój wysoki poziom. Brak tych muzeów odbija się u nas fatalnie.

»Oczywista, że niema mowy o stworzeniu naraz takich zbiorów, można więc jedynie myśleć o stopniowym zwiększaniu istniejących z funduszy na ten cel już stale przeznaczonych«.

»Trudno również myśleć o zdobywaniu dzieł starych mistrzów, tej największej klasy, bo tych już przeważnie niema na rynkach światowych lub jeżeli się trafią, to za ceny tak bajecznie wysokie, że skarb najbogatszego dziś państwa musiałby się bardzo zastanowić nad podobną transakcją, cóż dopiero mówić, zważywszy nasze warunki! Są jednak dzieła nie mniej wartościowe z nowszych epok, które są już znacznie dostępniejsze, i które w miarę możliwości należałoby nabywać«.

»Pomyśleć tylko, że pomimo tyłowiekowej, tradycyjnej już przyjaźni polsko=francuskiej, muzea nasze nie posiadają ani jednego dzieła malarstwa francuskiego!«

Póki muzeów takich nie mamy, jedynie wyjazdy zagranicę, stypendja i subwencje, wyjazdy te umożliwiające, mogą częściowo temu zaradzić, jak zarazem sprządzanie dobrych wystaw sztuki zagranicę do kraju. Jeżeli chodzi o kształcenie umysłu artystycznego i kultury w szerokim ogóle społeczeństwa, rolę tę wśród szerokich mas młodzieży spełniać mogą nauczyciele rysunków szkół średnich.

»Im bardziej wykształcony, im bardziej kulturalny

będzie taki nauczyciel, tem większą rolę odegra w kształtowaniu młodego pokolenia, zakorzeniając od dziecka zrozumienie dla sztuki, tęsknotę do niej i jej znaczenie w życiu codziennym — wśród najszerzych warstw społeczeństwa«.

»I to jest jednym z główniejszych zadań szkół artystycznych, dlatego uważam za szkodliwe wszelkie próby, zdążające ku zmianom ich charakteru w sensie uprzedmiotowienia ich, wprowadzając zdobnicze sztuki, lub inny przemysł artystyczny: zadania szkół zawodowych są inne — szkół artystycznych zupełnie inne. Jeżeli się sądzi, że dopiero zdobnicze sztuki wchodzą w życie swym wpływem i wyciskają znak czasu — rozszerzając się na wszelkie dziedziny życia — to jest to gruntowne nieporozumienie — bo one są tylko echem popularnym tych doświadczeń, jakie czyni sztuka czy sta. O przykład nie trzeba sięgać daleko — wystarczy spojrzeć na życie współczesne, i wtedy spostrzeżemy, czy to w dekoracji wnętrza, czy w zdobnictwie, czy w modach, t. zn. najdalej w życiu codziennym wchodzących dziedzinach, wpływy malarstwa i rzeźby współczesnej: kubizmu, ekspresjonizmu, formizmu czy neoklasycyzmu, będących rozwinięciem możliwości plastycznych utworzonych przez sztukę czystą, przez malarstwo sztalugowe.« (Wystarczy wymienić Stanisława Wyspiańskiego, który tak potężne piętno wycisnął na naszym pojęciu dekoracji. *Przyp. Red.*)

Od zajęcia się losem sztuki przez społeczeństwo — kończy Zbigniew Pronaszko — zależy przyszłość naszej sztuki i rola jej jako czynnika propagandy za granicą.

## L W Ó W

=W Muzeum im. XX. Lubomirskich w Ossolineum urządzono retrospektywną wystawę rysunków i akwarel Józefa Peszki, w sto sześćdziesiątą rocznicę urodzin tego artysty (1767—1831).

=Piąta wystawa »cechu« artystów=plastyków »Jednoróg«, urządzona przez kwiecień w Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, miała poziom poważny, nacechowany właściwą temu zrzeszeniu malarzy dążnością do solidności rzemiosła malarskiego. Równocześnie jednak uderzał brak wybitnych, oryginalnych indywidualności. Artyści »Jednoroga« pozostają nadmiernie pod sugestją sztuki francuskiej. Wszystkie jej nowsze kierunki, poczynawszy od Renoira poprzez Cézanne'a aż do Vlamincka, znajdują u nich pilnych uczniów i interpretatorów. Tylko ekscentrycy kubizmu i ekspresjonizmu nie mają obecnie u nich zwolenników.

Przeciwnie charakter wystawy był naogół dość konserwatywny. Przeważała technika i słoneczna jasność impresjonizmu, któremu hołduje dziś w całej pełni Jan Hrynkowski, lubujący się w jasno=bladych tonacjach, jak też Stanisław Dąbrowski, obdarzony niewątpliwym talentem kolorystycznym i Stanisław Żurawski, zwolennik czystych, silnych tonów barwnych, jak wreszcie Ludwik Misky. Charakterystyczną lekką mgłą przysłania swoje martwe natury Wł. Augustynowiczówna, podczas gdy Jerzy Fedkowicz robi impresjonistyczną ruchliwość jasnych plam barwnych, zacierających precyzję rysunku. Do najnowszych kierunków malarskich grawituje Władysław Krzyżanowski, interesujący zwłaszcza w pejzażu, którego fragmenty, ujęte w duże plastyczne bryły rozjaśnia pomarańczowymi akcentami, kładzionymi na tło ciemniejsze. Udatne nowatorskie efekty w kolorystyce i w stylizacji kształtu człowieka i konia osiąga Eugenjusz Geppert. Syntetycznymi płaszczyznami operuje również w pejzażu Jan Rubczak, którego koloryt jest jednak naogół bardziej zmatowany i ciemniejszy. Do malarzy zdecydowanie »ciemnych« należy w dzisiejszej fazie swego poważnego i cennego talentu Zygmunt Radnicki, który obficie operuje wprost czernią, tu i ówdzie zaledwie przeciwstawiając jej kontrastowe, jaśniejsze plamy. Sztuka jego, dążąca do mo=



numentalności kształtu, wykazuje w psychice nastrój zadumy, graniczący z melancholią. W szarych tonacjach i zaokrąglonych kształtach wypowiada się młody talent Mieczysława Wysockiego. Szaro-zielony pejzaż prof. Kowarskiego mało ma wartości sugestyjno-uczu-ciowych. Do »ciemnych« również należy naogół Marcin Samlicki, choć w »Dziewczynie na letniku« dał miłą harmonię jasnych barw lokalnych. Dużo kultury malarskiej, za mało samodzielnych, impulsywnych usiłowań — oto ogólne wrażenie z wystawy.

= W t. zw. Pałacu Sztuki na placu Targów wschodnich otwarto Wystawę wiosenną, na której zebrano 232 dzieł. Wystawiają tam: Z. Albinowska-Minkiewiczowa, Marja Bianka, A. Bienenstock, Z. Cwikliński, Erno Erb, M. Feuerring, M. Haneman, M. Hausnerowa, J. Kirchner, F. Kleinmann, J. Kratochwiła-Widomska, Wł. Lam, H. Lang, K. Olpiński, M. Hełm Pirgo, M. Reich, K. Rosenfeld, R. Rubinfeldówna, A. Rutkowski, M. Ruzamski, A. Terlecki, L. Tyrowicz, J. Waśków, E. Weinberg, M. Wodnicka, W. Żurawski.

