

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

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

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

~~3200~~

88207

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

7105



OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ

(w szacie po konserwacji)
(Fot. J. Bulhak, Wilno)



WILNO, MIASTO KOŚCIOŁÓW

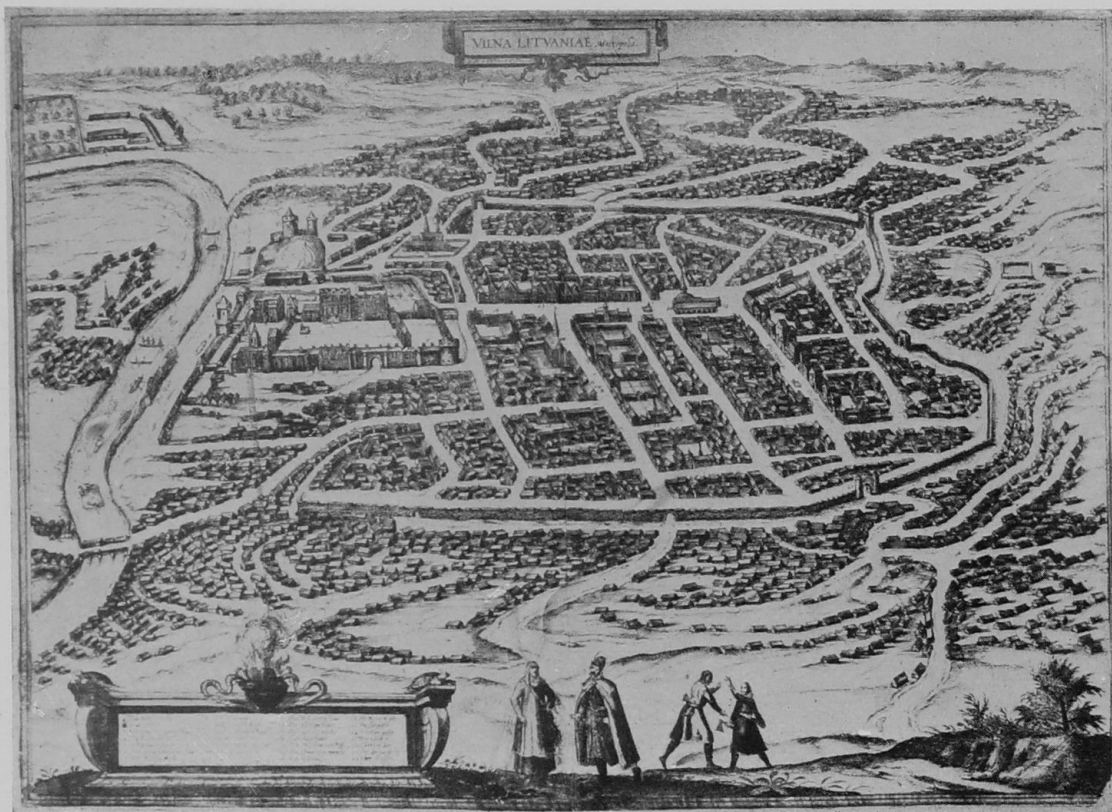
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

MADONNA WAROWNI WILEŃSKIEJ

(OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ)

WILNO jest prastarym tworem przyrody i dziełem wielowiekowej architektury. Wyniosłe wzgórza w centrum dawnego grodu i naturalny wał gór poza obrębem miasta oraz strzeliste wieże, szczyty i kopuły kościołów wraz z masą dachów tworzą jeden wielki kształt, zamknięty, w sobie zwarty, niemal forteczny. Poszczególne elementy tego podwójnego utworu zrosły się w ciągu stuleci wzajemnej współpracy natury i sztuki w jedno jestestwo, w jedną formę, którą długie pokolenia napełniały coraz to inną treścią: majestatem wielkich królów, duchem wieszczów narodu, twórczością artystów — heroizmem ich wszystkich i całego narodu. W geologicznym nawarstwieniu ziemi i dziele rąk ludzkich widzimy, w perspektywie czasu, całą historię wieków budujących tutaj swoistą kulturę środowiska, będącego niegdyś pomostem między zachodem i wschodem, dziś — redutą Rzeczypospolitej polskiej. Po szerokich drogach handlowych, a co zatem idzie i kulturalnych, pozostały zaledwie ślady, zanikające na granicach państwa, w nich ukryte lub zdeptane, miasto zaś, otwierające niegdyś na ścieżaj swe bramy dla wszystkich i wszystkiego, zamknęło się w sobie, stając się warownią w najszerszem tego słowa znaczeniu. Warownia to, choć północno-wschodnia, pełna jasności i słońca, w duchowym rozumieniu, pełna blasków i barw, choć krótkotrwałych — nasza Florencja północy. Na taką nazwę zasłużyła, pielęgnując skarby natury i sztuki, które pomimo olbrzymich nawałnic ocalały dzięki swoistej oporności materialnej a przede wszystkim za sprawą duchowych sił, mocniejszych od kamieni. Te ostatnie mówią na każdym kroku o ubiegłych czasach i ludziach, chodzących w pioropuszach chwały i sławy; wewnętrzna ciężyzna przechowywała tradycję wytrwania, obrony, utrwalania się w związkach zadokumentowanych przez królewskie akta. Zmartwychwstające w oczach naszych Wilno sumptem Rzpltej Polskiej a siłą świadomości i woli najlepszych jej synów, zwraca na siebie uwagę Europy, która widzi w niem już nietylko »zapomniane <przez siebie> miasto sztuki«.

W hierarchji kościołów wileńskich, sięgających okresu gotyckiego, pierwsze miejsce nie co do chronologii, ale pod względem znaczenia powszechnego, zajmuje kaplica Ostrobramska



VILNA, LITUANIAE MEROPOLIS

Z atlasu X. Jerzego Brauna z Kolonii.
(Fot. J. Bulhak, Wilno)

z cudownym obrazem Matki Boskiej, stanowiąca wraz z bramą tej nazwy jakby prezbiterjum jednonawowego kościoła pod otwartym niebem. Takie określenie przynależy się bezsprzecznie ulicy Ostrobramskiej, będącej przedłużeniem ul. Zamkowej i Wielkiej. U wstępu do tej oryginalnej świątyni wznosi się, nieco z boku, monumentalna fasada kościoła św. Teresy (zbud. m. 1635–1650 r.), którego elewacja boczna wraz z kaplicą Michała Pocięja (wyst. w 1783 r.) i galerią piętrową (z 1850 r.) tworzy jedną ścianę otwartej świątyni; po przeciwnej stronie taką ścianą są fasady starych domów i kamienic mieszczańskich, ciągnących się zwartym szeregiem aż do bramy Bazylińskiej. Zakończeniem tej jedynej na świecie świątyni jest — jak powiedziano wyżej — kaplica Ostrobramska, przybudowana w XVIII w. do Bramy Ostrej, nazwanej tak od ostrego, narożnego końca w zwięzającej się tutaj połączy miasta. Brak sklepienia zastępuje w tej budowli niebo ze wspaniałymi chmurami wileńskimi lub gwiazdami w nocnej porze. Tu, na ulicy, zwrócony twarzą ku Ostrej Bramie, modli się, zdejmując nakrycie głowy, przechodzień, pielgrzym, gromada, lud, obcokrajowiec i cała Polska chrześcijańska. Takim kościołem jest Ostrobramska ulica, prowadząca nas przez swą bramę, zwaną niegdyś Miednicko-Krewską, na stare drogi, wychodzące z Wilna do Miednik Królewskich i Krewa, pradawnych siedzib książąt litewskich, z gotyckimi zamkami, zachowanymi do dziś w ruinach.

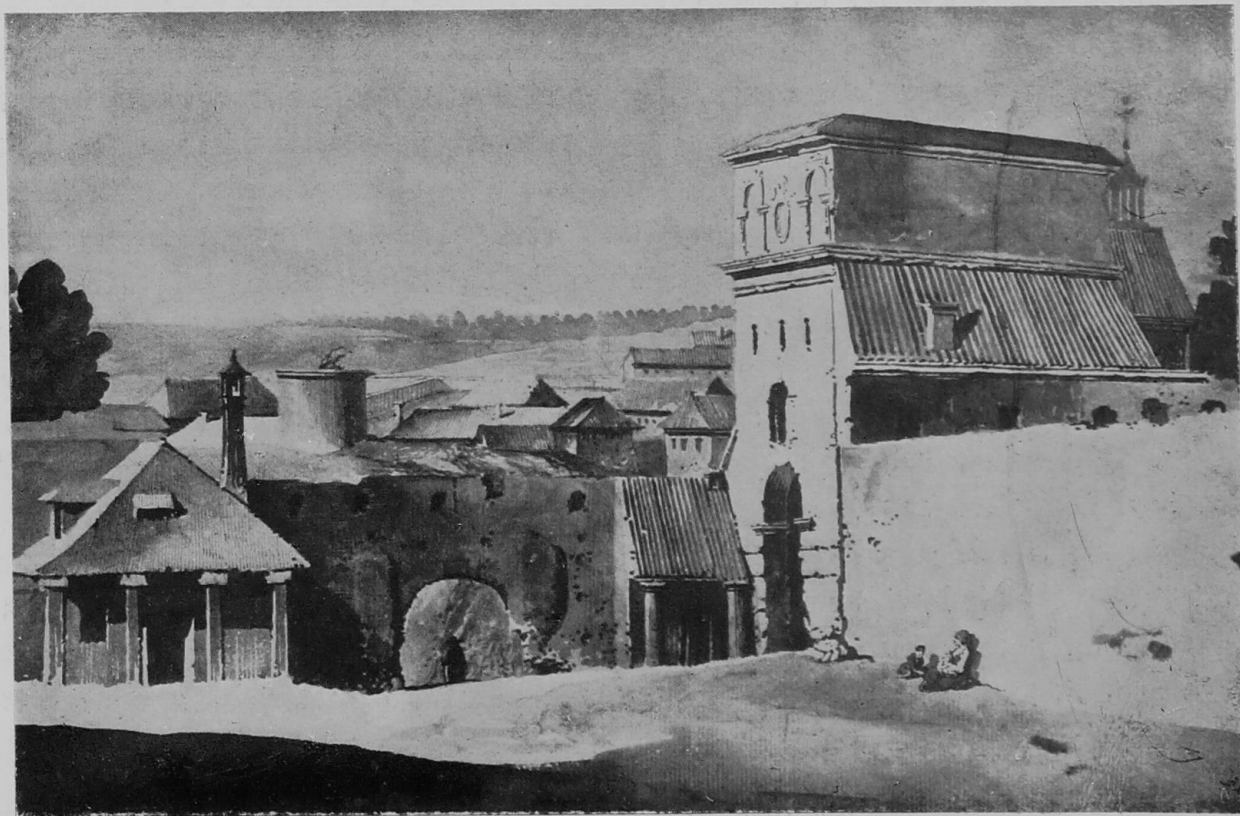
Na Ostrej Bramie, jednej z wielu bram dawnych murów obronnych Wilna, znajduje się obraz Matki Boskiej »na pospolitym dla pociechy wszystkich widoku« umieszczony, do którego »nie są drzwi nikomu zawarte, owszem jako do jakiegokolwiek publiczney Bramy« każdy »wolny ma każdego czasu przystęp«¹.

¹ RELACJA O CUDOWNYM OBRAZIE NAYŚWIĘTSZEY MARYI PANNY KTORY, W WILNIE NA OSTREY BRAMIE Przy Kościele WW. OO. Bossych Zakonu Braci Nayswiętszey Maryi Panny z Góry Karmelu pierwszy Obserwancyi, w onychże Possęsyi od lat 93 będący, NIEUSTANNEMI SŁYNIE CUDAMI. Z Historyi Zakonnych Karmelitów Bossych ZEBRANA, A Przez X. Hilariona od S. Grzegorza Karmelity Bossego Prowincyi Litewskiej DEFINITORA pod Zaszczycem Prześwieznego Imienia JWW. JOZEFA i ANTONINY z OGINSKICH SOŁŁOHUBOW Woiewodow Witebskich Ru 1761 wydana, a Staraniem X. Hieronima od S. Raymunda Karmelitow Bossych Prowincyi Litewskiej DEFINITORA Do przedrukowania podana WILNO w Drukarni Dyec. przy K. S. K. Ru 1823. p. 1 i 2.

Pierwotna brama forteczna przeistoczyła się w »bramę świętą Bogu miłą« — jak chce pieśń nabożna — w której zamieszkała Mater Misericordiae. Mater Amabilis — jak Ją Karmelici zwali — stałą się »Bramą Ostrej Koroną« i »Strażniczką Wilna«. Dzięki tej transformacji świeckiej architektury na dom boży, po wzniesieniu kaplicy, ocalała w czasie burzenia fortecy wileńskiej w latach 1799—1802 jedyna »Porta acialis«. Obraz wileńskiej Madonny wiąże się zatem z murami obronnymi, które król Aleksander przywilejem, wydanym w Grodnie w r. 1503, nakazał ku obronie »od pohaństwa« (tatarów) wzniesć mieszczanom »dla pewniejszej stróży i bezpieczeństwa od nieprzyjacieli«. Obwiedzenie miasta o pięciu bramach ukończono w 1522 r. Na planie topograficznym, dającym widok Wilna jakby z lotu ptaka, zamieszczonym w atlasie głównych miast całego świata X. Jerzego Brauna z Kolonji, rysowanym przez Franciszka Hogenberga z r. 1576-go a zdjętym znacznie wcześniej (ok. r. 1550), widzimy Wilno — Lituaniae Metropolis — i fortyfikacje miasta; widok panoramiczny z 1604 r. na sztychu Tomasza Makowskiego, kartografa nieświeskiego, odsłaniający miasto na przełomie w. XVI—XVII, odkrywa nam w wąskim narożnym końcu miasta ponad niziutkimi domami bramę Ostrą, stromym dachem nakrytą, mającą przed sobą od strony przedmieścia dwie wieżycy stojące, barbakanowe. Na planie Wilna z 1648 r., sporządzonym przez F. Getkanta, inżyniera wojskowego króla Władysława IV, znajdujemy fortyfikację zamierzoną i częściowo tylko podjętą, w tem dokładnie oznaczony mur obwodowy z dziewięcioma bramami, z których Brama Ostra ma barbakan¹. Znana akwarela Franciszka Smuglewicza (1745—1807), profesora malarstwa i rysunków przy uniwersytecie wileńskim, utrwaliła nam m. in. i tą bramę od przedmieścia ostrego końca ze wschodu z resztką murów miejskich do niej od południa przytykających². Od samego początku odgrywa ona zatem ważną rolę jako najbardziej eksponowana na końcu miasta placówka obronna. Na tej bramie pomieszczono zwyczajem średniowiecznym obraz Madonny. Stało się

¹ Henryk Łowmiański, Sfałszowany opis obwarowania m. Wilna — *Ateneum Wileńskie*, zesz. 9; ibidem zesz. 10—11, dr. Władysław Kowalenko, Geneza udziału m. Wilna w sejmach Rzpltej; ibidem zesz. 3—4, ks. dr. Jan Fijałek, opisy Wilna aż do połowy w. XVII; (potwierdzone przez odkrycia fundamentów w r. 1912 i 1926 — przyp. autora).

² Wilno z przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza. Wilno 1912, nakł. księg. Józefa Zawadzkiego.



OSTRA BRAMA W XVIII W.

Akwarela Fr. Smuglewicza (1745—1807)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

to, według wszelkiego prawdopodobieństwa, po ukończeniu budowy murów i bram (na których zawieszano również inne wizerunki świętych) staraniem zarządu miasta, do którego należała piecza nad bramami. Przypuszczenia te potwierdza relacja X. Hilarjona (cyt. w przyp.), ustalająca, że »gdy Konwent Wileński (Karmelitów Bosych) z Boskiego zarządzenia tu przy Bramie Ostrey Roku P. 1626 zaczął być fundowany, zaraz Oycowie nasi osobliwszą obserwę i weneracyą temu Świętemu Obrazowi czynić i swym przykładem lud wierny do Nabożeństwa i należytego uszanowania zachęcać i pobudzać poczęli. A lubo nie mieli należytego sposobu ten to Karmelu zaszczyt i ozdobę albo na ozdobniejszym lokować miejscu, ile jeszcze nie mając o nim od Miasta powierzonego starania (co się stało dopiero faktycznie w 1668 r.) albo też same miejsce doskonale przyozdobić, poczęli iednak o tym usilnie myśleć, jakby cześć i chwałę Nayświętszey Maryi Panny w tym Obrazie rozszerzyć i pomnożyć«¹.