Zauważyć tu musimy, że t. zw. Pałac Sztuki, zbudowany jedynie dla celów wystaw sztuki, zaanektowany został przez Targi Wschodnie, które niechętnie udzielają go na wystawy. W tym roku n. p. Targi Wschodnie oddały cały ten Pałac na czerwiec Komitetowi Wystawy sportowej, mimo że na placu Targów Wschodnich znajduje się cały szereg innych pawilonów, równie dobrze nadających się na wystawę sportową. Dzięki temu Tow. Sztuk Pięknych nie mogło — jak co roku — urządzić wystawę wiosenną w połowie maja aż do połowy lipca i zmuszone jest podzielić swój główny sezon wystawowy na dwa okresy t. j. na maj a potem na lipiec, co uniemożliwiło rozwinięcie — jak co roku — większego programu wystawowego. Pozatem zmuszone jest T=wo płacić wysoki czynsz, obciążający dotkliwie bilans Tow., nie mającego żadnej subwencji ze strony miasta. Z ubolewaniem tutaj należy zaznaczyć obojętność, jaką okazuje Zarząd miasta wobec wszelkiej akcji, dotyczącej rozwoju kultury artystycznej w naszym grodzie, a już rzeczywiście oburzający jest fakt, że Tow. Sztuk Pięknych, które okazuje ustawicznie tak niezwykłą ruchliwość i zrozumienie swych obowiązków, musi się dusić w nędznym lokalu, nie mającym żadnych warunków na sale wystawowe. Zarząd miasta powinien zająć się budową specjalnego budynku wystawowego.

= W lokalu T=wa Sztuk Pięknych (w gmachu Muzeum Przemysłowego) otwartą została dnia 8 maja wystawa, która obejmuje: grafikę prof. L. Wyczółkowskiego, obrazy Iwana Trusza i A. Bartkowskiego, rzeźby J. Reichertówny i projekty archit. inż. J. Awina.

= Nowe nabytki artystyczne Biblioteki W. hr. Baworowskiego. Dzięki inicjatywie T. Wydziału Samorządowego i staraniom Dyrekcji, dział muzealny Biblioteki powiększył się o nowe cenne dzieła sztuki. Za łączną sumę 12.500 zł. zakupiono w szczególności następujące obrazy: od hr. Jadwigi Tarnowskiej ze Sniatynki trzy obrazy Artura Grottgera, a to znany z monografii prof. Antoniewicza portret damy w żółtej sukni, oraz dwa studja chłopców z Barszczowic, od p. Anieli Korzeniowskiej portret ś. p. dra Józefa Korzeniowskiego, pędzla Olgi Boznańskiej, a wreszcie od p. Pilatowej Szwajkarta portrety dziadka i babki Grottgera, p. Blahao de Chodictow i jego żony, oraz Kornela Schlegla dwa portrety ciotki i portret wuja Grottgera.

## ŁÓDŹ

= W Miejskiej Galerji Sztuki zorganizowano pod protektoratem obywatelskiego Komitetu uczczenia działalności artystycznej K. Stabrowskiego — jubileuszową wystawę dzieł tego artysty.

= W Sali Żółtej Grand-Hotelu wystawił kolekcję swych prac Marek Szwarc. Są to portrety i kompozycje figuralne wykonane z blachy miedzianej. Sprawozdawca *Głosu Polskiego* (Nr. 112) poucza przy tej okazji: »Poprzedników Marka Szwarca, jeśli sięgniemy w przeszłość, znajdziemy w XVII wieku (!) przede wszystkim w osobie znakomitego Wita Stwosza...« Natomiast M. Janowski w Nr. 107 *Ilustrowanej Republiki* tak się wyraża:

»Płaskorzeźba Marka Szwarca jest fundamentalna. Nosi ona w sobie zarazem zagadkę i jej rozwiązanie. Bezradnie prawie i fantastycznie działają akty, zwierzęta, krajobrazy i martwa natura, powolnie wydarte materji«. Nie źle — co?

## POZNAŃ

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto wystawę, na której zebrano 55 prac Zygmunta Szpin-giera; poza tem wystawiono prace: Fałata, Wyczółkowskiego, Augustynowicza, Stankiewiczówny, M. Marcinkowskiego, Lama, Hannytkiewicz, T. Dobrowolskiego, Pajzderskiej, T. Walkowskiego, B. Lewańskiego.

= W Salonie Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków (przy Pl. Wolności) wystawił cykl swych prac Władysław Roguski.

= Nowa grupa artystyczna pod nazwą »Ogniwo« wystawia w Salonie Wielkopolskiego Związku Plastyków. Do grupy tej należą: Batycki, Henke, St. Jarocki, Jasnoch, Mazurkiewicz, Ossecki, Plater-Zyberk, Serbeński.

= Dr. A. Diwéky bawił w Poznaniu w sprawie wystawy sztuki węgierskiej, która będzie otwarta w połowie maja, w lokalu Muzeum Wielkopolskiego.

= Z powodu projektowanej na r. 1929 powszechnej wystawy krajowej w Poznaniu wystosowali do inicjatorów tejże artyści, reprezentowani przez Warszawski Zjazd Delegatów zrzeszeń art., następujące pismo:

»W 1929 r. ma się odbyć w Poznaniu wielka Powszechna Wystawa Krajowa.

»Wybór dzielnicy poznańskiej na pierwszą po wojnie ogólnopolską manifestację pokojowej pracy we wszystkich dziedzinach życia przemysłowego i duchowego Polski, w czasach wrogich zakusów nie jest pozbawiony głębszego znaczenia.

»Słysząc o powstaniu Komitetu, o zorganizowaniu Kierownictwa Wystawy, o zabiegach celem pozyskania zawczasu wielkiego przemysłu, o zainteresowaniu wystawą sfer rządowych, które już wyraziło się w mianowaniu specjalnego delegata przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu, wreszcie o istnieniu w łonie Komitetu Sekcji Kultury.

»Dotychczas ogół społeczeństwa nie jest bliżej powiadomiony o programie wystawy i zamiarach Komitetu, co tłumaczy się zapewne względami organizacyjno-administracyjnymi.

»Niemniej sfery artystyczne polskie z wielkim zainteresowaniem wyczekują wezwania do współpracy. Wiemy z doświadczenia, jak często po macoszemu traktowana jest u nas sztuka, jak bez niej jednak nic w większym stylu obyć się nie może, i jak wzywa się ją zazwyczaj w ostatniej chwili, z wielką szkodą dla sztuki i dla rzeczy samej.

»Dlatego zwracamy uwagę inicjatorów i odnośnych czynników rządowych na konieczność zajęcia i określenia jak najwcześniej swego stanowiska wobec kultury i sztuki na tej wystawie oraz roli, jaką w szczególności sztuka plastyczna (architektura, sztuka dekoracyjna, malarstwo, rzeźba i grafika) ma tu odegrać. Ogół a niejednokrotnie i fachowcy z innego zakresu pracy, nie zdają sobie sprawy jak dużych i długotrwałych wysiłków wymaga w naszych warunkach przygotowanie poważnego udziału tych dziedzin w wystawie,



jakie znaczenie dla całości przedsięwzięcia ma jego strona architektoniczna i dekoracyjna, jakim wreszcie każda większa wystawa jest bodźcem do pobudzenia twórczości i inicjatywy w tych zaniedbanych dziedzinach. W interesie więc samej wystawy, w interesie kultury i sztuki a dodajmy zaraz w interesie rozległych gałęzi związanych ze sztuką przemysłu i rzemiosł, konieczne jest natychmiastowe publiczne określenie w tej sprawie stanowiska, tembardziej że czas niezwykle jest krótki i niema dnia do stracenia.

»Komitet Wykonawczy Zjazdu Delegatów Zrzeszeń Plastyków z całej Polski: Prezes: M. Boruciński, Wiceprezesi: T. Bylewski i H. Grombecki, Sekretarz: Z. Badowski.

Prezjdum Delegacji Architektów Polskich: Fr. Lilpop, G. Trzciniński.

## R A D O M S K

= »Arcydzieło renesansowe w Pławnie, słynny tryptyk Jana Suessa z Kulmbachu zagrożony« — pod takim tytułem czytamy w Nr. 14 *Gazety Radomskiej*.

»P. prof. St. Woyna-Gwiazdziński w czasopiśmie Kółka Polonistycznego *Nasza Szkoła* zwraca słuszną uwagę na stan słynnego tryptyka (ołtarz składany) w kościele parafjalnym w Pławnie. Najcenniejszy zabytek artystyczny w powiecie radomskim, a jeden z najcenniejszych w Polsce, poważnie jest zagrożony i wymaga natychmiastowej akcji ratunkowej. Snycerska część dzieła toczona jest gwałtownie przez robaki, czemu jak najprędzej trzeba zapobiec. Malowidło zewnętrzne, autentyczne dzieło Jana z Kulmbachu także jest już na poły zniszczone. Płótno pofałdowało się, spaczyło i wychodzi z ram, nadto miejscami kruszy się i odpada (brak już paru centymetrów kwadr. w wizerunku Matki Boskiej). Dzieło nie jest zabezpieczone przed działaniem atmosfery a także przed gryzącym kurzem, którego źródłem jest licha, krusząca się posadzka kościelna.

Sprawą naprawy i konserwacji winienby zająć się bezzwłocznie specjalny komitet obywatelski oraz Departament Kultury i Sztuki przy M. W. R. i O. P.»

## T O R U Ń

= W niewielkim lokalu przy ul. Chełmińskiej wystawiono około 60 obrazów, które były na warszawskim Salonie. Wystawili swe prace m. in.: Masłowski, W. Jarocki, Sichulski, Pieńkowski, Bobińska-Paszkowska, Albinowska-Minkiewiczowa, Biske, Ziomek.

## W A R S Z A W A

= Rzeźba polska. W dniu 7 maja otwarto w Zachęcie wystawy: rzeźby, I zbiorową »Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków«, oraz karykatur Zdzisława Czermańskiego.

Pierwsza z tych wystaw, zatytułowana: »Rzeźba Polska«, jest zarazem wystawą *Konkursową* i smutne budzi refleksje na temat poziomu naszej artystycznej kultury w tej dziedzinie. Wystawa jest zorganizowana tak dziwnie, że należy ją zaliczyć doprawdy do zbyt już długiego szeregu minusów naszej Zachęty. Znowu, jeszcze jedna wystawa, która wprowadza w przykry błąd, zwłaszcza cudzoziemców. A przecież rzeźba polska tak haniebnie bynajmniej się nie przedstawia, jakby można o tem sądzić na podstawie tej poronionej zupełnie imprezy »konkursowej« z licznymi nagrodami. Już w samym katalogu uderza brak nazwisk wszystkich nieledwie wybitniejszych polskich rzeźbiarzy — z nader skąpymi wyjątkami.

W katalogu figurują następujące nazwiska: W. Brzeża, J. Chmieliński, T. Dąbrowska, Józefa Dernałowicz, St. Getter, A. Głowiński, A. Hebel, St. Jackowski, St. Jagmin, J. Jasiński, M. Karasińska, R. Lovell, M. Lubelski, J. Małeta, A. Miszewski, O. Niewska, Abr. Ostrzega, St. Pillati, A. Polkowski, B. Poskoczym, J. Raszka, Fr. Roth, W. Rzegociński, F. Sługocki, M.

Sługocki, J. Smolkówna, M. Stattler-Jędrzejowiczowa, Leona Szczepanowicz, Cz. Szemberg, Al. Veith, Wł. Wasiewicz, P. Weioński (wystawiony prócz z innych rzeźb *Prometeusz* datowany jest: 1896), J. Wilk, A. Zerych i Al. Żurkowski.

Czyż to jest doprawdy wierny obraz współczesnej polskiej twórczości w zakresie rzeźby? I tego rodzaju wystawę sankcjonuje rząd osobną »nagrodą Prezesa Rady Ministrów?« Co na to Min. W. R. i O. P.? Bądźmy jednak ściśli i dodajmy, że (poza katalogiem!) na wystawie tej znalazło się ponadto kilka rzeźb Xaw. Dunikowskiego, z przed lat dwudziestu — jak np. Solski, Kamiński — a więc widocznie w ostatniej chwili wyciągniętych z jakiegoś lamusa, oraz biust Żeromskiego, dłuta Z. Trzcińskiego-Kamińskiego. Ale za to giną one wprost w powodzi galanteryjnej tandety — wszak wystawiono nawet popielniczki z alabastru!

Takiej wystawy nie należało stanowczo otwierać, takiej wystawy stanowiącej raczej urągówisko współczesnej polskiej rzeźbie — pokazywać światu wprost niewolno, bo to wstyd, bo to krzywda wyrządzona polskiej kulturze, w oczach zarówno swoich, jak i obcych!

= W kamienicy Baryczków otwarto w dniu 8 maja wystawę: »Sztuka Polska w zbiorach państwowych«. Rzecz prosta, obrazy współczesnych zwłaszcza malarzy nie zyskują bynajmniej w ciemnych naogół wnętrzach zabytkowej kamienicy. Katalog liczy 196 obrazów (nie wszystkie są tam wystawione), 14 rzeźb, 14 tkanin i 7 wyrobów ceramicznych — a obejmuje m. in. nazwiska takich artystów, jak: Bacciarelli, Lampi, Orłowski, Michałowski, Matejko, Grottger, Gierzyński M., Brandt, Chełmoński, Kossak J., Wyspiański, Axentowicz, Lenc, Krzyżanowski, Borowski, Mehoffer, Noakowski, Skoczylas, Stryjeńska, Weiss, Wyczółkowski, Dunikowski, Laszczka, Kuna.

Wystawa otwarta będzie do połowy lipca.

= Nagrody m. st. Warszawy dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

Komisja finansowo-budżetowa rady miejskiej przyjęła wniosek wiceprezesa rady p. Wilczyńskiego i innych, uchwalony przez radę miejską i rozwinięty następnie przez magistrat w sprawie nagród m. st. Warszawy dla artystów malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

Wysokość każdorazowej nagrody wynosić ma 15.000 zł. Według projektu magistratu, nagrody przyznawane być mają: malarzom co rok, niezależnie od tego rzeźbiarzom co dwa lata i niezależnie od tego architektom co 3 lata. Nagrody mają być rozdawane corocznie w dniu 3-cim maja.

Rada miejska na posiedzeniu w dniu 7 kwietnia przyjęła po dłuższej dyskusji wniosek komisji w sprawie projektu wiceprezesa Wilczyńskiego i innych radnych o ufundowanie nagrody artystycznej dla plastyków polskich. Nagroda ta w wysokości 15.000 złotych ma być wydawana corocznie. Dalej idący wniosek komisji finansowo-budżetowej w sprawie ufundowania 3 nagród dla malarzy, rzeźbiarzy i architektów upadł.

= Apolonjusz Kędzierski laureatem m. Warszawy. W dniu 22 kwietnia pod przewodnictwem prezydenta miasta, inż. W. Jabłońskiego, odbyło się posiedzenie sądu konkursowego nagrody artystycznej m. st. Warszawy za r. 1927, świeżo ustanowionej uchwałą rady miejskiej.

Sąd konkursowy przyznał nagrodę wspomnianą, w sumie 15.000 zł., artyście malarzowi, Apolonjuszowi Kędzierskiemu, za całokształt jego działalności artystycznej.

Redakcja *Sztuk Pięknych* stwierdza z uznaniem, że wyrok sądu wypadł istotnie po myśli wszystkich miarodajnych sfer artystycznych a Czcigodnemu laurea-



towi, znakomitemu artyście, składa serdeczne i szczere powinszowanie.

= Jubileusz Kazimierza Stabrowskiego. W Warsz. Tow. art. odbył się uroczysty wieczór jubileuszowy czterdziestoletniej pracy artystycznej Kazimierza Stabrowskiego. Po zagajeniu przez prezesa Warsz. Tow. art. p. Tadeusza Pruszkowskiego, wygłosił odczyt p. Kazimierz Kalinowski na temat mistycznej twórczości Stabrowskiego, poczem odczytano depesze i listy gratulacyjne.

W imieniu Zrzeszenia polskich artystów plastyków przemawiali artyści mal. Antoni Austen i Franciszek Szwoch, ofiarowując laureatowi paletę ozdobioną kwiatami. W imieniu Warsz. Tow. art. i warszaw. Szkoły Sztuk Pięknych przemawiał art.=mal. Tadeusz Pruszkowski, w imieniu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych p. Stanisław Brzeziński, oraz inne delegacje.

Redakcja *Sztuk Pięknych* składa Szanownemu Laureatowi najserdeczniejsze gratulacje.