Fakt »obserwy« obrazu przez Karmelitów zaraz po r. 1626 pozwala na twierdzenie, że obraz zawieszony był na bramie przed tym rokiem, jeno, że »zupełney czci i powinnego uszanowania nie miał, ale tylko był pospolitym, oraz i przyzwoitym Katolików sposobem czczony, i szanowany, jako inne na jakimkolwiek miejscu znajdujące się obrazy cudami nie słynące. Nie miał bowiem żadney przystoyney Kaplicy, ani przyzwoitey cudownym Obrazom ozdoby, ale tylko na tym samym, na którym i teraz iest miejscu, do muru był nieco wpuszczony z okienicami czyli drzwiczkami nie w zupełny kwadrat zrobionemi, od śnieżnych i dżdżystych nawałności Obraz zakrywającemi. Przed nim był ganeczek bardzo szczupły, na który gradusy proste i ciasne, ledwie tylko nabożnym ludziom do zapalenia (ieśli kto ofiarował) lampy wstęp czyniły«. Oddany pod opiekę Karmelitów obraz już w 1668 r., zostaje przeniesiony w r. 1671 do kościoła św. Teresy i »w kaplicy pierwszej po prawey stronie od wielkiego Ołtarza, lokowany«. W tymże roku, staraniem O. Karola od św. Ducha, sławnego kaznodziei w konwencie, a po wzniesieniu bardzo »kształtney lubo z drzewa« kaplicy, którą przybrano i przyozdobiono »doskonale« obrazami, pikturami, inskrypcjami, obraz został do niej przeniesiony, w której trwał do 1706 r. t. j. do dnia (18. v.) pożaru miasta. Ustalając pewne daty, odnoszące się do naszego obrazu, zanotować należy jeszcze r. 1715, w którym to całe prawie miasto w perzynę poszło a »kaplica także przy Ostrey Bramie przez lat 44 od naruszenia wolna, pod ten czas zgorzała«². W obydwóch pożogach obraz nie ucierpiał, może dzięki przeniesieniu go do kościoła karmelitańskiego, gdzie po ostatnim pożarze umieszczony był przez kilka lat zanim nie wzniesiono na tem samem miejscu murowanej kaplicy, która swój wygląd dzisiejszy otrzymała po przeprowadzonej w 1829 r. restauracji, nadającej jej formy późnego klasycyzmu.

Uświadamiając sobie w powyższych wskaźnikach czasowych historyczne fakty nie podlegające dyskusji ze względu na wiarygodność prostych słów wielokrotnie powoływanej poprzednio Relacji X. Hilarjona, dochodzimy do przekonania, że obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej znajdował się na Bramie przed 1626 r. Z tą świadomością istnienia Madonny w szesnastowiecznej fortecy wileńskiej, na ostrym jej końcu o znacznem wzniesieniu terenowem, na wysokiej bramie, skąd królowała i niemal unosiła się nad miastem — mając je niejako u stóp swoich — przystępujemy z należyтым szacunkiem do zbadania dzieła jako utworu sztuki.

Przesady pseudonaukowe, błakające się jeszcze jako niedobitki na wielkim obszarze fachowej literatury, że dzieło sztuki bez pisanych dokumentów jest nieme, muszą być wyplenione z chwilą oparcia się o młodszą siostrzycę historii sztuki, naukę zwaną pospolicie konserwacją. W nauce tej tkwią od niedawna zresztą pierwiastki twórczości, tej pracy, która na podstawie wielostronnego badania technicznego i artystyczno-formalnego odkrywa w danym tworze plastycznym moment jego powstawania, tworzenia z pewnego materiału zgodnego z koncepcją artystyczną. Odtwórcze elementy tej pracy myślowo-uczuciowej, zawierającej dla krótkowidza

¹ Op. cit. pag. 3; Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa poświęcona pamięci Adama Mickiewicza w stuletnią rocznicę jego urodzin 1798—1898, v. art. A. Wysłoucha, Łodziata i Hilarjona.

² Op. cit. p. 4.

cechy rekonstrukcyjne, mają głęboki sens twórczy w odniesieniu do bezczasowych lub bezimiennych dzieł sztuki w znaczeniu historycznym. Tego rodzaju zabytki, z niewiadomej epoki lub niewiadomego twórcy, są przedmiotem zawiłych dociekań estetyzujących historyków sztuki, którzy ujawniają swoją wiedzę za pośrednictwem naginania faktów plastycznych do własnych upodobań lub nastrojów.

W odniesieniu do obrazu Madonny Ostrobramskiej przyjętą została zasada spojrzenia po raz pierwszy »własnymi oczami« na historyczne dzieło malarskie, które ma od wieków własną mowę kształtów, przez które niewątpliwie działa aktywnie. Odkrycie tej wymowy, jaka tkwi w samym tworze, bez posługiwania się, narazie przynajmniej, gatunkowo innymi argumentami, stało się założeniem idei konserwatorskiej w momencie, kiedy zdecydowano jednocześnie zbadać stan zachowania wielkiego obrazu, przeznaczonego do wielkiego aktu koronacyjnego. Powołany do przeprowadzenia tej odpowiedzialnej pracy, artysta-konserwator Jan Rutkowski, twórca konserwacji obrazu M. B. Częstochowskiej, przystąpił do nowego dzieła z zasobem wiedzy i długoletniego doświadczenia, które pozwalały mu pokonać ze spokojem i nieomylnie wszystkie trudności piętrzące się przy każdym zabytku nanowo. Problemy konserwatorskie są bowiem problemami indywidualnymi. Recept i szablonów wiedza ta nie ma i mieć nie może. Opierając się na pewnych zasadach jak na fundamencie, wznosi swój gmach na gruncie badanego obiektu. Dwumiesięczna praca konserwatora po skontrolowaniu i zsumowaniu wszystkich danych dała wyniki przedstawiające się w skrócie w następujących obiektywnych stwierdzeniach:

Obraz malowany jest na płycie składowej się z ośmiu dębowych desek. Poszczególne deski, licząc od lewej strony patrzącego na obraz mają w szerokościach 27, 17, 14, 12'5, 21'5 19'5, 21'5, 27 cm. Grubość płyty wynosi 2 cm. Wymiary całej płyty 2 m. na 1 m. 63 cm. Deski łączone były zapomocą 3-ech wsuwanych listew o szerokości 7 cm., pozatem związano je z sobą zastrzałkami w formie jaskółczych ogonków. Na górnych krawędziach płyty znajdują się prostokątne wycinki, założone z lewej strony deseczką sosnową (20 cm. × 43 cm.), z prawej lipową (24'5 × 44 cm.). Deski zachowane naogół w stanie znacznego zniszczenia, występującego najwidoczniej w dolnej partji płyty. Tutaj można było stwierdzić, dzięki ustalonej odległości jaskółczych ogonków, że płyta została obcięta z dołu ok. 20 cm. Zastrzałki w kilku miejscach wypadły. Nadwyreżoną konsy-



PORTA ACIALIS Rycina z XVIII w.

(Fot. J. Bulhak, Wilno)

stencję drzewa wzmocniono żelaznymi sztabkami, przybitemi do desek. Spojenie ich zostało rozluźnione, wskutek czego powstały szpary, występujące na odwrotnej stronie, pokrytej farbą, w formie rys, z których np. jedna przechodziła przez twarz Madonny. W samej malaturze obrazu rozróżniamy dokładnie dwie techniki malowania: temperową na cienkiej warstwie gruntu kredowego i olejną. Pierwsza występuje widocznie i prawie w całej pełni na twarzy Matki Boskiej oraz na płaszczu w miejscach, gdzie farba olejna t. j. druga warstwa ją pokrywająca, niezwiązana organicznie z drzewem, od niej odstawała, złuszczyła się lub odprysnęła, tworząc pęcherze lub nieregularne kształty, niewypełniające w wielu miejscach drzewa. Obecność farby temperowej stwierdzoną została również na białej chuście osłaniającej głowę. Farba olejna natomiast pokrywa, oprócz tła, farbę temperową — jak zaznaczono wyżej — na całym płaszczu, wskutek czego następuje tutaj znaczne zgrubienie malatury; następnie zupełnie wyraźnie techniką olejną malowana jest tunika i ręce, pod którymi znajduje się (2 cm. $\times$ 2,5 cm.) otwór, dotknięty w swej głębokości pędzlem z farbą olejną tego samego koloru co tunika. Nikłe ślady pierwotnej wyprawy gruntem kredowym spostrzeżono w tle obrazu i na promieniach w okolicy głowy. Odwrotnie, ślady olejnej farby znajdują się na twarzy w światłach oczu, nosa, ust i podbródka oraz w rumieńcach policzków. W kilku miejscach, najwyraźniej zaś na konturze płaszcza, dostrzeżono ślady rylca, który pozostawił po sobie rodzaj wąziutkiego żłobienia czy wcięcia. Na wąskim pasku dolnej partii płaszcza zdjęto — dla upewnienia się o istnieniu 2-ch technik — warstwę olejną, pod którą ukazała się farba temperowa, o barwie malachitowej, jaśniejszej od ciemno-zielonego podbicia płaszcza.

Powyższe stwierdzenia uzyskane w czasie konserwacji obrazu, posiadają dla jego historii, ze stanowiska artystycznego, pierwszorzędne znaczenie. Prowadzą one bowiem do wniosku, że pierwotny obraz, malowany na gruncie kredowym techniką al tempera, przemalowano farbami olejnymi. Jednocześnie malowania obydwoma technikami jest wykluczona, gdyż pod warstwą olejnej farby odkryto warstwę barwy temperowej, która prawie całkowicie wypełnia twarz madonny. Połączenie dwóch technik na jednym obrazie w sposób przedstawiony okazało się dla stanu zachowania obrazu zgubne, powodując bardzo znaczne zniszczenie w pierwszym rzędzie płaszcza. Natomiast twarz M. B., dzięki prawie jednolitej technice z małymi wyjątkami retuszu olejnych, zachowała w fakturze malarskiej niemal świeży wygląd, do czego przyczyniło się również niewątpliwie usunięcie brudu i kurzu, który warstwą grubości centymetra pokrywał partje zakryte blachami szaty, przybijanymi wprost do deski. Po odjęciu złocistych szat (ze srebra pozłacanego) znaleziono na płycie, głównie na powierzchni tła, 2683 dziur powstałych wskutek przybijania gwoździ szat (składających się z 13 części oddzielnych płyt blaszanych), a przede wszystkim wotów, które przytwierdzano wprost do obrazu przed pokryciem postaci metalową sukienką. Wszystkie otwory, pęknięcia desek i inne ślady zniszczenia, jak wyłuszczenia farby olejnej, usunął konserwator J. Rutkowski z benedyktyńską cierpliwością zapożyczając gruntu kredowego lub wosku, po uprzednim wzmocnieniu konsystencji drzewa t. zw. parkietowaniem. Ograniczając się do pobieżnego jeno zanotowania niektórych momentów z historii konserwacji obrazu (która zostanie opublikowana oddzielnie na podstawie dziennika prowadzonych robót), przystępujemy z kolei do obiektywnego opisu postaci M. B. z obrazu ostrobramskiego.

Madonna z Ostrej Bramy przedstawiona jest w nadnaturalnej wielkości. Oś figury, przechodząca mniej więcej przez skrzyżowanie rąk wyznacza rozwartość kąta pochylenia głowy ku prawej stronie (na lewo od widza). Ręce z lekka odchylone, skrzyżowane na piersi. Skrzyżowanie rąk powstało przez złożenie ręki lewej na prawą, przyczem palce obydwu rąk, oprócz środkowych, są nieco otwarte. M. B. przyodziana jest w płaszcz z widocznym podszyciem, w tunikę z rękawami i suknię (widoczną przy przegubie lewej ręki z pod tuniki), w chustę na głowie wysuniętą z pod płaszcza i szal (z włoskiego t. zw. gargiel) pod szyją. Twarz Madonny zamknięta podłużnym owalem. Oczy półotwarte (wydają się zamkniętymi, gdy obraz



WIDOK NA KAPLICĘ OSTROBRAMSKĄ W WILNIE

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

znajduje się na swoim miejscu w kaplicy — różnice perspektywiczne), osadzone w wyrazistej oprawie powiek, zwłaszcza górnej; tęczówki duże, koloru piwnego. Brwi mają zdecydowaną linię półłuku. Nos prosty z bardzo nieznacznym »garbkiem«, zakończony proporcjonalnymi nozdrzami. Usta pełne, o regularnym wykroju, lekko przymknięte, wargę dolną nieco odchyloną. Podbródek o regularnej linii, zaokrąglonej i podkreślonej światłocieniem. Szyja odkryta, smukła, pogrążona w szaro-zielonkawym cieniu, z lekkim światłem od podbródka. Karnacja twarzy w ogólnym kolorystyce jasna. Czoło aż do linii ciemno brązowych brwi ma nieco ciemniejszą tonację w stosunku do dolnej części twarzy, z powodu lekkiego ocienienia, wywołanego przez chustę, okalającą twarz. Na niej znajdujemy kolory kości słoniowej i mleczno-różowe, na policzkach silnie zrumienione, w cieniach szaro-zielonkawe lub brunatne, powstałe raczej z brudu i gdzieś z przegładającego tła drzewa, usta mają barwę dojrzałych malin. Światłocienie zaznaczony jest od lewej strony podobnie, jak na szyi; silnie i szeroko występuje z pod chusty, zanikając na zaróżowionych policzkach, poczem napięcie światła wzmacnia się



WNĘTRZE KAPLICY OSTROBRAMSKIEJ

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

podkreśleniami błysków o znacznym natężeniu. Ręce w swej karnacji różnią się wybitnie od barwy twarzy. Mają one odcień cielisto-brudno-żółtego koloru i są modelowane z anatomicznym poczuciem zapomocą mocnych choć rozprószonych światła i cieni. Malowane szaty M. B., na które składają się powyżej wymienione części ubioru, nie odpowiadają co do koloru pierwotnym barwom, jak to stwierdziliśmy już na odkrytym wąskim pasku dolnej części podszycia. W dzisiejszym stanie płaszcz z podszyciem o soczystej zieleni i ciemno-żółtawem oblamowaniem jest kobaltowy z zielonym odcieniem. Okrywa on całą postać od głowy, załamuje się, mówiąc ogólnie, na rękach, z których opada ciężkimi płaszczyznami w dół. Tunika, widoczna w trójkącie utworzonym ponad rękami przez odwiniecie płaszcza i na szerokich rękawach oraz w dolnej części pod niemi, koloru czerwonego; malowana jest w światłach cynobrem, w cieniach karminem. Na głowie okrytej szatą wierzchnią, znajduje się, pod nią, biała chusta w rodzaju kornetu, która układa się w ostre fałdy i dotyka dolną częścią samoistnego, białego szalu, upiętego pod szyją. Białe płaszczyzny obydwu części ubioru t. j. chusty i szalu mają w cie-



OLTARZ Z OBRAZEM MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ

(przed konserwacją)

niach i załamaniach kolor szaro=popielaty. Wokoło głowy widoczne są ślady talerzowatego nimbu, z którego wychodzą złote promienie w liczbie 42. Tło obrazu jednolite w barwie szaro-brązowej.