= Przykra afera z niewystawioną rzeźbą w Zachęcie. Przebieg całej sprawy przedstawia w swym komunikacie Tow. Zachęty Sztuk P. w następujący sposób:

»Od dłuższego czasu zapowiedziana była w Zachęcie na maj r. b. Wystawa Konkursowa p. n. Rzeźba Polska. Jak zwykle, po nadesłaniu eksponatów, odbyło się ogólne zebranie wystawców, które dokonało wyboru członków jury do decydowania o przyjęciu rzeźb nadesłanych na wystawę. Wybrani zostali do jury artyści=rzeźbiarze: Mieczysław Lubelski, Antoni Polkowski, Romuald Zerych i Aleksander Żurkowski. Komitet zaś delegował do jury dwóch rzeźbiarzy pp. Zygmunta Otto i Franciszka Rotha.

Zgodnie z regulaminem wystaw wyroki jury są nieodwoalne. W ten sposób ani Komitet ani Prezes nie mogą mieszać się w sprawę kwalifikowania dzieł sztuki, a w żadnym razie zmieniać postanowień jury. Jury postanowiło rzeźby p. Janika nie zakwalifikować do wystawienia.

W sobotę, dnia 7-go maja, na kilka minut przed otwarciem wystawy Rzeźba Polska, zjawił się w kancelarii Zachęty p. Salikier i zażądał niezwłocznego wystawienia niezakwalifikowanej rzeźby p. Janika, przedstawiającej jakoby Montwiłła=Mireckiego. Na poparcie tego żądania przedstawił numer *Kurjera Porannego* z tegoż dnia z artykułem podpisanym przez Gustawa Daniłowskiego, zapowiadającym na dzień 8-my maja o godz. 11-ej rano manifestacyjne wieńczenie popiersia Mireckiego na wystawie w Zachęcie.

Na oświadczenie p. kierownika administracji Zachęty, że rzeźba p. Janika nie została zakwalifikowaną przez jury do wystawienia i że ani Prezes, ani Komitet Zachęty nie może żądania p. Salikiera zadośćuczynić, p. Salikier w kategoriycznej formie oświadczył, że zmusi Komitet do wystawienia tej rzeźby i zagroził interwencją w Belwederze.

Nastąpiło otwarcie wystawy. Podczas otwarcia Prezes Zachęty przedstawił całe zajście z p. Salikierem obecnemu na otwarciu wystawy p. Ministrowi Zaleskiemu i dyrektorowi Depart. Sztuki p. Skotnickiemu, którzy całkowicie podzielili stanowisko Zachęty w tej sprawie zarówno co do niemożności wkraczania Komitetu w kompetencje jury, jak i co do niewłaściwości urządzania manifestacji politycznych w gmachu Zachęty. P. dyrektor Skotnicki, który został wydelegowany przez Prezydium Rady Ministrów do Sądu Konkursowego w sprawie udzielenia nagrody imienia p. Prezesa Rady Ministrów, zainteresował się tą sprawą, obejrzał w magazynie niezakwalifikowaną rzeźbę p. Janika i oświadczył, że jury zupełnie słusznie nie zakwalifikowało rzeźby tej do wystawienia (nb. jednomyślnie), gdyż pod względem artystycznym praca ta do wystawienia się nie nadaje.

W sobotę o godz. 7 wieczorem p. Salikier telefo-

nował do mieszkania prywatnego Prezesa Zachęty i zapytywał kategoriycznie, czy rzeźba p. Janika przed zapowiedzianą manifestacją będzie wystawioną w Zachęcie. P. Prezes oświadczył ponownie, że jedynie tylko jury decyduje o wystawieniu i żaden rozkaz i groźby nie mogą wpłynąć na zmianę postanowienia jury, gdyż Zachęta jest instytucją artystyczną i tylko względy natury artystycznej, a nie żadne inne, mogą być brane pod uwagę. P. Salikier oświadczył, że to wszystko go nic nie obchodzi, że rzeźba będzie nazajutrz uwieńczoną w Zachęcie wbrew stanowisku zajętemu przez Komitet. Wobec tak postawionej sprawy i w obawie dopuszczenia do jakiegobądź gwałtu, mogącego pociągnąć za sobą szkody w dziełach sztuki, zawiadomiony został Komisarjat Policji o zapowiedzianej przez *Kurjer Poranny* i p. Salikiera manifestacji w Zachęcie.

W niedzielę o godz. 11 rano przybyła do Zachęty grupa osób, około 60, z p. Gustawem Daniłowskim i b. ministrem W. R. i O. P. Antonim Sujkowskim na czele, wśród której byli obecni: poseł K. Pużak, radny Toeplitz, dr. Mieczysław Walfisz, kpt. Stanisław Heller, kpt. Władysław Horyd, dr. med. Kazimierz Szokalski, Alfred Kempner, Aldona Kobylińska, dr. med. Mieczysław Gantz, kpt. Xawery Eugenjusz Stefański, kpt. Józef Bzowski, p. Stanisław Salikier, mjr. Maksymilian Lewin, mjr. Bronisław Gałbasz i inni.

Wszyscy weszli gremjalnie do kancelarii Zachęty i zażądali natychmiastowego wystawienia rzeźby Janika w celu uskutecznienia zamierzonej manifestacji uwieńczenia kwiatami biustu Mireckiego. Na wyjaśnienie kierownika administracyjnego, że rzeźba ta, jako niezakwalifikowana przez jury artystów, nie może być wystawioną w Zachęcie, przybyli odpowiedzieli, że opinia jury ich nie obchodzi, że nie chodzi tu o wartość rzeźby, lecz o uczczenie człowieka zasłużonego, że o ile żądanie ich nie będzie wykonane, to przemocą wydobędą rzeźbę z magazynu i dokonają zapowiedzianego uwieńczenia. Kierownik administracji zawiadomił o sytuacji Prezesa Zachęty, który poprosił do telefonu p. Daniłowskiego i usiłował wyjaśnić mu, że o wystawieniu rzeźby decyduje tylko jury i ani Prezes ani Komitet nie może polecić kierownikowi wystawienia rzeźby. P. Daniłowski oświadczył przez telefon podniesionym tonem, że niema co dłużej rozmawiać i że popiersie będzie natychmiast odebrane i na miejscu w jednej z sal uwieńczone. Obecni poczęli krzyczeć: hańba! carskie służki, moskiewskie pacholki, zdrajcy i t. p., a jeden z oficerów podbiegł do kierownika z groźbami, żądając wydania klucza od magazynu. W gmachu Zachęty, przedewszystkiem w kancelarii i westibulu, powstał krzyk i gwałt nie do opisania.

Policja przez ten czas znajdowała się w przyległych pomieszczeniach, a inspektor Komendy Głównej P. P. znajdował się w pokoju prezydjalnym; z niezrozumiałych względów policja powstrzymała się od interwencji.

Zawiadomiony znów telefonicznie o sytuacji Prezes poprosił do telefonu inspektora policji, któremu również przedstawił stan rzeczy i nadmienił, że Zachęta nie może wydać rzeźby inaczej, jak tylko autorowi, i że wobec święta i nieobecności odpowiedzialnego za magazyn urzędnika rzeźbę będzie można wydać autorowi w poniedziałek o godz. 9 rano. Po chwili p. inspektor zawiadomił Prezesa telefonicznie, że wśród obecnych znajduje się i autor p. Janik, wobec czego Prezes oświadczył, że rzeźbę pomimo święta można obecnemu autorowi wydać natychmiast, lecz pod warunkiem że autor pokwituje odbiór rzeźby w tym stanie, w jakim ją z magazynu otrzymuje. Aczkolwiek była wyrażona prośba, aby p. Janik sam rzeźbę odebrał i aby rzeźba przez woźnych była wyniesiona jak zwykle na dorożkę, niemniej obecni wtargnęli do magazynu, pochwycili rzeźbę i wśród obecnej w Zachęcie publiczności wynieśli ją manifestacyjnie z gmachu Zachęty.



Tyle komunikat Zachęty.

Prasa stołeczna, zależnie od przynależności swej do tego lub owego obozu, przedstawiała ów fakt w skrajnie politycznym oświeceniu.

*Sztuki Piękne* niejednokrotnie dały dostateczny wyraz swym przekonaniom o kierunku, o poziomie artystycznym Zachęty. Każde fałszywe wystąpienie Zachęty poddajemy niedwuznacznej krytyce, piętnujemy przy każdej sposobności błędy Dyrekcji — błędy, których jest wprost moc niezliczona. Tym jednak razem musimy stwierdzić, że Zachęta była zupełnie w porządku, nie wystawiając rzeźby, odrzuconej przez jury, artysta, zgłaszając swój udział w wystawie »Rzeźba Polska« w Zachęcie, nadsyłając swą rzeźbę, musi liczyć się z orzeczeniem jury, skoro chciał wystawić w Zachęcie, miał widocznie — bodaj w części — zaufanie do tej instytucji i do jury.

Urządzanie zaś politycznej manifestacji w lokalu wystawowym, gdzie idzie przecie o artystyczną formę dzieła sztuki przedewszystkiem, a nie o jego treść czy temat jest — karygodnym nietaktem, jest smutnym dowodem nieuleczalnej politykomanji.

Do czego doszlibyśmy, gdyby przed odpowiedniami malowaniami, rysowaniami czy rzeźbionymi portretami pewnych osób — odpowiednie partje społeczne i polityczne urządzały kwiatowe manifestacje?

Zachodzi też wątpliwość, czy robienie przykrej burdy w Zachęcie jest odpowiednio dostojnym sposobem uczczenia pamięci nieustraszonego bojownika o wolność, o niepodległość Ojczyzny. Nie wolno, nie powinno się dopuszczać do takich precedensów, gdyż cierpi na tem i godność stolicy i powaga sztuki.

= Postulat pierwszej wagi. Brzmi to pozornie tylko jak paradoks, ale tak jest w istocie: Skuteczna i systematyczna propaganda za pośrednictwem wystaw polskich zagranicą nie będzie możliwa, dopóki nie powstanie w Warszawie osobny lokal wystawowy, poza Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie możnaby organizować na zasadzie wzajemności wystawy sztuki obcej.

W Zachęcie wystaw takich normalnie organizować niepodobna, gdyż:

a) Zachęta ustala program swych wystaw zazwyczaj na rok cały naprzód, lokal jej wskutek tego zawsze jest zajęty i nie może być odstępowany na wystawy sztuki obcej, choćby za pokryciem kosztów, wzgl. za odpowiednim odszkodowaniem. Nawet wszystkich polskich zgłoszeń Zachęta uwzględniać nie może.

b) Nawet w razie udzielenia w Zachęcie części lokalu na wystawę sztuki zagranicznej, powstaje kwestja doboru sal, z lepszym i gorszym światłem, kwestja prestige'u danego państwa, które nie chce sąsiadować we wspólnym gmachu z przypadkowo słabszymi wystawami polskimi i pragnie — rozumiejąc dobrze interesy własnej propagandy artystycznej — występować samoistnie, posiadać odrębny lokal, własny katalog, własne plakaty etc.

Przykład zamierzonej już od dawna wystawy czechosłowackiej stanowi również przestrogę na przyszłość.

Żaden z prywatnych lokali (handle sztuki, antykwaryaty itp.) nie może być użyty dla organizowania wystaw sztuki obcej, Warszawa bowiem niema poza Zachętą ani jednego odpowiedniego lokalu wystawowego.

Tak np. różne projekty i zgłoszenia zagranicznych wystaw pod adresem Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych jak np. wystawy: francuska, czechosłowacka, finlandzka, niemiecka, włoska etc., musiały być załatwione odmownie skutkiem braku odpowiedniego w Warszawie lokalu.

Wybudowanie takiego lokalu wystawowego na użyczonym przez gminę m. st. Warszawy gruncie, stanowi postulat pierwszorzędnej wagi. Można np. łatwo wyobrazić sobie sukces polskiej wystawy nawet w Ber-

linie, Dreźnie lub Monachjum (a więc w środowiskach raczej Polsce wrogich), jeśli równocześnie będzie otwarta wystawa sztuki niemieckiej w Polsce.

Zasada wzajemności, obopólnego interesu, w stosunku do każdego państwa obcego, może być przeprowadzona i wyzyskana w całej pełni tylko w razie istnienia takiego lokalu, będącego każdego czasu do dyspozycji, zależnie od postulatów politycznych danej chwili etc.

Oprócz wystaw sztuki obcej, w Pawilonie takim odbywałyby się wystawy sztuki polskiej wszystkich poszczególnych jej gałęzi, a więc zarówno malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury, jak i sztuki stosowanej (artystycznego przemysłu), pokazy wystaw polskich, przygotowanych dla zagranicy itp.

W ciągu kilku lat Pawilon taki, przynoszący stale dochody (z biletów wstępu, katalogów i wydawnictw, za udzielanie głównej sali na analogiczne pokazy, odczyty, zebrania itp.), zamortyzowałby się całkowicie. Bez takiego pawilonu niepodobna myśleć o należytej i skutecznej propagandzie polskości za pośrednictwem naszej sztuki, drogą wystaw zagranicznych.

= Także krytyk. W piśmie *Pro Patria* ukazują się od pewnego czasu »sprawozdania« z wystaw, pisane przez jakiegoś pana Gr. Są one wręcz nieźrównane i dlatego, wstrzymując się zresztą od wszelkich komentarzy, w tym przypadku zbytecznych — cytujemy ostatnie »sprawozdanie« *in extenso*, podkreślając jeno ciekawsze zwroty (Nr. 111, tytuł artykułu: *Plastyka*):

»Nowa wystawa naszych malarzy w Zachęcie liczy około 90 obrazów (resztę miejsca zajęła wystawa węgierska, o której pisaliśmy).

Z pejzażystów doskonałe rzeczy i w kolorze i w uczuciu dali pp. Domaradzki i Jarosz, falowanie morza p. Nałęcz, dziwne subtelne wirchy tatrzańskie p. Sipiński, świetną Babią Górę we mgłach, oraz żywy potok p. Domaradzki. Notujemy i »ściernisko« p. Ziomka.

Akwarele z architekturą wielobarwną (Stara Plebanja na Kazimierzu i inne) z mocą i wykończeniem, jak zawsze, przedstawił p. Kopczyński. Wiele akwarel z tematami architektonicznymi (Fara, kamienice, wnętrza) wystawił p. Nehring, są to rzeczy potraktowane w świetle naturalnym i naogół dobre, wspomnimy i o bardzo miłym »wnętrzu« p. Schayer-Gorskiej.

Portretów mało i słabe. Do dodatniego zaznaczenia »juhas« p. Szwocha, a ciekawy w szczegółach portret kobiety p. Lasockiego. Zwraca uwagę »anatreontyk« młodego, występującego, zdaje się, po raz pierwszy malarza p. St. Chrzanowskiego: mocna jowialna głowa z humorem.

P. I. P. Janowski dał kilkanaście olejów, rysunków i pastelów, stanowiących jak gdyby wystawkę. Jest to malarz ciekawy nietyle w rzeczach, jakie był pokazał, ale co do zapowiadającego się wszechstronnego talentu i fantazji. Rysunki są mocne, pejzaż harmonijny i świetlisty, większy portret kobiety nie zadowalnia.

= Wystawa prac mjr. Felsztyńskiego w Londynie. *Polska Zbrojna* w Nr. 112 z dn. 26 kwietnia, pisze co następuje:

»Jesienią r. b. w znanej powszechnie »The Leicester Gallerie« w Londynie urządzi, zaproszony w tym celu przez dyrekcję galerji, nasz kolega mjr. Stefan Felsztyński swą zbiorową wystawę obrazów.

Na całość złożą się prace w liczbie blisko 30, znane nam już częściowo z ostatniej Wystawy zbiorowej w Krakowie w r. 1923. Będą to m. inni: »Biolog«, »Obłąkanie«, »Mały rycerz«, »Strachy na wróble«, »Jacek Malczewski przed sądem«, »Pieśń niedoli« i inne.