Opierając się na powyższej interpretacji, o ile możliwości ściśle odpowiadającej dziełu pod względem jego kolorystyki zastanówmy się nad wymową samych form. Wrażenie swego rodzaju monumentalności, jakie otrzymujemy na pierwszy rzut oka, jest po rozumowem skontrolowaniu istotne. Monumentalność obrazu tkwi nie tylko w jego wymiarach, lecz w architektonice form całej postaci, traktowanej naogół szeroko. Rozłożystość kształtów, wyrażająca się prze-

dewszystkiem w konturach, w linearnym ujęciu szat, posiada największe napięcie w nagromadzeniu różnych materji, łamiących się, falujących i przecinających się w różnych kierunkach. Szerokie, w wielu miejscach płaskie, traktowanie malowidła, podkreślone zostało pewnym, ścisłym obwodem figury. Ten kontur płaszcza prowadzi oko widza po swej linii mocnej, budującej kształt fundamentalnie o wierzchołku głowy, ujętej w pionowe linie płaszcza i chusty. Szczegółowa i rzeczowa obserwacja, idąca po tym torze budowy form, musi doprowadzić badacza do orzeczenia, że w architektonice obrazu M. B. Ostrobramskiej są, podobnie jak w technice i fakturze malarskiej, odmienne światy. Poczynając od głowy wraz z jej okryciem, zauważymy kanciastość linii chusty i płaszcza, ostrość kątów łamiących materiał w trójkąty, słowem formy oparte o styl linearny. Ujęcie twarzy o wyrazistych rysach, w znaczeniu linearnym, w »ramy« szat, posiadających omawiany charakter, wyodrębnia całą głowę. Z tego ducha form spostrzegamy jeszcze bardzo wyraźne reminiscencje we fałdach niższych partji płaszcza, zwłaszcza po lewej stronie (od widza), na załamaniach linii biegnących w kierunku lewej ręki postaci M. B. Podobne kształtowanie form możemy dostrzec w ostrokątnej linii płaszcza, po przeciwnej stronie nieco poniżej odwiniętej i trójkątnej w tym miejscu, chusty. Na tym samym płaszczu występują jednak formy wyprowadzone z innego ducha plastycznego, posługujące się linią falistą i miękką, tworzące masy i szerokie płaszczyzny barwnych plam. Do tego świata należy szal pod szyją, którego materiał ułożony jest w fałdy o liniach swobodnych, otwartych, miękkich, do czego przyczynia się światłocien rozprószony, wychodzący z innych założeń, innego źródła światła aniżeli światłocien na szyji i twarzy. Lecz najwidoczniej w tunice mamy uzmysłowiony ten inny styl, ujawniający się tutaj w całej masie rozbitej na poszczególne elementy większych i mniejszych pofałdowań i linii falisto spływających, form przelewających się niejako jedna w drugą. Suma tych spostrzeżeń, którą wypadnie nam jeszcze pomnożyć przez inne, już o wewnętrznym, duchowym i psychologicznym znaczeniu, skłania nas do wniosku, że analiza formalno-artystyczna wykazuje również pewne nawarstwienia, tkwiące w obrazie M. B. jako utworze plastycznym. O ile w dziełach architektonicznych umiemy już oddawna odszukać i wyodrębniać historyczne momenty, tkwiące w dawnej budowli (która rozrastała się w ciągu wieków lub nawarstwiała w różnych epokach coraz to innymi stylami). — o tyle dzieła malarskie



FRAGMENT SZATY Z OBRAZU M. B. OSTROBRAMSKIEJ

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

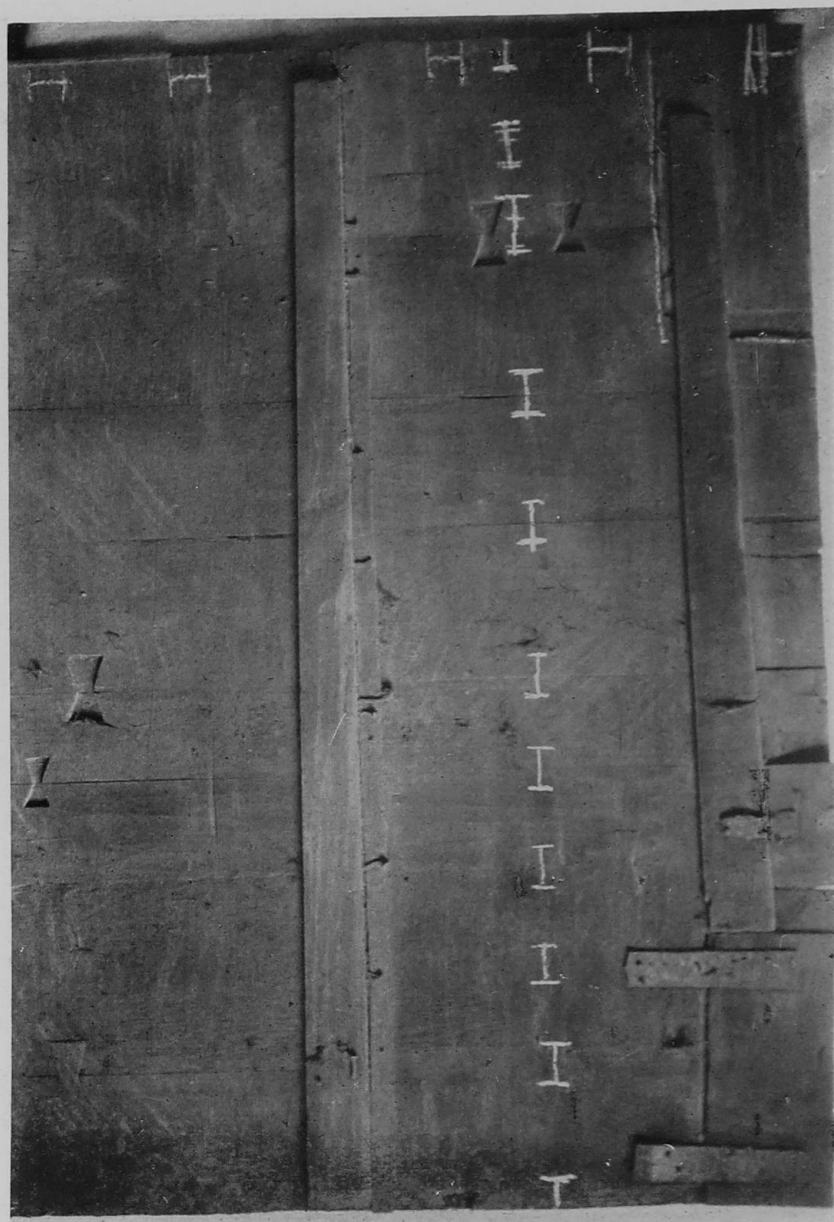
epok ubiegłych, zabytki ruchome, podlegające również — jak doświadczenie konserwatorskie stwierdza — restauracjom, przemalowaniom i t. p. nawarstwieniom, są jeszcze ciągle lekceważone i dla naukowo-artystycznego badania nieprzystępne.

Ponieważ w tym wypadku (analogicznie do M. B. Częstochowskiej) chodzi o obiekt wyjątkowy i wszechstronnej wartości, staraliśmy się przeto w miarę możliwości przeprowadzić ową analizę ze stanowiska technicznego i formalnego, posługując się wynikami, uzyskanymi w okresie konserwacji obrazu. Dla uprzytomnienia sobie tych wyników w ramach pewnych kategorii naukowych, obracających się około naszego przedmiotu badań, zestawiamy tezy:

Obraz M. B. Ostrobramskiej, malowany pierwotnie na gruncie kredowym farbami temperowymi, był później przemalowany farbą olejną. Analiza form wykazuje, że pod względem ich kształtowania zachodzą na obrazie zasadnicze różnice pomiędzy poszczególnymi partjami na powierzchni dzieła.

Pokrywające się dwie analizy, techniczna i formalna, zmierzają do uproszczenia problemu: obraz Ostrobramski posiada nawarstwienia dwóch technik malarskich i przyjmijmy narazie, conajmniej dwóch stylów.

Jeżeli z historycznych danych, zaczerpniętych li tylko z Relacji X. Hilarjona, weźmiemy pod uwagę, że obraz przed przybyciem Karmelitów Bosych do Wilna t. j. przed 1626 r. już istniał, i jak chce relacja, na Bramie Ostrej, to mając w pamięci poprzednie tezy dochodzimy do przekonania, że powstanie pierwotnego obrazu, malowanego techniką temperową, musi być odniesione do w. XVI, gdy zarząd miasta zawieszał na bramach miejskich fortecy wileńskiej obrazy świętych. Na poparcie tego twierdzenia posłużą nam ostateczne wnioski poprzednich wywodów, zamykających się celowo w obrębie samego dzieła sztuki. Nie ulega wątpliwości, że pierwotny obraz, który widzimy w partjach głowy wraz z twarzą, wyszedł z pod penzla artysty renesansowego, żyjącego jednak jeszcze tradycjami gotyku. Natomiast przemalowanie farbami olejnymi mogło nastąpić w. XVII-tym i w początkach XVIII-go w., po r. 1702, (oprócz rąk, które według relacji ustnych dokonane zostało przez Kanutego Rusieckiego, więc w XIX w.). Datę tę ustala nam otwór pochodzący z przestrzału na wylot (poprzez sukienkę metalową sprawioną przez Karmelitów przed 1671 r.), w którego głębokości znajduje się czerwona farba tuniki. W relacji X. Hilarjona czytamy,¹⁾ że w 1702 r. »Karol XII król Szwedzki, miasto Wilno opanowawszy, wszystkie bramy wileńskie swojemi żołnierzami dla straży osadził. Między którymi i Ostro-Bramę, Matki Najświętszej cudownym obrazem sławną, opatrzył strażą... Tegoż



FRAGMENT DĘBOWEJ DESKI, NA KTÓREJ JEST NAMALOWANY
OBRAZ M. B. OSTROBRAMSKIEJ

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

¹ Op. cit. p. 13, 14 i 15.



GŁOWA MATKI BOSKIEJ Z OBRAZU OSTROBRAMSKIEGO
(po konserwacji)
(Fot. J. Bulhak, Wilno)

samego roku 1702 dnia 16 kwietnia w sam dzień Wielkanocny JW. Imość Pan Antoni Nowosielski Oboźny W. X. Lit., Szwedzkiego wojska część znaczną w Wilnie obozującą napadł tak szczęśliwie, że wyłamawszy pierwsze drzwi Ostrobramskie z Przedmieścia, częścią ich rozprószył, częścią na placu trupem położył. Sam zaś W. Imśc. Pan Oboźny opiekującą się tejże Matki Najświętszej wsparty obroną, od częstych postrzałów nienaruszony nazad powrócił... Tegoż samego czasu Imość Pan Stachowski, Towarzysz, od Szwedów przed samym Ostrobramskim Obrazem na ulicy zajęty, jak tylko do Najświętszej Marji Panny westchnął i wystrzelił, z pośród samych Szwedów ścisnąwszy ostrogami uszedł szczęśliwie, za nic mając częste onych za sobą postrzały». Niewątpliwie z tych właśnie czasów szwedzkiej okupacji Wilna datuje się przetrwanie obrazu, gdyż strzelanina koło Ostrej Bramy była, jak widać z opisu, częsta i gęsta.

Wracając do tematu, zaznaczyć musimy różnice zachodzące pomiędzy przemalowaniem tuniki i płaszcza. O ile pod farbą olejną na tym ostatnim znajduje się malatura temperowa, o tyle na tunice widzimy czystą farbę olejną, z czego wniosek, że ta część ubioru, widocznie bardzo zniszczona, została zupełnie po zeskrobaniu dawnego gruntu kredowego wraz z farbą, na nowe przemalowana. Nie mało ważne są również różnice stylowe pomiędzy tuniką a płaszczem. Płaszcz naogół pozostał w formach wcześniejszych, natomiast fałdzistość tuniki, układ fałd, pewien niepokój linii w stosunku do monumentalnego traktowania szaty wierzchniej są



FRAGMENT OŁTARZA W KAPLICY OSTROBRAMSKIEJ Z WOTAMI.

(Fot. J. Bułhak, Wilno)

chyba widoczne. Przypuszczamy zatem, że pierwsza restauracja pierwotnego obrazu, wiszącego na bramie bez odpowiedniego zabezpieczenia od wpływów atmosferycznych, a więc z pewnością zniszczonego i niemającego jeszcze należytego »uszanowania«, odbyła się w XVII w., zaraz po powierzeniu obrazu przez miasto Karmelitom Bosym, którzy już w 1671 r. stawiają przy Ostrej Bramie »kształtną lubo z drzewa« kaplicę i w którymto roku obraz zaczyna słynąć »łaskami i cudami zanotowanymi a pod przysięgą zeznanymi«, jak pisze X. Hilarjon w odnośnym ustępie swej relacji¹). Druga restauracja odbyć się mogła jak zaznaczyliśmy, po r. 1702, trzecia zaś i ostatnia, odbiegająca pod względem artystycznym od drugiej zupełnem niezrozumieniem wyrazu form i barw, dotyczy rąk i była wykonana w ubiegłym stuleciu.

¹ Op. cit. p. 11.



OBRAZ MATKI BOSKIEJ OSTROBRAMSKIEJ

(bez szaty, po konserwacji)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

Przeznaczenie obrazu na Bramę, dostosowanie go do pewnej wysokości i oddziaływania perspektywicznego da się jeszcze wyczytać ze wspomnianych już tutaj form monumentalnych, których nie można sobie wyobrazić np. w obrazie ołtarzowym. Spokój tych form, pomimo drugiej restauracji nie trzymającej się już stylu pierwotnej malatury, jest może najtrafniejszym określeniem, które przeciwstawia się kategorycznie barokowemu ujęciu kształtu.

A jeśli w końcu zwrócimy uwagę na najgłębszą stronę obrazu, na jego sens duchowy, wypływający z całej postaci, z oblicza i z tych niewymownych rąk objaśniających nam całą treść obrazu a tak osobliwych w ruchu i zarazem kontaktujących z oczami w siebie skierowanymi, to zobaczymy może ikonograficzną stronę Madonny Ostrobramskiej. Nie rozpatrujemy tej sprawy specjalnie, wymaga ona oddzielnego studjum, rzucamy tylko pewne myśli, które zostaną rozwinięte w obszernej monografii o obrazie Ostrobramskim na tle rozwoju sztuki religijnej w Polsce. Stwierdzenie, że Madonna bez Dzieciątka pojawia się na obszarze naszej sztuki jako nowy typ dopiero około połowy XVII w. pod wpływem sztuki włoskiej, jest łatwe na podstawie dotychczasowych badań i niekompletnej literatury inwentaryzatorskiej tego przedmiotu. Wiadomo również, że wskazania i nakazy soborów i synodów zabraniały malować Madonnę bez Dzieciątka, zalecając i w Polsce malowanie tego rodzaju obrazów w typie Odigitrji, Madonny pielgrzymów, jaką jest wizerunek M. B. Częstochowskiej. Z powyższych zakazów przedstawiania wizerunku M. B. bez Dzieciątka można byłoby wysnuć wniosek, że



OBRAZ M. B. OSTROBRAMSKIEJ W OLTARZU

(przed konserwacją)
(Fot. J. Bułhak, Wilno)

synody i sobory liczyły się widocznie z dość częstym przedstawianiem przez malarzy wizerunków o innym typie, aniżeli wymagał tego kościół i jego prawo. Możemy jeszcze suponować, że przepisy te odnosiły się, ściśle biorąc, do obrazów kościelnych i klasztornych albo pozostających w związku z instytucją kościelną. Tymczasem obraz Ostrobramski nie był — w naszym przekonaniu — pochodzenia kościelnego czy klasztornego w znaczeniu malowania go przez zakonnik, a był zamówiony przez miasto na świecką bramę murów obronnych i wykonany został przez malarza prawdopodobnie świeckiego, przebywającego na dworze Zygmunta Starego lub Zygmunta Augusta, prowadzących podówczas, jak wiadomo, w Wilnie bardzo poważne roboty, np. w związku z odbudową katedry lub przebudową zamku dolnego. Przedstawicielami »artifików« przeróżnych nacji niechaj będą dla przykładu choćby dwaj Włosi: architekt Bernardo Zenobi z Rzymu i rzeźbiarz Giovanni Cini da Siena. Z poprzednich wywodów wynika jasno, że obraz B. M. Ostrobramskiej był wykonany na miejscu. Bardzo słabo przygotowana stolnica obrazu, ledwie »zbita«, nie mogłaby wytrzymać długiej podróży np. z Krakowa,

poza artystyczna koncepcja obrazu, obliczonego na działanie z pewnej wysokości i perspektywy, pozwala przypisać obraz ten artyście posiadającemu świadomość zadania i funkcji dzieła o charakterze monumentalnym. A zatem ikonograficznej kwestji nie da się rozwiązać przez wejście na drogę najmniejszego oporu tj. przytrzymywania się ustalonego szablonu przez pewną kategorię faktów z zakresu typologicznego. Nie lekceważąc bynajmniej tej strony badań, związanych ściśle z mało znaną na naszym gruncie hagjografią, pozwalamy sobie narazie odejść od tego rodzaju ustalania faktów w dziedzinie zjawisk artystycznych, dla których istnieją bezsprzecznie jeszcze inne kanony, głęboko sięgające właśnie w uczuciowo-religijną stronę sprawy.

Interpretacja obrazu M. B. Ostrobramskiej niejako od wewnątrz jest bardzo prosta a zarazem bardzo trudna. Zespołowy geniusz ludu wielu pokoleń składał Tej, »co świeci w Ostrej bramie« swoje pieśni, nieraz niedołęzne w formie literackiej a przecież dogłębne i otwierające na Jej znaczenie szerokie horyzonty. Podobnie jak w sztuce słowa, tak w sztuce plastycznej obok wielkich szczytów natchnień płynących z wizerunku Madonny Ostrobramskiej i wątłych płomyków ludowej, niemal »żebraczej«, literatury o Niej, istnieje długi szereg wizerunków, »reprodukujących« obraz M. B. i ilustrujących jego cudowność. Cała ta grafika ostrobramska, zasługująca na naukowe opracowanie, mówi o jednym, że interpretacja dzieła o wielkich walorach artystycznych, które bezsprzecznie obraz nasz posiada, zależy od optyki czasu, w jakim nawiązuje się kontakt z dziełem sztuki, zwłaszcza o wyjątkowym znaczeniu religijno-narodowym, podniesionem do niezwyklej potęgi dzięki drugim z kolei opiekunom obrazu Ostrobramskiego tj. Karmelitom Bosym. Tego zakonu jest ona od samego początku »niewymowną Pocięką, Pocięzycielką, Obronicielką, Opiekunką i Karmelu Ozdobą«. Dla Niej budują kaplicę, sprawiają szaty, z których metalowa złocista, wysokiej miary dzieło sztuki, najprawdopodobniej złotników wileńskich, podnosi urok wizerunku tej Mater Amabilis i Mater Misericordiae, przeistaczając ją jednocześnie w złocistą górę Karmelu, w słoneczność i kosmos. Otóż czerpanie z tych źródeł ożywczych i nasuwających nieraz głębokie zestawienia porównawcze, nie tłumaczy jeszcze treści czy wyrazu duchowego Madonny Ostrobramskiej, zwanej również, jak wiemy, Palladą. Nie to nas w tej chwili interesuje, jakiego rodzaju uczucia obraz wzbudza czy wywołuje, lecz jak on sam wyraża duchowe treści. Dla jaśniejszego ujęcia tego problemu zaczniemy od rąk. Skrzyżowanie ich ma pozory klasztornej składania rąk w czasie modlitwy dyscyplinowanych i pokornych służebnic. Pozory te uznamy za mylne po przekonaniu się, że ręce te nie są »prawkidłowo« złożone. Przede wszystkim są niżej normalnej wysokości fizycznego oparcia, którego właśnie tutaj nie dostrzegamy. Ręce te są raczej nieco, ale wyraźnie, odsunięte od piersi, nie dotykają jej, może raczej przytrzymują swoim ciężarem płaszcz. Zwróciliśmy już poprzednio uwagę na rozczepienie palców, dodajemy jeszcze do tego ich miękkie i jakby konchowate ułożenie. W rezultacie przy podobnej analizie otrzymamy wyraz rąk przytulających, biorących coś czy kogoś w swoją opiekę, słowem rąk opiekuńczych w przeciwstawieniu np. do rąk Madonn z obrazów przedstawiających temat »Zwiastowania«, w których widzimy ręce pokorne lub przyjmujące coś od kogoś (anioła zwiastującego). Z wyrazem rąk wiąże się wyraz twarzy, skupiony, jak zawsze, w oczach i ustach. W związku z tem uważamy, że ułożenie głowy pochylonej »trocha ku prawej stronie z afektem« jak pisze X. Hilarjon, podający krótki ale istotny opis w swej cennej relacji¹, nie może być ruchem Matki Boskiej ze »Zwiastowania«, gdyż nie kontaktuje z osobą przypuszczalnego² Pośłańca Bożego, archanioła Gabrijela. Osoba przyjmująca nieoczekiwaną wieść, musiałaby zaznaczyć ruchem całej figury lub głowy (nieradko rąk), a przede wszystkim wyrazem, zdziwienie albo pokorę poddania się posłannictwu, albo też przyjęcie radosnej nowiny. Madonnie Ostrobramskiej tego wyrazu czy ruchu przypisać nie potrafimy. Natomiast cała »statyka« ruchu, a więc zarówno pochylenie głowy i wyraz ku dołowi patrzących oczu, zam-

¹ Op. cit. p. 2.

² Spostrzeżenie ks. Daniela Łodziaty, v. T. Narbut, Dzieje Nar. Lit. t. V. p. 137.

knięte usta, słowem cały ten wewnętrzny kontakt z własnym jestestwem, który daje rezonans psychologiczny w sferze duchowego skupienia, zamyślenia i spokoju razem wziętych, a zarazem dla patrzącego ostoji, wzbudzającej »niejakąs bojaźń z rewerencją i afektem złączoną« — jak chce znowu Hilarjon — każe nam widzieć w Matce Boskiej Ostrobramskiej nowożytny typ odrodzenia włoskiego bez reminiscencji archaicznej powagi Odigitrii. Dalszych wniosków wyprowadzać narazie nie zamierzamy.

A jeśli w końcu wolno wypowiedzieć najosobistsze wyczucie, to nie znajduję innego określenia po długich rozmyślaniach w obliczu obrazu Ostrobramskiego jak to, że wyobraża on postać podniesioną do potęgi idealnego wizerunku Bóstwa. Może dlatego, poza indywidualnymi uczuciami i związkami serc naszych czcimy Ją wszyscy, cały naród bez wyjątku. W warowni wileńskiej zrodzona była zawsze jej opiekunką i obrończelką, dla całego kraju Palladium, dla narodu królową, zamieszkałą od wieków w dzisiejszej kresowej fortecy.

JERZY REMER

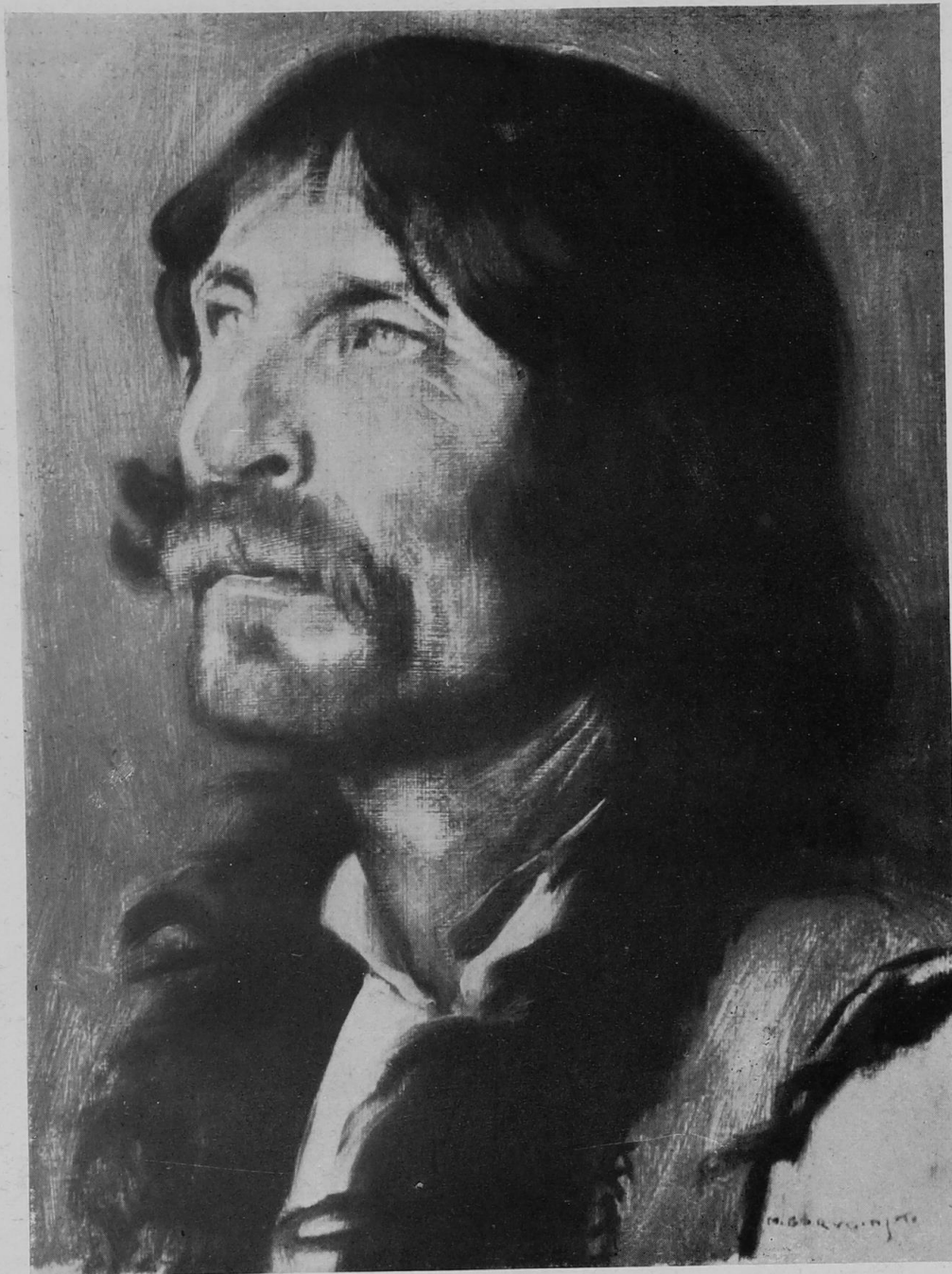


MICHAŁ BORUCIŃSKI

„POLSKA“ (temp., 1916)

MICHAŁ BORUCIŃSKI

MICHAŁ BORUCIŃSKI, urodzony w r. 1885 w Siedlcach, był do roku 1904 robotnikiem w odlewni czcionek u Orgelbranda. Wolne od ciężkiej pracy chwile spędzał w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, gdzie uczył się rysunku u Łopieńskiego i Kowalewskiego. Wiodło mu się wcale nieźle, ale gdy powstała Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, rzucił pracę zarobkową i całkowicie poświęcił się sztuce. Cierpiał z początku głód i nędzę, ale odrazu zasłynął w szkole jako wyjątkowy talent. Przebył tam pięć lat, poczem w konkursie przy Towarzystwie Artystycznym uzyskał za prace dekoracyjne stypendjum imienia Tłoskiej. To pozwoliło mu wyjechać do Włoch. Tam kopjował obrazy wielkich mistrzów Odrodzenia, kształcąc swój smak



MICHAŁ BORUCIŃSKI

GŁOWA HUCUŁA (ol., 1926)

i wiedzę. W r. 1912 uzyskał pierwszą nagrodę w konkursie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie na obraz historyczny za »Bitwę pod Warną«. Wkrótce potem również pierwszą nagrodę otrzymał w konkursie Warszawskiego T=wa Zachęty Sztuk Pięknych za »Głowę« — i raz jeszcze pierwszą nagrodę tegoż T=wa Zachęty, podczas wojny, za obraz obecnie wiszący w sejmie — na temat Polski. W r. 1922 zdobył na wystawie dorocznej w Tow. Zachęty nagrodę »Zachęty«, w r. 1924 — nagrodę miasta Warszawy, wreszcie zaś w r. 1926 w Salonie »Zachęty« — medal złoty za »Głowę hucuła«.

*

*

*

Każde malarstwo jest dekoracyjne — z wyjątkiem jednego tylko może, z tych uznanych za pierwszorzędne, holenderskiego — i to tylko w jego najbardziej naturalistycznych przejawach — z wyjątkiem także tych obrazów batalistycznych i rodzajowych, w których anegdota, nie gubiąc walorów artystycznych, góruje jednak nad układem. Dekoracyjność — to mowa barw i linii albo w oderwaniu od kształtów, które one wyobrażają, albo też w połączeniu z wy-



MICHAŁ BORUCIŃSKI

PORTRET ŻONY ARTYSTY (temp., 1922)

mową kształtów, brył mas, jako pierwiastków konstrukcji. Jest to właściwie kompozycyjność, która w historii sztuki zaczyna się od geometrycznych ornamentów (stan najbardziej pierwotny — np. najstarsze wazy greckie na początku pohoimerowskiej epoki) a kończy się na trójkątach Leonarda, na harmonjach Cezanne'a i wreszcie na abstrakcyjnych twórcach kubizmu i jego odłamów. Nawet opisywany przez apologetów czystego kubizmu »liryzm«, a właściwie ekspresjonizm Picasso'a i Braque'a, pomimo usiłowań fanatyków tego kierunku, aby nie wpadać w dekoracyjność, z wolna tracił walory ekspresjonistyczne i przerodził się w nieświadomą, a wskutek swej zasadniczej geometryczności, pierwotną dekoracyjność — bez jej swobodnego lotu, zdolności stylizacyjnej i bogactwa motywów.

Nazwa »dekoracyjność« jest dziś używana w znaczeniu fałszywym. Zrosła się ona z pojęciem zewnętrznego dodatku, niezawsze potrzebnej ozdoby przedmiotu, czy kształtu architektonicznego. Do pogardzania nią przyczyniło się, a nawet zrodziło tę pogardę zwyrodnienie architektury w XIX wieku, kiedy »zdebiono« domy w ohydny i zbędny sposób, nie tem nie dodając samej, równie ohydnej, eklektycznej i pozbawionej wszelkiej inwencji architektury. Tymczasem wspaniałe dzieło architektury samo przez się stanowi czynnik dekoracyjny, a ozdoby



MICHAŁ BORUCIŃSKI

PIEŚŃ MIŁOSNA (temp., 1920)

na niem powinny tylko tę zasadniczą dekoracyjność jego podnosić przez podkreślanie jego walorów budowniczych.

Doszliśmy w ten sposób do przekonania, że to, co nazywa się dzisiaj dekoracyjnością, jest właściwie istotą nie tylko malarstwa, ale nawet architektury, jest konstrukcyjnością, dążącą do tworzenia zamkniętych w sobie, w równowadze i harmonii spoczywających kompozycji, których celem jest przemawianie zapomocą mas, linii, brył, barw.

Wykoszlawione pojęcie »dekoracyjności« wprowadza do określeń o sztuce moment niejasności, lub każe wierzyć w powierzchowność twórców, w których ono występuje. Lepiej byłoby mówić: kompozycyjność. Wówczas okazałoby się, że różne kierunki są sobie dziwnie bliskie — np. Velazquez lub prymitywi włoscy, neoimpresjoniści lub rytmiści i t. p. Sztuka teoretyków współczesnych niepotrzebnie się wysila na rozmaite nazwy swoich »dążeń«. Jeżeli dany kierunek jest kompozycyjny, to należy do sztuki i niewiele się różni od szyldu artystów z przeciwnika. Jeżeli zaś w nim rzetelnej kompozycyjności nie ma, to np. niejasny ekspresjonizm, który ma wyrażać jakiś abstrakcyjny »liryzm«, zasługuje raczej na miano »literatury«.