Mjr. Felsztyński pracuje, jako artysta-malarz już od r. 1907. Po studiach ukończonych w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, wystawia w r. 1911 na Wysta-



wie Międzynarodowej w Kolonji swój obraz p. t. »Prze-  
czucie«, był to wówczas jedyny, zakwalifikowany przez  
komitet, obraz polski. Z prac ilustracyjnych wymienić  
należy m. innemi ilustracje do anatomji prof. dr. Bochenka  
i cały szereg innych, zdradzających talent niezmiernie  
oryginalny.

Wojna jest w działalności tego artysty przerwą kilku-  
letnią. Mjr. Felsztyński walczy w czasie wojny roku  
1914—1918 i w czasie wojny ostatniej. W roku 1921  
z tym większym zapałem staje do pracy.

Życząc naszemu dzielnemu koledze pełni sukcesu  
w Londynie, jesteśmy przeświadczeni, że jego talent  
i praca znajdują i tam prawdziwe, a należne uznanie.

Redakcja *Sztuk P.* też życzy p. majorowi S. Fel-  
sztyńskiemu powodzenia, ale pozwala sobie zarazem  
wyrazić mniemanie, że są może w Polsce inni ma-  
larze, w Londynie dotąd nieznani, którzyby jeszcze bar-  
dziej zasługiwali na urządzenie im w Londynie wystawy  
i to równie przy poparciu polskiego rządu.

= Powrót obrazów polskich. Do jednego  
z prywatnych salonów warszawskich wróciły z Wied-  
nia drogą kupna, obrazy Stanisławskiego, ponadto głośny  
obraz M. Gieryskiego »Opowiadanie babuni« i »Po-  
wstańcy«, Józefa Brandta »Przed burzą« i Löfflera  
»Umierający Pieśniarz«. Wszystkie te obrazy zostaną  
wystawione na widok publiczny.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### FLORENCJA

= Międzynarodową Wystawę Grafiki Nowoczesnej  
otwarto w dniu 24 kwietnia; wystawa obejmuje ogó-  
łem około 4.000 eksponatów. Grafikę polską reprezen-  
tują dwie sale: jedna z nich poświęcona wyłącznie gra-  
fice L. Wyczółkowskiego. Komisarzem wystawy był  
prof. Wł. Skoczylas, z ramienia Tow. Szerzenia Sztuki  
Polskiej Wśród Obcych.

### HELSINGFORS

= Wystawa współczesnego malarstwa polskiego  
otwarta w gmachu państwowego muzeum »Ateneum«,  
odniosła ogromny sukces. Głosy prasy stołecznej i pro-  
wincjonalnej, zwłaszcza tak poważnych i doskonale re-  
dagowanych dzienników, jak: *Uusi Suomi, Helsingin  
Sanomat, Iltalehti* (fińskie) i: *Hufvudstadsbladet,  
Svenska Pressen* (szwedzkie), nie zasadzały się na  
zwykłej w takich razach uprzejmości dla gościa; za-  
mieściły one bowiem szereg artykułów (dość bogato  
ilustrowanych reprodukcjami polskich obrazów), któ-  
rych autorowie — m. i. profesor uniwersytecki i znany krytyk  
i historyk sztuki — starali się wniknąć głębiej w ducha  
polskiego malarstwa, sklasyfikować jego najbardziej  
charakterystyczne cechy i określić jego stosunek do  
współczesnej sztuki europejskiej.

Szereg artykułów, również ilustrowanych, na temat  
wystawy i malarstwa dawniejszego, zamieścił w prasie  
fińskiej i szwedzkiej komisarz wystawy, dr. M. Treter,  
w dniu 12 kwietnia był wygłoszony na radio-stacji  
helsingforskiej odczyt jego o malarstwie polskiem wo-  
góle, przełożony na język fiński.

Poselstwo polskie w Helsingforsie uczyniło rzeczy-  
wiście wszystko, ażeby jak najlepiej wyzyskać polską  
wystawę dla propagandy naszej sztuki i kultury wogóle;  
specjalnie stanowisko p. posła T. Filipowicza wobec  
tych spraw, jak również energia i pracowitość refe-  
renta prasowego p. Weinsteina zasługuje na rzetelne  
uznanie.

W dniu 13 kwietnia, z okazji wystawy naszej, od-  
był się w fińskim teatrze Narodowym (pod dyktando  
p. Eino Kalimy) wieczór uroczysty, o wyłącznie pol-  
skim programie.

Wystawa rozmieszczona w 5 dużych Salach Ate-

neum, była często odwiedzana a nawet studjowana  
przez najwybitniejszych przedstawicieli fińskich sfer  
artystycznych. Podkreślano oryginalny jej, narodowy  
charakter, szczerzy malarski temperament, siłę kolory-  
styki i wysoki ogólny poziom. Systematyczne rozmie-  
szczenie eksponatów, dłuższy wstęp do katalogu, data  
i miejsce urodzenia, przynależność do danej grupy ar-  
tystycznej — podane przy nazwisku każdego malarza —  
ułatwiały obcym w wysokim stopniu orientację w głów-  
nych kierunkach naszego współczesnego malarstwa.

Zakupiono z wystawy niewiele prac i to drobne rze-  
czy: tłómaczy się to niskim stanem waluty fińskiej,  
wobec czego ceny polskich obrazów były dla  
amatorów fińskich bardzo wygórowane.

Ateneum zakupiło większą akwarelę Wł. Skoczylasa  
oraz dwa szkice architektoniczne St. Noakowskiego.  
Pozatem, do dnia 1 maja sprzedano: obraz K. Sichul-  
skiego, J. Bocheńskiego, duże akwarele W. Skoczy-  
lasa, szkic Noakowskiego i całą tekę dawnych drze-  
worytów ludowych Z. Łazarskiego.

Wystawę zamknięto w dniu 8 maja.

### PARYŻ

= Zatarg o miejsce pod pomnik Mickie-  
wicza w Paryżu. W dniu otwarcia salonu »Tuil-  
leries«, gdzie między innemi znakomity rzeźbiarz Bour-  
delle wystawia odlane już z brązu fragmenty swego  
pomnika Mickiewicza, który ma niebawem stanąć w Pa-  
ryżu, rozeszła się wieść, jakoby niektórzy członkowie  
paryskiej rady miejskiej sprzeciwili się postawieniu tego  
pomnika na placu Alma, w pobliżu ambasady polskiej,  
przeznaczając to miejsce na inny pomnik. Wieść ta  
wywołała oburzenie w środowiskach artystycznych,  
zwłaszcza, gdy dowiedziano się, że decyzja rady miej-  
skiej została zakomunikowana artyście w dniu otwarcia  
wystawy. Postanowiono wystąpić gremjalnie wobec  
rady miejskiej, broniąc prerogatyw twórcy pomnika.  
Zredagowano protest i złożono pod nim mnóstwo pod-  
pisów, wśród których figurują podpisy najwybitniejszych  
artystów Francji.

Natomiast korespondentowi P. A. T. w Paryżu oświad-  
czono, że wiadomość ta jest w znacznej mierze prze-  
sadzona.

Co się tyczy miejsca, na którym ma stanąć pom-  
nik, wszystkie odpowiednie komisje wyraziły swą zgodę  
na wybór placu Alma, zgodnie z życzeniem twórcy  
pomnika. Decyzja ta, aby mogła stać się prawomocną,  
powinna być poddana głosowaniu na plenarnem po-  
siedzeniu rady miejskiej. Dopiero na takim posiede-  
niu mogą być zgłoszone sprzeciwy, wiadomość o któ-  
rych wywołała to wrażenie w środowiskach artystycz-  
nych. Ponieważ paru zaledwie członków rady miejskiej  
sprzeciwia się postawieniu pomnika na placu Alma,  
należy przypuszczać że decyzje odpowiednich komisji  
uzyskają ostateczną sankcję rady i że życzeniu autora  
pomnika stanie się zadość.