Poczucie dekoracyjności zrodziło wszelkie style, odrębności rasowe w sztuce — Bizancjum i gotyk, Egipt, rokoko i sztukę ludową. Wszystko, co jest ozdobne, nie tylko zdobnicze, należy do działu, który nazwano nieszczęśliwie dekoracyjnością. Ozdobne i ozdabiane jest wszystko, co jest piękne. Jeżeli, według Le Corbusier, Parthenon jest wielką architekturą wśród schematycznie innych świątyń greckich, budowanych w zasadzie według podobnych wzorów, to Parthenon jest rzeczą ozdobną wśród użytkowych, piękną wśród budowli tylko spełniających swoje przeznaczenie, dekoracyjną wśród pozbawionych wymowy.

*

*

*

Jeżeli określiłem talent Borucińskiego jako dekoracyjny na wielką skalę, to według tego co wyżej powiedziano, wystarczyłaby nazwa »talent kompozycyjnie malarski« — bez domieszek jakiegokolwiek literatury, albo jeżeli kto chce — »rytmiczny« — ale bez maniery italsko-prymitywistycznej i bez owej charakterystycznej dawki pokubistycznych, kompromisowych uproszczeń, którą się posługują nasi »rytmieści« z wyjątkiem Pruszkowskiego i Ślodzińskiego.

Fantazja barwnie kompozycyjna Borucińskiego zaznaczyła się już w pierwszych jego utworach — np. w wizerunku damy, której suknia rozpościera się w bajkowej ilości falban jakimś pawim sposobem, nic nie mającym wspólnego z realizmem. Rozwój tego bogatego talentu idzie kilkoma równoległymi drogami. Jedna z nich — to budowanie niewielkich obrazów — czegoś w rodzaju półmartwych natur, których motywy — to białe charty, białe pawie, ludzie, drzewa, kwiaty zespolone w harmonie wysmukłych linii, w barwie chłodnawej i wykwiśniętej. Są to pomysły najzupełniej oryginalne, a pod względem formalnym (uproszczenia kształtów) nie przypominające żadnego z »izmów«. Druga droga — to wielkie kompozycje, przypominające gobeliny, czy panneaux, ale brane z polskiego życia kontuszonego. Do tej drugiej grupy zaliczyćby właściwie trzeba także wielki obraz, wiszący w sejmie — chociaż tam obok ściśle dekoracyjnych efektów przebijają dążności budowania typów i charakterów. »Bitwa pod Warną« wydaje mi się zaś próbą, na razie odosobnioną, stworzenia z obrazu batalistycznego kompozycji stylizowanej i dekoracyjnej. Jest tam szal bojowy, ściśnięty w surową rytmikę, niby opis wierszem zamiast prozą — i to wierszem klasycyzującym.

Wreszcie — poza pojedynczemi »głowami«, studjami i portretami, w których artysta podąża za Holbeinem i osiąga przedziwną subtelność wyrazu i barwy, na osobnym miejscu trzeba



MICHAŁ BORUCIŃSKI

WARNEŃCZYK (temp., 1912)



MICHAŁ BORUCIŃSKI

STUDJUM (ol.)

postawić dążność w talencie artysty najświeższą — wprowadzenia aktu kobiecego jako pierwszorzędnego czynnika dekoracyjnego.

* * *

Boruciński maluje przeważnie temperą, ale w niektórych obrazach jak np. w akcie kobiecym, używa farb olejnych. Tempera nadaje utworom artysty świeżość i czystość barw, które, raz położone, nie mogą już być zmienione. Wymaga więc każdy obraz wielu wstępnych studjów, aby dany kształt wyrósł przemyślany i nieomylny, narysowany od jednego rzutu. Stąd strona rysunkowa u Borucińskiego jest tak wyjątkowo precyzyjna, zachowując cały wdzięk bezpośredniości. Widać to najdobitniej w portretach, gdzie ścisłość i poezja łączą się w jedną interpretację, przypominającą mistrzów Odrodzenia. I tutaj znów muszę podkreślić talent, jak dalece artysta zgłębiał zarówno dekoracyjną, kompozycyjną stronę sztuki Italskiej, jak też jej sposoby syntetycznego ujmowania kształtu rysunkiem mocnym, subtelnym, bez sztucznego wyszukiwania geometrycznych konstrukcyj i prymitywizacji. Boruciński daje w swych postaciach — głowach, portretach — pełnię kształtu, lecz nie jest to pełnia drobiazgowości realistycznej ale nadzwyczaj subtelny intelektualnie i wyczuty w liniach rysunek, dążący do uchwycenia charakteru i wyrazu, przy zachowaniu walorów dekoracyjnych, a więc kompozycyjnych.

Niezmiernie trudno mi będzie określić, na czym polega indywidualna — a jest taką bez żadnych wątpliwości — forma Borucińskiego.

W obrazach drobnych, wyżej wspomnianych, z białymi chartami i t. p. kształt wydaje



MICHAŁ BORUCIŃSKI

PORTRET (temp., 1918)

się stylizowany w ten sposób, że przede wszystkim artysta odbiera mu jakby część jego plastyki, przystosowując ją do obrazu jako do kompozycji płaskiej, stanowiącej sama dla siebie całość o ornamentacyjnym charakterze. Być może, iż dałoby się tu zauważyć i wpływy Japończyków. Pozatem rysunek zachowuje wszystkie delikatne i wymowne załamy danego kształtu, tak że samymi linjami wydobywa się nieuchwytna, a zupełnie dostateczna plastyczność, wspomagana przez kolor i jego lokalne odcienia. Jest to coś podobnego do płaskorzeźby zrobionej z kształtu, który mógłby być rzeźbą.

* * *

Boruciński jest artystą nie znającym kompromisów. Całym życiem swoim stwierdził, że w rzeczach sztuki jest nieubłagany i że sztuka jest jego życiem. Znajduje się w pełni rozwoju —



MICHAŁ BORUCIŃSKI

HUCUŁKA (akwarela)

u progu, tak mi się zdaje — swego najświetniejszego okresu. Widziałem jego najnowsze, pozaczynane prace, w których dopatrzyć się można cech Veronese'a i Palma Vecchio. Pod tym względem Boruciński jest odosobniony — mam wrażenie, iż nietylko u nas. Głębokie zrozumienie dekoracyjności prowadzi artystę do coraz doskonalszych koncepcyj, w których jest przede wszystkim Polakiem, a potem dopiero tym artystą, który w chłonał w siebie, jak mało kto, wielką kulturę Odrodzenia.

Jest rzeczą istotnie bardzo interesującą, a dla krytyka zachwycającą, badać, jak Boruciński własną drogą, nie naśladowując nikogo, idzie ku tym samym ideom, które odrodziły się w Europie po okresie szafów i zboczeń jako nawrót do klasycyzmu, renesansu — wogóle do wielkiej sztuki.

JAN KLECZYŃSKI



MICHAŁ BORUCIŃSKI

DAMA Z WACHLARZEM (temp.)

OBRAZ SIEMIRADZKIEGO W BIBLIOTECE UNIWERSYTECKIEJ W WARSZAWIE

Z przedostatnią partją odzyskanych z Rosji zbiorów Warszawskiego Uniwersytetu w październiku roku 1926 wrócił do Warszawy olejny obraz Henryka Siemiradzkiego, przedstawiający »Apoteozę Kopernika«. Wielkie to płótno mistrza (wys. 3 m., szer. 2 m.), wywiezione w r. 1915 z swego macierzystego miejsca, z Biblioteki, przystroiło teraz świeżo jej ściany, powiększając zarazem mocnym efektem pierwiastek artystyczny zbiorów w działach rękopisów i grafiki, zawierających liczne muzealnej miary zabytki miniaturstwa, rysunku i rytownictwa.

Wprawdzie obraz ten oglądała niegdyś Warszawa na specjalnej wystawie, a reprodukcję jego zamieścił wówczas »Tygodnik Ilustrowany« i krakowski »Świat«, potem zaś widywali go czytelnicy Biblioteki, — ale szczegóły jego powstania są dotychczas prawie zupełnie nieznane. Podajemy je tutaj przedewszystkiem ze względu na wybitną wartość tego dzieła sztuki, powtórę zaś i dlatego, że jest ono osobliwą pamiątką niedawnej przeszłości: »Apoteoza Kopernika«, rodząc się w rzymskiej pracowni mistrza, zakłęta w sobie w pewnym stopniu stosunki polityczne w kraju pod zaborem rosyjskim.

Aby w Warszawie mógł zawisnąć w rządowym gmachu naukowym obraz, mający za treść Kopernika, trzeba było wprzód wyjednać pozwolenie władz, miejscowego kuratora okręgu i Ministerstwa Oświaty w Petersburgu. I niewiadomo, czy pomyślne doprowadzenie tej sprawy do skutku byłoby możliwem wśród tych instancji urzędowych, do których należał jeszcze i rektor Uniwersytetu, gdyby intencja upiększenia obrazem ścian uniwersyteckich wyszła z głowy



HENRYK SIEMIRADZKI

SZKIC OŁÓWKOWY DO OBRAZU „APOTEOZA
KOPERNIKA” (1890)

(Wł. Uniwersytetu Warszawskiego).

polskiej. Ale, jak świadczył potem łaciński napis na ramie, ofiarodawczynią obrazu była »pierworodna córka byłego namiestnika Królestwa Polskiego, Barbara z ks. Gorczakowów Pankratjewowa«¹. Ona zamówiła (kosztem podobno 20.000 franków) to dzieło u »profesora« Siemiradzkiego (Siemiradzkiemu przysługiwał tytuł profesora petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych od r. 1877), sama poddając mu temat. Ona zapowiedziała w podaniu do kuratora Apuchtina swój dar, załączając szkic rysunkowy artysty, który władze potem, po załatwieniu formalności, zwróciły Uniwersytetowi, aby można było porównać, czy obraz nie odbiegł od projektu. Dama ta, związana nietylko tym jednym węzłem z Warszawą, zmarła w r. 1901 (we Florencji). Pochowano ją na warszawskim cmentarzu prawosławnym.

Kopernik należał w XIX wieku w Warszawie do tematów usankcjonowanych zarówno politycznie jak i artystycznie. Wieńczono (w dosłownem znaczeniu) jego posąg przed pałacem

¹ In memoriam Michaelis Gortshakoff Serenissimi Imperatoris Alexandri II in Regno Poloniae locum tenentis Universitati Varsoviensi dat dedicat filia primogenita A. D. MDCCCXCII.



HENRYK SIEMIŁRADZKI

APOTEOZA KOPERNIKA (ol., 1891)

(Wł. Uniwersytetu Warszawskiego).

Staszica podczas jubileuszowej rocznicy urodzin astronoma w r. 1873, a chwili tej zawdzięcza powstanie swe sporo utworów na ten ikonograficzny temat. Wyszukiwano i wystawiano jego podobizny, dawne i nowe. W sali portretowej ratusza warszawskiego znalazło się po pamiętnych uroczystościach popiersie marmurowe, dłuta Jana Kryńskiego, młodego wówczas rzeź-

biarza, które miastu ofiarował rosyjski namiestnik Królestwa Polskiego, Berg, o czym głosi napis pod rzeźbą, tem znamienny, że nie polski wprowadzie, ale ustępliwie i nie rosyjski, lecz — łaciński¹.

Odczuwa się więc pewien związek pomiędzy płótnem Biblioteki Uniwersyteckiej a faktami niewoli narodowej i życia Warszawy. Zauważa się, że w wyborze zasadniczego motywu, podsuniętego z tematem artyście, oraz w wyszukaniu sobie przez niego drogi wyjścia z zadania zaważył precedens swoistego kultu kopernikowskiego w Warszawie i że gotowa formuła tegoż łatwo przemówiła do wyobraźni Siemiradzkiego, jako artystycznie dawna, prosta i wdzięczna.

»Apoteoza Kopernika« przedstawia rzeźbione popiersie astronoma — mniej więcej takie jak Kryńskiego, pod którym na środku widowni siedzi tronująca muza dziejopisarstwa Klio, obok niej stoi druga, Astronomja. Podczas gdy skrzydlaty genjusz Sławy zawiesza Kopernikowi na szyi wieniec z nieśmiertelników, jakby łańcuch oddawany dostojnikowi, dziewczyna wiejska, klęcząc, składa w ręce piszącej w księdze dziejów Historji kwiaty polne — symbol miłości rodaków. Umieszczona na najbliższym planie w skośnym szeregu z muzami, zbiera w sobie ta postać dziewczyny akcent zarówno treściowy jak i kompozycyjny. Popiersie Kopernika wystawione jest na marmurowym trzonie kolumny pod drzewem laurowem, postaci grupują się na tle kolumnowych arkad i roztaczającego się za nimi błękitu nieba tudzież krajobrazu o neutralnej treści. Z bogactwa zdobniczego arkad, lekko łukiem zatoczonych, występują ku górze z balustradowego uwieńczenia posąжки Prometeusza i Ikara, jako dodatkowe alegoryczne dopowiedzenie. Dając każdej z olimpijskich postaci odpowiednie atrybuty, z umyślną jeszcze licencją przybrał artysta środkową kobietę w płaszcz uzmysławiający symbolicznie dzieje starożytne i średniowieczne. Z jednego kółka misternego brokatowego desenu odzywa się przytłumiona aluzja do Polski: »Sarmatia« (herb — napis).

Jak widać z tego schematu treści, hołd odbiera Kopernik nie od nauki, nie od stanu uczonych, ale niby od narodu, upostaciowanego jednakże przez wyobrazicielkę jednego stanu. Pod Thorvaldsenowskim bronzem na Nowym świecie czytamy: »Kopernikowi« — »Rodacy« — »Grata Patria«. Pojęcie to jeszcze szerokie. Polska Siemiradzkiego, uosobiona dziewczą w granatowym gorsecie i czerwono-bronzowej spódnicy, z pod częstochowskich okolic — to tylko lud Królestwa Polskiego. Rzecz prosta, że współczesna notatka o tem dziele w »Warszawskim Dniwniku« wśród zalet obrazu wyróżniła wdzięk dziewczyny »priwislinskawo tipa«. O tyle tylko wolno było wypowiedzieć się Siemiradzkemu — Polakowi, ze względu na przeznaczenie dzieła: przyjąć miał je cesarski Uniwersytet Warszawski, a w szczególności jego Biblioteka, której nową siedzibę zamysłano właśnie wznieść na dziedzińcu Pałacu Kazimierzowskiego. Przygotowania, czynione w tym kierunku, były właśnie pobudką wystąpienia Pankratjewowej.

Wspomniany wyżej rysunkowy szkic obrazu nosi datę »Roma 1890«. W ciągu więc tego i następnego roku pracował Siemiradzki nad dziełem. »Apoteoza« wypadła nieco odmiennie od przedstawionego projektu; przedewszystkiem zamiast dwóch dziewcząt wiejskich wprowadził malarz jedną, następnie dokonał kilku pomniejszych zmian i uzupełnień (por. reprodukcję). Gdy obraz przybył do Warszawy jesienią roku 1891, właścicielka w roku następnym zgodziła się na wystawienie go w sali magistratu na dochód Zachęty Sztuk Pięknych (powiększenie funduszu budowy gmachu Towarzystwa). Po zbudowaniu gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w r. 1894 został jej przeznaczony².

¹ Nicolaus Copernicus. Urbi Varsoviae dono tulit Comes de Berg vices gerens in Regno Poloniae. Na rzeźbie w tyle: »fec. Kryński — 1873 r.«

² Dzieląc los przedmiotów, wywiezionych z Uniwersytetu Warszawskiego w r. 1915 do Rostowa nad Donem, przeleżał obraz tamże przez szereg lat w pace, zwinięty na wałek. Wedle relacji naocznego świadka Dra E. Erdmana wisiała »Apoteoza Kopernika« po rewolucji bolszewickiej w miejskim muzeum w Rostowie.

Dyrekcja Biblioteki Uniwersyteckiej, oprawiła zwrócony obraz w nowe ramy, gdyż dawne uległy zniszczeniu i po odnowieniu go przez malarza Jana Rutkowskiego, umieściła na pierwotnym miejscu.

»Apoteoza Kopernika« jest utworem dekoracyjnym. Piękna w liniach, o żywych barwach, jasno naświetlona grupa, wysuwa się w obrazie jako główny cel artystyczny. Święci tu tryumf umiejętna dyspozycja figur na płótnie i w przestrzennym zespole. W tym celu zestrzajając kształty i barwy, Siemiradzki mniejszy kładzie nacisk na związek psychologiczny postaci, a już zgoła uchyla się od nadawania im odpowiedniego wyrazu, którym, jak wiadomo, słabo władał. Nie bez racji znalazły się aż dwa gubione od tyłogłowia profile kobiece. Więc na rzecz zewnętrznej strony postaci, tła architektonicznego, łudząco oddanych marmurów, krajobrazu i umiłowanej atmosfery południa, dla piękna grupy i przepychu materialnego scenerji, zmalał bohater sceny, kompozycja przesunęła się ku żywemu obrazowi, pełnemu umiaru i malowniczości, a zneutralizowanemu ideowo.

Wyprzedzając cokolwiek chronologicznie głośnie kurtyny miejskich teatrów krakowskiego i lwowskiego, »Apoteoza« nasza tworzy z temi okazami monumentalnego malarstwa olejnego nieco odrębną grupę dzieł, charakteryzującą ostatni okres twórczości Siemiradzkiego. Niepospolicie malowane, jest to wielkie płótno jednym z coraz odtąd rzadszych przykładów żywych obrazów, dobrze znanych w historii malarstwa XIX w., żeby tylko przypomnieć »Apoteozę Homera« Ingres'a z analogicznym motywem wieńczenia. Koncepcją należy tedy do przeszłości, odległej już działającemu dziś pokoleniu artystów, tak jak w historję zasunęła się sława rozmarzonego w świecie Hellady i Romy nowelisty, malarza Włoch i »jednego z pierwszych plenerzystów poza Francją« — sława nie podtrzymywana od lat 25, od chwili zgonu.

ZYGMUNT BATOWSKI

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

CZĘSTOCHOWA.

= W sali Sejmiku (starostwo) otworzono wystawę obrazów warszawskich malarzy, która się cieszy znacznym powodzeniem. Biorą w niej udział: Apolonjusz Kędzierski, Br. Kowalewski, R. Wąsowicz, J. Olszewski, St. Przesłański, E. Lindeman, Cz. Nowocien, Wł. Skoczylas, K. Stabrowski, J. Kotowski, Cz. Wasilewski, K. Lasocki, St. Bagiński, W. Nowina-Przybylski, St. Zawadzki, W. Grauzowa i F. Sunderland (20, przeważnie akwarel, widoków Starej Warszawy). Wystawa zamkniętą została 25 maja.

KRAKÓW

= Po zwinięciu (w końcu marca b. r.) wystawy grafiki jugosłowiańskiej na Wystawie Niezależnych urządził wystawę swych prac (z górą 20) E. Krcha. Wystawa ta trwała do 25 kwietnia.

= Trzecia wystawa Niezależnych. W salach Tow. Rolniczego przy placu Szczepańskim, została otwarta trzecia Wystawa Niezależnych artystów, zorganizowana pod hasłem bojkotu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Wystawa obejmuje dzieła 98 artystów w łącznej liczbie 346 obrazów, rysunków i rzeźb. Udział w niej biorą: Augustynowiczówna Wł., Axentowicz T., Berzowska J., Brauner W., Chlebus J., Czerwenka E., Daniel I. K., Delman, Dunikowski Ks., Dworska E., Dzwonkowski Al., Fedkowiec J., Filipkiewicz M., Fromowicz=Nassau Marja, Gałęzowska J., Gibiński St., Gotlib H., Grott T., Gutowska W., Haneman M., Hiron A., Hofman W., Honiek Z., Hrynkowski J., Jabłoński M., Jarocki Wł., Karczowa de Laveaux E., Karpiński A., Karszniewicz J., Kamocki St., Klimowski St., Komorowska A., Korpala T., Kopystyński St., Kowalski L., Kowarski Sz., Krcha E., Król Z., Krze-

tuska H., Książek J., Lorja H., Małachowski Jaxa, Markiewicz L., Markowicz A., Mehoffer J., Messer A. H., Mien Kl., Müller Sz., Niedzielska M., Oleś A., Olpiński W., Olszewski B., Orszulski R., Paciora St., Pelczarski B., Pieńkowski I., Pinkasówna L., Plutzer A., Poraj=Chlebowski, Pronaszko Z., Regenhogen E., Rejta Stefa, Rembertowski Fr., Rykała J., Rubczak I., Seifman Getterowa, Seredyński L., Stachiewicz P., Stapiński Wł., Strojnowski L., Szwarz St., Terlecki A., Tetmajerówna, Tracz St., Unierzyski J., Uziembło H., Wallis Cz., Weissowa Aneri, Weiss W., Winiarz Jerzy, Wodzinowski W., Wrzesiński J., Wyganowski B., Wyrwiński W., Zagórowski A., Zelińska M., Zarnecki St., Żurawski St., Pautsch F., Wróblewski.

W dniu otwarcia przewinęło się przez salę wystawową, efektownie przybrane, paręset osób. Wystawa wzbudziła ogromne zainteresowanie i jest doskonałym podkreśleniem martwoty, która panuje w naprzeciw tej wystawy położonym »pałacu« Tow. przyjaciół Sztuk Pięknych, którego salę od pięciu miesięcy t. j. od wybuchu bojkotu, nie widziały obrazy.

= Bojkot artystyczny T=wa przyjaciół sztuk pięknych. W Illustr. Kurjerze Codziennym (nr. 131 z 14 maja b. r.) zamieszczone zostało bardzo rzeczowe sprawozdanie z przebiegu zatargu artystów z dyрекcją Tow. Sztuk Pięknych, o złamaniu umowy tejże Dyrekcji z artystami, o bezprawnym zwołaniu walnego zgromadzenia i o wyborach nowej dyrekcji, przeprowadzonych wbrew statutom T=wa, tudzież o zastosowaniu przez artystów pisma do p. wojewody krakowskiego z prośbą, aby zechciał — jako obrońca porządku publicznego — wglądać w sprawy T=wa przyj. Sztuk Pięknych i usunąć anarchję, która je opanowała (patrz *Sztuki Piękne* str. 215 i dalej). To rzeczowe i bardzo oględnie napisane sprawozdanie zirytowało tę

nową, bezprawnie wybraną Dyрекję. Oto redakcja *Ill. Kurjera codziennego* otrzymała następujące pismo, które zamieściła w nr. 133 (z 16 maja):

Szanowna Redakcjo!

Proszę o sprostowanie błędnej wiadomości, podanej w Nr. 131 »Kurjera Ilustrowanego« z d. 14 maja b. r. Nieprawdą jest, jakoby Towarzystwo nie zgodziło się na wprowadzenie do Dyrekcji 5 członków,



Z. CZERMAŃSKI KARYKATURA P. ST. KRZYWOSZEWSKIEGO
(akwarela)

(Z wyst. w Tow. Zachęty Szt. Pięknych w Warszawie).

proponowanych przez bojkotujących Towarzystwo artystów, owszem, podaną sobie listę »en bloc« zobowiązali się członkowie Dyrekcji przyjąć bez zmian i przedłożyć ją rocznemu Walnemu Zgromadzeniu, które w przeciągu kilku dni zarząd miał zwołać. Przeciw kooptowaniu nowych członków, którego domagali się bojkotujący artyści, oświadczyło się 6 członków zarządu, przeciwko 3, uważając, że kooptacja byłaby wbrew statutowi. Na to imieniem bojkotujących Towarzystwo artystów, dr. Z. Ehrenpreiss oświadczył, że bojkotujący artyści na wybór przez roczne Walne Zgromadzenie się nie zgodzą, a żądają wyboru jedynie tylko przez kooptację.

»Wobec tego nie pozostało Towarzystwu nic innego, jak tylko skompletować zarząd na zwycajnym rocznym Walnym Zgromadzeniu. Innych

zbożeń od prawdy, od których się roi w komunikacie, prostować nie będę. Uważam zresztą, że spraw takich w kulturalnych towarzystwach nie powinno się załatwiać drogą agitacji ani też ingerencją władz, ale drogą wzajemnych układów i ustępstw«.

»Feliks Kopera, prezes Towarzystwa Sztuk Pięknych, Wiesław Zarzycki, wiceprezes Tow. Szt. Pięknych.«

Zamieszczając powyższe pismo Dyrekcji T=wa, dodaje Red. *Illustr. Kurjera Codziennego* od siebie następujące uwagi:

»Otrzymałszy to pismo prezesa dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych, które jako sprostowanie oddaliśmy do druku, zwróciliśmy się jednocześnie do komitetu, wybranego przez ogół artystów krakowskich, od którego zaczerpnęliśmy informacje, zamieszczone przez nas we wczorajszym numerze, z prośbą o dalsze wyjaśnienia. W odpowiedzi otrzymaliśmy wyjaśnienia ustne, poparte dowodami, wszystkich szczegółów podanych poprzednio, a nadto następujący oryginalny list p. prezesa i dyrektora dra Kopery do prof. Wł. Jarockiego, którego odpis poniżej zamieszczamy:

17 marca, 1927 r.

»Wielce Szanowny Panie Profesorze!

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 »Jednóróg« pięć miejsc w Zarządzie Towarzystwa. Ponieważ według § 23 statutu Tow. Sztuk Pięknych w Zarządzie może zasiadać tylko pięciu artystów, a obecnie wakuje tylko trzy miejsca, przeto te 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».

»Podpisano: Z prawdziwym poważaniem Feliks Kopera».

»Wobec tego, że zawarta w tym liście wyraźna zgoda dyrekcji Tow. Sztuk Pięknych i jej prezesa na kooptację 5 członków, wskazanych przez artystów, kategorycznie obala twierdzenie sprostowania tegoż pana prezesa, które drukujemy powyżej — prostowania dalszych szczegółów tego sprostowania nie uważamy za wskazane«.

Tak więc pierwszy występ nowo wybranej nieprawnie Dyrekcji rozpoczął się od nieprawdy, która w spokojny ale bardzo dosadny sposób została napiętnowana przez Redakcję *Ill. Kurjera Codziennego*.

Oba powyższe pisma umyślnie przytoczyliśmy w całości, aby czytelnikom naszym dosadnie pokazać kręactwa i obłudę, któremi Dyrekcja T=wa stara się obronić, nie zdając sobie sprawy, że ludziom, którzy usurpowali sobie prawo do reprezentowania zasłużonego niegdyś T=wa nie wolno mijać się z prawdą. Bowiem pan prezes F. Kopera pisząc to sprostowanie z 16 maja b. r., w którym stwierdza, że »nieprawdą jest, jakoby T=wo nie zgodziło się na wprowadzenie do Dyrekcji 5 członków, proponowanych przez bojkotujących T=wo artystów, owszem, podaną sobie listę en bloc zobowiązali się członkowie Dyrekcji przyjąć bez zmian i przedłożyć ją rocznemu Walnemu Zgromadzeniu« — wiedział dobrze, że w powyżej przez nas (i przez Red. *Ill. Kurjera Codziennego*) zacytowanym piśmie swoim z d. 17 marca [a więc z przed dwóch miesięcy!] zawiadomił prof. Wł. Jarockiego, jako członka Komitetu

bojkotowego, że »Dyrekcja na posiedzeniu dzisiejszym [t. j. 17 marca!! Przyp. Red.] uchwaliła oddać do dyspozycji« artystów bojkotujących „pięć miejsc w Zarządzie T=wa” i że w temże piśmie prosi »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 rozwa-
gę».

Wyraźnie więc stwierdza w tym liście p. prezes F. Kopera, że Dyrekcja uchwaliła na posiedzeniu z 17 marca skompletować bezzwłocznie Dyrekcję (zdekompletowaną), naturalnie drogą kooptacji, a potem dopiero sprawy inne będą wzięte pod »wspólną rozwa-
gę».

Co więcej, pan prezes Kopera, podczas układów z komitetem bojkotującym, a więc przed posiedzeniem Dyrekcji T=wa z 17 marca, został wyraźnie zawiadomiony (w drodze ustnej) przez tenże komitet o tem, że jako główny warunek zaniechania bojkotu stawiają żądanie skompletowania Dyrekcji przez kooptację delegowanych przez komitet bojkotowy, co umożliwiłoby artystom przeprowadzenie szeregu zmian w zarządzie T=wa przed W. Zgromadzeniem, zmian, które wprowadziłyby nowe życie do T=wa, a które miałyby być aprobowane dopiero na Walnem Zgromadzeniu. Te wytyczne żądania artystów zostały jasno przedstawione panu prezesowi Koperze.

W dotychczasowych naszych sprawozdaniach z przebiegu tej walki artystów z Dyrekcją staraliśmy się unikać jakiegokolwiek tonu osobistego, nie wymienialiśmy nazwiska żadnego z członków Dyrekcji (p. Waśkowskiego nie uważamy i nie uważaliśmy za członka Dyrekcji). Niestety, list p. F. Koperę i p. W. Zarzyckiego do redakcji *Ill. Kurjera Codziennego* zmusza nas do stanowczego stwierdzenia, że zdaniem naszym obaj ci panowie dostatecznie się skompromitowali jako reprezentanci T=wa, ogłaszając mijające się z prawdą sprostowanie, niegodne towarzysztw kulturalnych, i że ustąpiwszy co rychlej ze swoich stanowisk w Dyrekcji zrobią niewątpliwą przysługę powadze T=wa.

A teraz mała uwaga:

O co walczy Dyrekcja T=wa? Otóż pokazało się, że p. sekretarz T=wa A. Waśkowski, który swoim niedbalstwem i nieukwalifikowaniem doprowadził T=wo do ruiny, zawarł przed laty (zdaje się) dzie-
więciu kontrakt, mocą którego T=wo Przyj. Sztuk Pięknych zobowiązało się zatrzymać p. Waśkowskiego na posadzie sekretarza T=wa aż do r. 1947, pod rygorem wypłacenia mu odszkodowania w wysokości 30.000 zł. Prócz tego T=wo zabezpieczało mu jako emeryturę po r. 1947 tę samą kwotę 30.000 zł., na zabezpieczenie której T=wo wpłacało.

Kontrakt ten z p. Waśkowskim=sekretarzem podpisali ponoć p. Kopera i p. Waśkowski=członek dyrekcji T=wa (!), a jak był on tajemniczy, dowodzi fakt, że nie został przedłożony W. Zgromadzeniu do zaaprobowania, mimo, że w tak wysoki sposób obciążał T=wo.

Jak już pisaliśmy w poprzednim numerze *Sztuk Pięknych* (str. 316), komitet bojkotowy, widząc w obec-
złej woli okazywanej przez Dyrekcję T=wa niemożliwość ugodowego załatwienia tej walki, zwrócił się do pana wojewody krakowskiego z pismem, w którym go prosi o zajęcie się tą sprawą. Obecnie więc z polecenia pana wojewody Darowskiego, który od objęcia swego obecnego stanowiska zajmuje się bardzo życzliwie i gorąco wszelkimi objawami życia artystycznego w naszym mieście, badają w Dyrekcji Policji pilnie wszystkie agendy T=wa Sztuk Pięknych, badają księgi kasowe, protokółów i t. d., przesłuchują całe szeregi świadków, wśród których są najpoważniejsi nasi arty-

ści. Postępowanie to już jest na ukończeniu, jaki będzie przypuszczalny wynik tej interwencji naszych władz wojewódzkich, nie możemy i nie chcemy zdradzać z wiadomych powodów, możemy tylko zapewnić naszych czytelników, że słuszne żądania artystów będą uwzględnione i to w najbliższym czasie.