## KSIAŻKI I CZASOPISMA

= Sztuka Polska. Zbiór plansz facsi-  
milowych według dzieł artystów współ-  
czesnych. Wydał J. Mortkowicz. Ze-  
szyt I — J. Pankiewicz. Zeszyt II — W.  
Skoczylas, W. Weiss. Zeszyt III — M.  
Kisling, E. Zak. 1927 Warszawa, Kraków,  
Towarzystwo Wydawnicze. Londyn,  
Paryż, New York. Międzynarodowy Ar-  
tystyczny Instytut Wydawniczy.  
Długo przygotowywane z ogromną starannością wy-  
dawnictwo powyższe ukazało się jako najwyższy typo-  
graficzny wysiłek w dziedzinie reprodukcji kolorowej.  
Publikacja ta, wydana przez ruchliwą firmę J. Mortko-  
wicz, może godnie konkurować z ogromnym na tem



polu ruchem na zachodzie, który we Francji w postaci druków Jacomet'a, w Niemczech w drukach »Marées-Gesellschaft« stworzył nareszcie formę reprodukcji kolorowej, możliwie zadowalającą najsubtelniejsze wymagania i oddającą indywidualne wartości koloru, wolną od kłamliwego fałszu, z jakim dotychczasowa reprodukcja trójbarwna interpretowała w stereotypowy sposób kolor obrazu. Każda z tych reprodukcji jest sama w sobie małym dziełem sztuki i przeinacza radość kolorowego przeżycia, jakiej sam oryginał dostarcza. Z małymi wyjątkami dobrze wybrane dzieła oddają wartości waloru, napięcia kolorowego poszczególnych obrazów, wybranych na początek z pośród dzieł J. Pankiewicza, W. Skoczylasa, W. Weissa, M. Kislinga i E. Zaka.

Nie potrzebujemy dodawać, jaką ogromną rolę wydawnictwo to odegrać może w propagandzie sztuki polskiej za granicą a także w podniesieniu kultury szerokich mas w kraju. Za cenę dostępną będą mogli miłośnicy sztuki nawet o bardzo ograniczonych środkach rozwiązać kwestję kolorowej ozdoby ściany i wyprzeć tandetę artystycznych reprodukcji. Na tle powojennej mizerności wydawniczej u nas, reprodukcje J. Mortkowicza są obok wydawnictw dzieł malarskich S. Wyspiańskiego ogromnym krokiem, który należy powitać z jak największą radością.

= *Rysunki A. Dürera we Lwowie.* W zachodnim świecie artystycznym, a zwłaszcza w prasie niemieckiej, niemałą sensację wywołała wieść o odnalezieniu we Lwowie zbioru złożonego z 25 oryginalnych rysunków Albrechta Dürera, z czego niemiecki historyk sztuki H. D. Reitlinger, zdał sprawę w obszernym i obficie ilustrowanym artykule, umieszczonym w zeszycie marcowym miesięcznika londyńskiego *The Burlington Magazine*.

Rysunki te znajdują się w ilościowo bardzo znacznej, ale artystycznie naogół niezbyt wybitnej kolekcji, zebranej ongiś przez ks. Henryka Lubomirskiego, a obecnie przechowywanej w Muzeum Lubomirskich, która stanowi część integralną Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Rysunki dürerowskie wykonane są przeważnie piórkiem, ale w pewnej części i inną techniką, a znaczna ich ilość nosi datę i znany monogram mistrza.

Na wiadomość opublikowaną w *The Burlington Magazine*, prof. Fryderyk Winkler z Berlina, przygotowujący kompletne wydanie prac graficznych Dürera, wstrzymał całe wydawnictwo i w kwietniu b. r. przybył do Lwowa, gdzie zajął się naukowem zbadaniem rysunków. Perłą całej kolekcji jest młodzieńczy autoportret Dürera, poza tem są to kompozycje figuralne, studja aktów do nauki o proporcjach etc. Prof. Winkler stwierdził bezspornie autentyczność wszystkich rysunków, a Lwów zajął temsamem siódme miejsce na świecie ilościowo pod względem rysunków Dürera. Kilkanaście tych rysunków reprodukuje ostatni tygodnik *Światowid*. Istnienie tych rysunków było oddawna znane naszemu światowi naukowemu, ale niewątpliwie pewna ostrożność w odniesieniu do wszystkiego, co dotyczy wielkich nazwisk w sztuce, wstrzymała od ostatecznego wypowiedzenia się w tej kwestji i opublikowania tych rysunków.

## K O N K U R S Y

= Konkurs na projekt ołtarza i płaskorzeźbę, mającą wypełniać nyzę nad ołtarzem rozpisuje Towarzystwo Bratniej Pomocy Uczniów Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, w porozumieniu się z p. Henrykiem Löwenfeldem w Paryżu. Warunki konkursu:

- 1) W Konkursie mogą uczestniczyć artyści polacy.
- 2) Ołtarz ma stanąć w nyzie naprzeciw drzwi wchodowych w kaplicy rodziny Löwenfeldów, zbudowanej

w stylu klasycznym przez ś. p. prof. T. Talowskiego. Nyzę nad ołtarzem ma wypełniać płaskorzeźba. Plany szczegółowe wysyła Tow. Bratniej Pomocy U. A. S. P. w Krakowie (plac Matejki, Akademia Sztuk Pięknych) za nadesłaniem 2 zł.

3) Płaskorzeźba będzie wykonaną z marmuru szarego, lub białego, lub innego kamienia polskiego pochodzenia. Styl płaskorzeźby musi odpowiadać greckiemu charakterowi kaplicy.

4) Gipsowe projekty płaskorzeźby mają być wykonane w skali 1 : 2, do tego musi być dołączony dokładny rysunek ołtarza i ściany ołtarzowej, w skali 1 : 5. W opracowaniu rzutów, perspektyw, kosztorysów pozostawia się wolną rękę.

5) Koszta przesyłki projektów i odesłania tychże z powrotem, oraz opakowania, ponoszą uczestnicy konkursu.

6) Ogłaszające konkurs Tow. Bratniej Pomocy U. A. S. P. nie bierze żadnej odpowiedzialności za jakiegokolwiek uszkodzenia projektów podczas ich transportu w tę czy powrotną drogę.

7) Przesyłki obciążone jakąkolwiek zaliczką nie zostaną przyjęte.

8) Prace należy nadsyłać do dnia 1. paźdz. 1927, godz. 12 w południe pod adresem: Bratnia Pomoc Uczniów Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, plac Matejki, opatrzone godłem (bez nazwiska!) i należy dołączyć do każdej pracy zapieczętowaną kopertę, oznaczoną tem samem godłem, a zawierającą wewnątrz imię, nazwisko i dokładny adres autora przesyłki.

9) Nagrody będą przyznane i wypłacone w wysokości:  
Nagroda pierwsza 2000 zł.

Nagroda druga 1000 zł.

O ile w konkursie weźmie udział więcej jak dziesięciu artystów, będzie przyznana i wypłacona nagroda trzecia w wysokości 500 zł.

10) Powierzenie wykonania zastrzega sobie p. Henryk Löwenfeld do własnego uznania.

12) Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi najdalej w tydzień po 1. października 1927 r. Otwarcie kopert nastąpi natychmiast po przyznaniu nagród. Wyrok Sądu Konkursowego jest ostateczny i nieodwoalny. Prace nagrodzone zostają własnością p. Henryka Löwenfelda.

13) Projekty nie nagrodzone będą nadesłane najpóźniej do dnia 1. grudnia 1927, na koszt i niebezpieczeństwo autorów, pod adresem podanym na kopercie, względnie zostaną wydane za przedłożeniem kwitu odbiorczego. Prace nie odebrane do 1. listopada 1927, przechodzą na własność Bratniej Pomocy U. A. S. P. w Krakowie.

14) Wyrok sądu konkursowego będzie ogłoszony w miesięczniku *Sztuki Piękne* i w *Ilustrowanym Kurjerze Codziennym*.

15) Sąd konkursowy stanowią: dr. Adolf Szyszko-Bohusz, Rektor Akad. Sztuk Pięknych, prof. Xawery Dunikowski, prof. Felicjan Szczesny Kowarski, prof. Konstanty Laszczka, p. Julian Makarewicz, art. mal. i dr. Stanisław Świerż.