= Restauracja kościoła Marjackiego już rozpoczęta. Od kilku dni rozpoczęto pracę



Z. CZERMAŃSKI KARYKATURA KADENA - BANDROWSKIEGO
(akwarela)

(Z wyst. w Tow. Zachęty Szt. Pięknych w Warszawie).

około ustawiania rusztowań przy niższej wieży Marja-
ckiej. Jak się dowiadujemy, komitet odbudowy przys-
tępuje w najbliższym czasie do zupełnego jej odnowienia. Jak dalece restauracja tej wieży jest nieodzowną, świad-
czy kosztorys jej odbudowy architekta Hendla (znaj-
dujący się w archiwum paraf.) z przed 24 lat. P. Hen-
del pisze wtedy między innemi, że »wieży nie można pozostawić nadal w tym stanie, w jakim się znajduje. Rozmaite mniejsze zniszczenia, wyrządzone zębem czasu, które obecnie małym stosunkowo kosztem dadzą się naprawić, pozostawione same sobie, mogą doprowadzić do takiego stanu, który tylko wielkim nakładem kosztów i pracy dałby się usunąć«. Ten »mały stosunkowo koszt« wynosił przed 24 laty 50.000 koron austr. — a od tego czasu nie zrobiono nic. Wieża pozostawiona bez opieki — zwłaszcza w czasach wojennych — przed-

stawia dzisiaj — jak to przewidywał p. Hendel obraz ruiny i naprawę tylko wytrwałością, dużym nakładem pracy i ofiarności społecznej można ją będzie przyprowadzić do stanu normalnego.

= Z dawnych rewolucyj artystycznych w Krakowie. Pod tym tytułem zamieszcza *Ill. Kurjer Codzienny* następujące interesujące wspomnienie:



Z. CZERMAŃSKI KARYKATURA A. HR. SKRZYŃSKIEGO (akw.)
(Z wyst. w Tow. Zachęty Szt. Pięknych w Warszawie).

»Niedawno rozpoczęta i wciąż jeszcze trwająca *rewolucja artystyczna w Krakowie*, przypominała niektórym cokolwiek starszym Krakowianom, że nie jest to bynajmniej pierwsza tego rodzaju w Krakowie burza — w szklance wody. Kraków, choć »senny i ospały«, niejednokrotnie przeżywał już w dziedzinie estetycznej różne *walki i przewroty*, pamięć o których powoli się zaciera i wypływa tylko przy jakiejś wyjątkowej sposobności — coraz rzadziej.

»Jedno z takich wspomnień odnowiło się właśnie niedawno w »Związku artystów plastyków« na Placu św. Ducha w czasie jednej z narad nad tem, aby na tym placu wybudować wreszcie wielki »Dom sztuki«, zaprojektowany już dawno, na którego budowę artyści, po daremnem kołataniu do miasta i społeczeństwa, zbierają teraz fundusze, ofiarowując każdy swoje

prace. W czasie gawędy wspomniano dzieje z przed lat 30.

»Był to okres, kiedy Kraków zabierał się do »wielkiego dzieła«. Miano budować na Placu św. Ducha obecnie stojący tam *gmach teatru*, według planów ś. p. art. Zawiejskiego, które radcom miejskim, olśnionym modą wiedeńską także i w dziedzinie artystycznej, wydawały się w marzeniach cudem architektury.

»Aby ten teatr postawić, trzeba było miejsca. Aby uzyskać to miejsce, postanowiono w krótkiej drodze *zburzyć stare mury* i budynki, wówczas się znajdujące na obecnym Placu św. Ducha. Sfery artystyczne, wówczas jeszcze niezbyt liczne i mało dopuszczane do głosu, nawet przy rozstrzygnięciu kwestyj estetycznych, burzyły się.

»Szczególnie *piorunował Matejko*, słusznie podnosząc, że magistrat i rada, zamiast tworzyć nowe place w mieście na miejscach wolnych, *burzą dla pozyskania miejsca cenne zabytki*. Przeciwstawiał się on stanowczo zamierzonemu *zburzeniu starych budynków i murów z XV i XVI wieku*, wśród nich kościółka św. Ducha. Wprawdzie był on obudowany w około i nie wyglądał zbyt efektownie, ale *Matejko stworzył cały plan usunięcia zbytecznych ruder*, odsłonięcia kościoła św. Ducha, restauracji starych, godnych zachowania gmachów, przywrócenia im pierwotnego pięknego wyglądu i *stworzenia w ten sposób muzeum*, do którego na początek ofiarował swoje zbiory i obiecywał dać kilka swoich dzieł.

»Projekty te odrzucono — *»burzymurki«* były *górq*. Po stronie Matejki była garstka ludzi kulturalnych, historyków i artystów, zresztą miał on pewien mir, dzięki swojej sławie — organizował więc protest. Wobec tego magistrat postanowił złamać ten protest i zwalczyć opozycję *»zdradą i podstępem«*.

»Wysłani w nocy ludzie magistraccy zburzyli to, co miało być zburzone, tworząc *»fakt dokonany«*. Co więcej — z polecenia panujących wówczas na ratuszu krakowskim czynników, również w nocy wysłany z ludźmi ekonom miejski, nazwiskiem Kułakowski, *zabrał się do wybijania dziury w sklepieniu kościoła św. Krzyża* i rozszerzania jej następnie, aby dowieść, że i ten niepotrzebny gmach należy zburzyć, aby otworzyć jak najszerzą perspektywę na mający się zbudować gmach nowego teatru. Na szczęście skończyło się tylko na zamiarach, *kościół św. Krzyża pozostał*.

»Gdy po owej historycznej nocy stał się wiadomy fakt dokonanego zburzenia, Matejko zawrzał oburzeniem. W porywie tego oburzenia *Matejko odesłał do prezydium miasta dyplom honorowego obywatelstwa miasta Krakowa* i berło »króla malarzy«, ofiarowane mu przez miasto. Nie zmieniło to oczywiście w niczem dalszego biegu rzeczy, w wyniku którego stanął nasz wspaniały teatr...

»Plac św. Ducha »oczyścił się«. Po kościele św. Ducha pozostało tylko wspomnienie w nazwie. Ze starych murów i budynków poszpitalnych (od których ulica Szpitalna nosi nazwę) został tylko jeden budynek — dzisiejszy »Dom artystów«, własnym ich kosztem i staraniem odnowiony i odrestaurowany, przyczem wydobyto na jaw stare, piękne belkowanie sufitu na pierwszym piętrze.

»Nawiasem mówiąc, na parterze tego domu i w piwnicy, są równie piękne, choć innej konstrukcji, stare sklepienia — jednym słowem cały ten dom jest *pięknym zabytkiem dawnego budownictwa*, który powinien być w całości obrócony na cele artystyczne. Warto też przypomnieć, że właśnie w tym budynku był za dawnych czasów oddział szpitala, przeznaczonego dla warjatów, może dlatego dano w nim obecnie schronienie — artystom...«

= Rewindykacja dzieł sztuki. W wyniku rokowań o zwrot zabytków sztuki, prowadzonych w Berlinie przez dr. Prądyńskiego, zwrócił nam rząd niemiecki trzy zabytki historyczne, które znajdowały się dotąd w muzeach berlińskich, a mianowicie: t. zw. szablę Stefana Batorego, sztandar z czasów Stanisława Augusta i portret Stefana Czarnieckiego. Dwa pierwsze przedmioty znajdowały się w berlińskich muzeach »Zeughaus«, a portret Czarnieckiego w zamku cesarskim w Berlinie. Rząd niemiecki starał się nadać temu aktowi specjalne znaczenie jako dowód ugodowych stosunków z Polską i zaznaczył w dokumencie oddania, że czyni to, pragnąc nawiązać dobre stosunki między obu państwami. Dzienniki polskie, podając tę wiadomość, zawiadomiły Czytelników, jakoby szabla ta była szablą Stefana Batorego. Jest to wiadomość nieścisła, gdyż nie mamy żadnego dowodu, że szabla ta należała do króla. Jest ona z serii t. zw. Batorówek, to jest posiada portret Stefana Batorego. Serja ta jest dość liczna i nie jest rzadkością.

W muzeach polskich posiadamy szereg egzemplarzy tego typu. W berlińskim »Zeughaus«ie znajdowały się dwa egzemplarze, z których jednego autentyczność jest dość podejrzana, ma on mianowicie napis »Stefanus« zamiast »Stephanus«. Sztandar z czasów Stanisława Augusta również nie przedstawia większej wartości. Cennym natomiast jest portret (w całej postaci) Stefana Czarnieckiego.

Ciesząc się ze zwrotu choćby i tych trzech zabytków, jesteśmy z całym uznaniem dla pracy w tym kierunku przedstawicielstwa polskiego, które ma ciężkie zadanie do pokonania. Nie możemy jednak zataić faktu, że widzimy w tem dowód, jak twardo bronią się Niemcy przed rewindykacją naszych, zabranych przez nich, zabytków. Berliński »Zeughaus« jest znanym ze swego bogactwa w zabytki polskie, posiada m. i. dwie ogromne szafy oszklone z mundurami wojska polskiego z lat 1818–1832, głównie kawalerji i artylerji ze wszystkimi szczegółami umundurowania (Nr. inw. 4245–4358), dużo broni siecznej, wśród nich szablę hetmana Stanisława Żółkiewskiego (Nr. inw. 589), kolczugi (między niemi jedną z herbem miasta Poznania) i najcenniejszą rzecz: armatkę renesansową, której napis opiewa, że odlał ją Oswald Baldtner w Krakowie w r. 1561.

Niezapomnijmy również, że biblioteki berlińskie zawierają mnóstwo rękopisów iluminowanych, zabranych z klasztorów Wielkopolski i że najcenniejsza dla nas artystycznie rzecz, tak zwana Madonna Raczyńskich Boticellego, została zatrzymana w Berlinie na znak gościnności (!) użyczonej swego czasu galerji Raczyńskich w Berlinie. W zamian posłano kopję do Poznania. I kiedy te trzy okruchy otrzymujemy z takim trudem i nakładem kosztów, równocześnie nie jesteśmy w stanie zapobiec wywozowi cenniejszych z tego działu zabytków z Polski za granicę (tę wspomnieć wystarczy dokonaną w ostatnich czasach sprzedaż za granicę bezcennej tarczy Franciszka I ze zbrojowni Moszyńskich). Wszystko to budzi smutne refleksje.

= Wystawa teki autolitografij prof. L. Wyczółkowskiego została otwartą w sali t. zw. Prałatówki przy kościele N. P. Marii. Dochód z wystawy przeznaczony jest na restaurację kościoła marjackiego.

Wiecznie młoda i żywotna natura artystyczna Leona Wyczółkowskiego znalazła w kościele marjackim nowe źródło wzruszeń, którego owocem jest teka autolitografij poświęconych kościołowi w siedmioletnią rocznicę istnienia tego »Domu złotego«, jak głosi motto użyte na okładce teki, zaczerpnięte z polichromji Matejkowskiej. Tej dacie 1226–1926 poświęcił też swoje słowa tekstu dr. Stanisław Tomkowicz w litografowanym autografie, otwierającym pierwsze karty teki. Niezrównana pod względem artystycznym świątynia po-

zwoliła wydobyć z siebie bogactwo motywów mistrzowi grafiki tej miary, co Leon Wyczółkowski. Czarne marmury barokowych ołtarzy z daleką perspektywą Stwoszewego arcydzieła, sam ołtarz wielki, to znowu fragmenty nawy i presbiterjum pełne niezwykłych efektów świetlnych, wreszcie zewnętrzna sylweta kościoła, obielonego zimą, to znowu szarzejącego mrokiem letniego wieczoru, wszystko to stało się tematem autolitografij częściowo jednobarwnych, czarnych lub w tonie brunatnawym, częściowo wielobarwnych. Kolorowe plansze niektóre wystawione po za teką posiadają jakąś impresjonistyczną subtelność półtonów, któremi wypowiedziana jest mistrzowsko drżąca atmosfera wnętrza, w czarnych znowu wystarczają czasami delikatne różnice kresek, aby wydobyć bezmiar perspektyw tego wnętrza. We wszystkich tych litografiach przejawia się majster panujący nad niesłychanie bogatą skalą środków, znający wszystkie tajemnice techniki, jakim jest Leon Wyczółkowski.

= Z Polskiej Akademji Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji Historji Sztuki Pol. Akademji Um. odbytem dnia 7 kwietnia 1927 dr. Stanisława Sawicka przedstawiła komunikat o znajdujących się w Archiwum Głównem w Warszawie dwu tomach rachunków Bonerowskich dotąd niepublikowanych. Tomy te zawierają mnóstwo wiadomości o stosunkach kulturalnych na dworze Zygmunta Starego, zwłaszcza materiały, dotyczące budowy kaplicy Zygmuntowskiej i zamku Wawelskiego, oraz artystów pracujących na dworze królewskim. Do tych ostatnich należą notatki dotyczące nadwornego malarza Hansa Dürera z r. 1527 oraz wiadomości o śmierci Dürera w biedzie i niedostatku, trawionego długą chorobą, zanotowane pod r. 1534.

Następnie dr. Sawicka przedstawiła referat p. t. Polski modlitevník iluminowany z XVI wieku w zbiorach Bawarskiego Muzeum Narodowego w Monachjum. Jest to jeden z grupy czterech znanych dziś modlitevníków, będących dziełem szkoły mogińskiej minjatorów. Znajdują się one wszystkie poza granicami Polski, (w Londynie, Oxfordzie, Monachjum i Medjolanie). Charakter minjatur jest niejednorodny, co wskazuje, że modlitevník jest dziełem kilku artystów, których charakteryzuje bardzo rozwinięta dekoracyjność, strona ornamentalna znacznie wyższa od figuralnej. Wpływy widoczne są zarówno szkoły niemieckiej, Dürera, Altdorfera, jak i szkoły flamandzkiej, zwłaszcza w bordiurach, oraz wyraźny wpływ renesansu włoskiego zaczerpnięty prawdopodobnie z grotesek kaplicy Zygmuntowskiej. Inicjały S. C. i S. C. P. umieszczone w kilku miejscach czytać należy prawdopodobnie Stanislaus Claratumbensis, którego osoba jest stwierdzona archiwalnie, inicjały te zresztą nie są umieszczone bynajmniej na najlepszych minjaturach. Wszystko to dowodzi, że mamy tu do czynienia nie z dziełem jednej indywidualności artystycznej (pracującej choćby ze współudziałem uczniów) Stanisława z Mogiły, jak dotychczas przyjmowano, ale z kolektywną pracą całej szkoły mogińskiej.

Na posiedzeniu dnia 21 kwietnia dr. Stanisław Gąsiorowski przedłożył pracę p. t. Tkaniny z Egiptu w zbiorach polskich. Tkaniny te w liczbie 150 znajdują się w Muzeach: ks. Czartoryskich, Narodowym, Uniwersyteckim, Przemysławem w Krakowie, Narodowym w Warszawie, Przemysławem we Lwowie i w zbiorach w Gołuchowie. Wszystkie te tkaniny są panneaux umieszczanymi na tunikach, w których grzebanno zmarłych i pochodzą z trzech epok: grecko-rzymskiej (III–V w. po Chr.), przejściowej i symbolów chrześcijańskich (V–VI w.) i koptyjskiej (VI–VIII w.). Artystycznie mniej cenne z małymi wyjątkami, ciekawe są ikonograficznie i kompozycyjnie.

Na posiedzeniu dnia 28 kwietnia p. Tadeusz Mań-

kowski przedstawił pracę p. t. August Moszyński architekt XVIII wieku. Na podstawie materiałów Biblioteki XX. Czartoryskich w Krakowie i odzyskanych niedawno zbiorów z Rosji Gabinetu rycin Stanisława Augusta oparł referent swą pracę, oświetlającą mało znaną działalność Augusta Moszyńskiego, którego nazwisko przybiera jako nowe do niewielu nazwisk polskich architektów XVIII w.