= Śląski Urząd Wojewódzki w Katowicach ogłasza niniejszem konkurs na projekt płaskorzeźb w czterech polach kosзовych pod sklepieniem głównej klatki schodowej w gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach, pod następującymi warunkami:

W konkursie mogą uczestniczyć tylko polscy artyści rzeźbiarze, bez względu na miejsce zamieszkania (mieszkający w kraju i zagranicą).

Potrzebnych rysunków oraz wszelkich wyjaśnień udzieli Kierownictwo budowy gmachu Województwa w Katowicach ul. Jagiellońska, telefon Nr. 974.

Prace winny być składane, względnie nadsyłane najpóźniej do dnia 30 czerwca br. godz. 18 pod adresem Kierownictwa budowy. Prace zamiejscowe mają być nadane do wysyłki w powyższym terminie a miarodajną



będzie data nadania, uwidoczniona pieczęcią pocztową, względnie kolejową.

Za najlepsze prace przyznane będą następujące nagrody:

I nagroda w wysokości 2.500 zł, II 1.500 zł i III 1.000 zł.

Prace nagrodzone przechodzą na własność Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego, nienagrodzone zwrócone zostaną za przedłożeniem kwitu odbiorczego w terminie do 3 miesięcy po otwarciu wystawy. Po upływie tego terminu nieodebrane prace stają się własnością Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego. Inż. Zawadowski m. p. w z. Naczelnika Wydziału KR.

= Konkurs na projekt sprzętów dla 3-ch pokojowego mieszkania wraz z kuchnią i pomieszczeniem słuźbowym.

1) Konkurs ogłasza Komitet Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie.

2) Udział w konkursie brać może każdy obywatel polski.

3) Konkurs obejmuje 4 oddzielne urządzenia pomieszczeń od siebie niezależnych, a mianowicie:

a) urządzenie kuchenne, składające się z następujących sprzętów: kredensu kuchennego, stołu, półki ściiennej z szufladkami i ramy do wieszania naczyń, taboretu i krzesła oraz — dla pomieszczenia słuźbowego — szafy do ubrań i bielizny, stolika i łóżka, wykonanych z drzewa miękkiego lakierowanego lub malowanego;

b) urządzenie pokoju stołowego, składającego się: z szafy kredensowej, półkredensu (dresoiru), stołu rozsuwanego na 12 osób, krzesła i szafki zegarowej, wykonane z drzewa krajowego, kolor naturalny;

c) urządzenie pokoju sypialnego, składającego się: z 2 łózek, z stolików nocnych, z jednej lub dwóch szaf do ubrań i bielizny, stolika, krzeselka, fotelu, toalety i umywalni, wykonanych z drzewa krajowego, kolor naturalny;

d) urządzenie pokoju = gabinetu, składającego się: z szafy do książek, stołu, biurka, fotelu, krzesła i kanapy, wykonanych z drzewa krajowego, kolor naturalny.

4) Sprzęty projektowane mają służyć dla rodzin średnio zamożnych i winny być w charakterze nowoczesnym, jednak z zachowaniem tradycji i upodobań polskich.

5) Sprzęty projektowane każdego poszczególnego pomieszczenia winny tworzyć harmonijną całość, formą i wymiarami odpowiadać przeznaczeniu, wprowadzone ozdoby winny być trwałe i logicznie zastosowane.

6) Budową i konstrukcją sprzęty odpowiadać winny technicznym własnościom materiału, a pod względem tektonicznym i artystycznym tak zaprojektowane, aby sprzęt mógł być wykonany bez specjalnych przyrządów, przez każdego stolarza i nadawał się do masowej produkcji.

7) Projekt każdego poszczególnego pomieszczenia winien być wykonany na jednej planszy, poszczególne przedmioty w skali 1:10 w widokach z przodu i boku (możliwie w przekrojach pionowych i poziomych) w odstępach nie więcej jak 2 cmtr., techniką dowolną, dającą się reprodukować.

8) Przy ocenie sądu konkursowego brana będzie każda poszczególna całość urządzenia jednego pomieszczenia, a nie poszczególny sprzęt.

9) Projekty konkursowe winny być składane lub nadsyłane do kancelarii Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, ul. Chmielna 52 w godzinach biurowych od 10—13, do dnia 18 czerwca 1927 r. do godziny 18-tej; po tym terminie żadna praca nie będzie przyjęta.

10) Do planszy, opatrzonej godłem, winna być dołączona koperta zapieczętowana z takimże samem godłem, zawierająca nazwisko, imię i adres autora.

11) Projekty, odpowiadające warunkom i programowi, będą rozpatrywane przez sąd konkursowy, skład którego stanowią: 3 przedstawiciele Urzędu Starszych Zgromadzenia Mistrzów Stolarzy, 2 przedstawiciele przemysłu artystyczno-stolarskiego i 4 przedstawiciele Komitetu Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, którzy w terminie dwutygodniowym po zamknięciu terminu składania prac, wydadzą orzeczenie i wyznaczą dla każdego poszczególnego urządzenia 3 nagrody I, II i III, oraz wyróżnienia.

12) Orzeczenie sądu konkursowego jest ostateczne i nieodwołalne.

13) Po ogłoszeniu orzeczenia Sądu Konkursowego, Zarząd Muzeum Rzem. i Szt. St. na najbliższym posiedzeniu przystąpi do otwarcia kopert odnoszących się do prac nagrodzonych i wyróżnionych i poleci bezwzględnie wypłacić według orzeczenia Sądu za każdą:

I nagrodę po zł. 300 razem zł. 1.200

II » » » 200 » » 800

III » » » 100 » » 400

Nagrody powyższe w kwocie złotych 2.400, będą bezwzględnie wypłacone.

14) Komitet Muzeum zastrzega sobie prawo nabycia projektów wyróżnionych, po cenie zł. 100.

Wszystkie nagrodzone i zakupione projekty stają się własnością Muzeum z prawem reprodukcji i publikacji.

15) Wynik konkursu ogłoszony będzie w czasopiśmie *Sztuka w Rzemiośle* oraz w komunikatach dzienników warszawskich, lwowskich, krakowskich, poznańskich i wileńskich.

16) Wszystkie prace nadesłane na konkurs wraz z orzeczeniem Sądu będą wystawione na widok publiczny. O terminie i miejscu wystawy nastąpi oddzielne ogłoszenie.

17) Prace nie nagrodzone i nie zakupione będą zwracane wraz z nieodpieczętowanymi kopertami, zgłaszającym się z kwitem, wydanym w Kancelarii Muzeum, zaraz po zamknięciu wystawy, nie później jak do dnia 15-go września 1927 r. Po tym terminie prace nieodebrane stają się własnością Muzeum Rzemiosł. Koperty nierozpieczętowane będą spalane.

18) Program i warunki konkursu otrzymać można bezpłatnie w kancelarii Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie ul. Chmielna 52 w godzinach od 10—13 i 17—20 codziennie prócz dni świątecznych.

## NEKROLOGJA

= S. p. Leonard Winterowski, urodzony w 1872 r. w Krakowie, zmarł w dniu 10 maja b. r. w Warszawie. Zmarły artysta, autor szeregu obrazów batalistycznych i portretów, które poza dosyć dużą zręcznością techniczną nie przedstawiały większej wartości, wystawiał swe prace od 1897 r., a wiele lat spędził we Lwowie.

## SPROSTOWANIE

= Umieszczone na str. 283 (III Roc.) *Sztuk Pięknych* notatki: o wystawie w Muzeum »Ateneum« malarstwa francuskiego i o otwarciu wystawy malarstwa polskiego w temże muzeum, odnoszą się do *Helsingforsu*, a nie, jak mylnie podano, do Bazyleji.

Następująca po nich notatka o wystawie prac grafików polskich odnosi się, jak z notatki wynika, do *Montreal*, zaś wiadomość o śmierci znanego malarza Helleu pochodzi z *Paryża*. Co niniejszem prostujemy.