W pierwszym okresie działalności swej projektuje Moszyński głównie plany kościoła Dominikanów w Tarnopolu, której to budowli rzut poziomy został w całości zachowany według planów Moszyńskiego, zmieniony jedynie projekt fasady. Drugim dziełem Moszyńskiego jest kościół w Mikulińcach z r. 1752 projektowany na wzór »Katholische Hofkirche« w Dreźnie.

W następnym okresie klasycyzmu działalność Moszyńskiego wynika z jego związków przyjacielskich z królem Stanisławem Augustem. Zamianowany przez Stanisława Augusta dyrektorem budowy królewskich rozwija działalność, która jednak wydatnych owoców nie przyniosła, tak że twórczość jego architektoniczna łączy się jedynie z barokowymi zabytkami w Tarnopolu i Mikulińcach.

LUBLIN

= Wystawa drzeworytów Łucjana Kobierskiego otwartą była przez kilkanaście dni w salach tutejszego Muzeum i cieszyła się dużym powodzeniem. Katalog wystawy, wydłoczony w drukarni *Głosu Lubelskiego*, zawierał krótki wstęp i reprodukcje kilku drzeworytów, a w spisie wystawionych prac uwzględniono wymiar eksponatów i technikę wykonania.

= Jak donosi korespondent lubelskiego wydania dziennika *ABC* z 20 maja b. r., odbyła się z inicjatywy p. Wojewody Remiszowskiego i pod jego przewodnictwem w dniu 17 b. m. w lokalu Lub. Urzędu Wojew. konferencja, poświęcona sprawie podniesienia stanu przemysłu ludowego na terenie Województwa Lubelskiego.

Po wyczerpującym referacie p. Teleżyńskiego, który scharakteryzował zaniedbany stan przemysłu ludowego na terenie Województwa Lubelskiego i możliwość daleko idącego rozwoju tej gałęzi wytwórczości, wywiązała się długotrwała dyskusja.

Nieźmiennie cennych i fachowych wskazówek co do samej organizacji przemysłu ludowego i form pracy udzielili pp. Czesław Młodzianowski i Schoennert, wybitni znawcy spraw drobnego przemysłu.

W wyniku konferencji postanowiono powołać do życia w najbliższym czasie w Lublinie Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, przyczem pozostaje narazie kwestja otwarta, czy towarzystwo to ma powstać samoistnie, czy też jako filja Towarzystwa Warszawskiego.

Postanowiono zorganizować w Lublinie Bazar Przemysłu Ludowego, instytucję o charakterze handlowym a zarazem i społecznym, co może spopularyzować i udoskonalić tę gałąź naszego przemysłu.

LWÓW

= Wystawa wiosenna Tow. Sztuk Pięknych otwarta — jak już wspominaliśmy w numerze majowym *Sztuk Pięknych* (str. 318) — w t. zw. pałacu Sztuki na placu powystawowym, ma poziom o wiele niższy niż wystawy poprzednie. Niewątpliwie, że powodem tego jest to, że t. zw. Pałac Sztuki został oddany przez Zarząd Targów wchodnich na miesiąc czerwiec związkowi sportowemu na urządzenie wystawy sportowej, dzięki temu Tow. Sztuk Pięknych nie mogło urządzić wystawy o pewnym programie szerszym, powieszono poprostu, co było pod ręką.

= W Tow. Sztuk Pięknych otwarta została wy-

stawa cyklu autolitografij kolorowych Leona Wyczółkowskiego, »Dom złoty«, mistrzowskich — jak zawsze — w technice, w której ten żywiołowy, zawsze młody artysta złożył hołd wspaniałym kościółowi Marjackiemu w Krakowie, w 700-letnią rocznicę jego założenia.

Równocześnie wystawiła p. Janina Reichertówna szereg prac rzeźbiarskich, świadczących chlubnie o jej talentie.

Poza tem biorą udział w wystawie tej: Antoni Bartkowski, Iwan Trusz, tudzież architekt Józef Awin (projekty architektoniczne).

= W Domu Sztuki (pl. Marjacki) wystawa fotografij artystycznej, w której biorą udział pp. Bułhak, Mikołasz, Szporek, Rudolf i Zofja Huberowie, Witkowski, Bieniawski, Flach, Hetper, Kuczyński, Lenkiewicz, Mierzecka, Plutler, Rode, Neumann i inni.

ŁÓDŹ

= W miejskiej Galerji Sztuki otwartą została wystawa zbiorowa z Warszawy, obejmująca prace około 100 artystów zmarłych i żyjących, między nimi: Ajdukiewicz, Axentowicz, Augustynowicz, Cieślowski, Ejsmond, Fałat, Gierzyński, Chelmoński, Wł. Hofman, W. Kossak, Malczewski, Noakowski, Stachiewicz, Siemiradzki, Wyczółkowski, Wodzinowski, Ziomek, Żukowski i inni.

= Zjazd architektów. W sobotę i niedzielę odbywał się w Łodzi IV zjazd delegatów architektów Rzeczypospolitej. Obradowano między innemi nad projektem powołania do życia izb architektów, stosunkiem architektów do państwa, sprawozdaniem z ostatnich kongresów międzynarodowych, konkursem na gmach Ligi narodów. Architekt Lech Niemojewski omówił sprawę instytutu budownictwa, którego utworzenie posiadać będzie doniosłe znaczenie dla rozbudowy kraju. Architekt Lande (Łódź) wygłosił odczyt o wskrzeszeniu działalności instytucji kredytu długoterminowego w związku z rozbudową miast i miasteczek w Polsce. Przyjęciem szeregu rezolucyj i wysłaniem depesz do prezydenta Mościckiego, marszałka Piłsudskiego i do min. robót publ. Moraczewskiego — Zjazd zakończył swe prace. Następny zjazd odbędzie się we Lwowie.

NOWY SĄCZ

= Ruchliwy komitet odbudowy Zamku w Nowym Sączu urządził w maju b. r. wystawę prac miejscowych malarzy w 5-ciu dużych, prowizorycznie odrestaurowanych salach zamkowych. Sale te, dyskretnie pomalowane i dobrze oświetlone, nadają się bardzo dobrze na wystawy, o ile wiadomo, żadne z mniejszych miasteczek w Małopolsce nie może się podobnym lokalem wystawowym pochwalić.

Na czoło wystawiających wybija się Romuald Rejgula, (b. uczeń prof. Mehoffera). Jest to przede wszystkim dobry kolorysta, pełen dobrego smaku i odczuć malarskiego. Nie wpadając w jaskrawą krzykliwość, działają jego martwe natury, krajobrazy i kompozycje figuralne żywą, silnie nasyconą barwą. W kilku portretach widać jeszcze pewne skrępowanie w upozywaniu modeli, które siedzą nieco sztywnie i oficjalnie. Jednakże takie obrazy, jak »W ogrodzie«, »Kuty« (krajobraz), »Portret zbiorowy« są niewątpliwie dziełami utalentowanego artysty.

Portrety Bolesława Barbackiego są sumiennie rysowane, widać na nich duży wysiłek i gorliwe studjum mistrzów XVII wieku. Są one jednak dzisiaj anachronizmem, przenoszą widza w epokę matejkowską pracownianego światła i brązowego sosu.

Zupełnem nieporozumieniem muszę nazwać tak zwane obrazy Stasiaka (syna), które nie wychodzą poza bardzo problematyczne amatorstwo.

Obok wymienionych wystawiają: Broszkiewicz krajobrazy, Zaremba projekty tkanin dekoracyjnych, illu-

stracie do bajek grafikę, Wojtyga rysunki architektoniczne.

POZNAŃ

= Pierwsza zbiorowa wystawa grupy »Ogniwo« została otwarta w Salonie Wielkopolskiego związku Plastyków. Jest to jedno z tych stowarzyszeń, które tak licznie powstają teraz w naszym kraju, a które poza jakimś sympatjami osobistymi członków danej grupy nie mają głębszych powodów do bytowania. Należą do grupy »Ogniwo«: A. Batycki, J. Henke, St. Jarocki, K. Jasnoch, J. Mazurkiewicz, Wilk Osecki, K. Zyberk-Plater i A. Serbeński.

Pierwszy ten popis wypadł dość słabo i nie wywarł większego wrażenia.

= W Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych otworzono w jednej z sal wystawę prac Anny Bilińskiej (ur. 1857, zm. 1892). Uczennica Gersona, studiowała potem w Paryżu, i tam głównie przebywała. To też najlepsze jej dzieła znajdują się w prywatnych zbiorach we Francji. Tem bardziej więc zacieka ta niewielka wystawa retrospektywna tej bardzo swego czasu wziętej portreciski, bowiem portretowi poświęciła się artystka przedewszystkiem. (Jedną z najlepszych jej prac, portret własny, posiada krakowskie Muzeum Narodowe).

= Wystawa sztuki węgierskiej została uroczystie otwartą 21 maja w salach Muzeum Wielkopolskiego. Na uroczystość tę przybyli: radca poselstwa węgierskiego w Warszawie, p. Bobrik, gen. komisarz wystawy p. Bela Déry z Budapesztu i prof. Dikveky z Warszawy. W westybulu przybranym herbem państwowym Węgier, zebrali się przedstawiciele naszych władz rządowych i miejskich, do których przemówił pierwszy dr. Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego.

Imieniem rządu węgierskiego i poselstwa węgierskiego w Warszawie odpowiedział w języku francuskim radca legacyjny Bobrik, dziękując zebrany za przybycie i prosząc p. wojewodę Bnińskiego o otwarcie wystawy.

Jest to ta sama wystawa, którą oglądała Warszawa w marcu w salach Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Publiczność poznańska, która dotąd nie miała sposobności zetknąć się ze sztuką węgierską, oglądała wystawę z wielkiem zaciekawieniem i sympatją.

TORUŃ

= Fundacja Fałata w Toruniu. Julian Fałat, zasłużony dyrektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, mieszkający od szeregu lat stale w Bystrej na Śląsku Cieszyńskim, przebywał przez rok 1919 i 1920 stale w Toruniu. Podczas swego tu pobytu zajmował się gorąco pracą oświatową na Pomorzu i założył w Toruniu konfraternię artystyczno-literacką, mieszczącą się do dziś w ratuszu Torunia, w której zespółił się tamtejszy świat literacki i artystyczny. Nadto zorganizował Tow. Muzyczne.

Po zakończeniu europejskiej wojny, przywieziono do Torunia około 1,000 dzieci, pochodzących z Rosji, pozbawionych wszelkiej opieki. Dyrektor Julian Fałat zajął się losem nieszczęśliwych dzieci i zorganizował w Toruniu Tow. opieki nad dziećmi. W tymże czasie nabył tamże przy pl. Teatralnym, 3-piętrową realność, którą po śmierci swego syna ś. p. Łucjana ofiarował Tow. opieki nad dziećmi i utworzył fundację im. ś. p. Łucjana Fałata. Kuratorem tej fundacji jest od r. 1923 magistrat m. Torunia, względnie każdorazowy burmistrz miasta. W realności tej umieszczono część bezdomnych dzieci, urządzono salę jadalną, rozrywkowe, słowem skoncentrowano opiekę nad nieszczęśliwymi dziećmi, która trwa nieprzerwanie po dzień dzisiejszy.

W początku maja b. r. przesłał ściślejszy komitet T=wa opieki nad dziećmi dyrektorowi Fałatowi dyplom honorowy w uznaniu jego zasług.

WARSZAWA

= W zamku Pod blachą umieszczona jest biblioteka sztuki przy Dyrekcji Zbiorów Państwowych, która została obecnie uprzątniona dla publiczności. Biblioteka zawiera działy: sztuki plastyczne, muzyka i teatr. Korzystać można tylko z księgozbioru, gdyż dział nutowy jeszcze nie jest uporządkowany. Z końcem b. r. przeniesiona zostanie ta biblioteka do odnawianego obecnie w Zamku Królewskim lokalu dawnej biblioteki króla Stanisława Augusta.

= Komitet wystaw okrężnych zawiązany został przy T=wie artystycznym (ul. Trębacka 10). Skład Zarządu jest następujący. Przewodniczący: A. Kędzierski, zastępca: H. Szczygłowski, członkowie: K. Stabrowski, T. Marczewski, J. Ryszkiewicz, M. Boruciński, St. Czajkowski, St. Rzecki, Z. Stankiewiczówna, W. Gruberski, T. Popielska, sekretarz: B. Dymowski.

Celem wystaw okrężnych jest propagowanie sztuki na odległych krańcach kraju oraz urobienie rynku zbytu na tym terenie. Organizacja ta ma poparcie Departamentu Sztuki oraz władz, wskutek tego wszelka pomoc możliwa jest zapewniona.

Pierwsza wystawa wyrusza z początkiem czerwca, ma obejść następujące miasta: Wilno, Grodno, Pińsk, Białystok, Równo, Łuck, Włodzimierz Wołyński, Chełm i Kowel. Komitet zamierza urządzać losowania wśród zwiedzających.

Wszelkich wyjaśnień w sprawach nadsyłania obrazów na wystawy i t. d. udziela: Administracja Wystaw okrężnych, Warszawa, Krakowskie przedmieście 17, nr. 52.

= Wystawa »Rzeźba polska« w salach Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Dn. 17 maja Sąd Konkursowy w osobach pp. J. Biernackiego, T. Breyera, T. Bylewskiego, K. Gorskiego, Z. Otto i W. S. Turczyńskiego, oraz delegatów ofiarodawców pp. dyrektora J. Skotnickiego, delegata prezesa Rady Ministrów, ławnika St. Plenkiewicza delegata magistratu m. st. Warszawy i wydawcy *Kurjera Warszawskiego* F. Mrozowskiego, delegata wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego*, przyznał będące w rozporządzeniu Komitetu nagrody następującym artystom:

Najwyższą nagrodę — dyplomy honorowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych pp. Ksaweremu Dunikowskiemu i Piusowi Welońskiemu za całokształt ich działaln. artystycznej. Nagrodę prezesa Rady Ministrów zł. 1.000 — p. Antoniemu Miszewskiemu za rzeźbę p. t. »Głowa kobiety«; I nagrodę m. st. Warszawy zł. 1.000 — p. Aleksandrowi Żurakowskiemu za rzeźbę p. t. »Monument«; II nagrodę m. st. Warszawy zł. 500 — p. Władysławowi Wasiewiczowi za rzeźbę p. t. »Portret p. S. V.«; nagrodę wydawnictwa *Kurjera Warszawskiego* zł. 500 — p. Janowi Rasce za rzeźbę p. t. »Perkun« i nagrodę T=wa Zachęty Sztuk Pięknych zł. 500 — p. Abrahamowi Ostrzedze za rzeźbę p. t. »Prorok«.

Zdanie nasze o poziomie wystawy »Rzeźba polska« wypowiedzieliśmy w sprawozdaniu, umieszczonem na str. 319 *Sztuk Pięknych*. Nie tylko nie jest ona obrazem rozwoju współczesnej naszej rzeźby, ale nawet przynosi krzywdę polskiej sztuce. Takiej wystawy, urągającej współczesnej rzeźbie, nie wolno w stolicy pokazywać i nie wolno na nią zapraszać zwłaszcza przedstawicieli zagranicznych, którzy — nie znając stosunków — wyrobią sobie (niesłusznie) najfatalniejszą opinię. Brak na wystawie Wittiga, Ostrowskiego, Kuny, Laszczki, Szczepkowskiego i t. d. Dunikowski jest reprezentowany przez bronz z przed dwudziestu lat, portret K. Kamińskiego (zresztą bardzo dobry) i przez odlew gipsowy portretu S. Solskiego. W drugiej sali, wśród masy innych rzeźb, wstawiono — ni z tego ni z owego — dwie głowy, należące do nowszego okresu twórczości tego znakomitego artysty (nie wymieniono go nawet

w katalogu!) Wystawione jednak prace zupełnie nie dają pojęcia o twórczości X. Dunikowskiego. Wogóle wybór prac i sposób ich pomieszczenia w dwu salach, oddzielonych od siebie klatką schodową, dowodzi, że Komitet wystawowy Zachęty nie wiele się troszczył o wygląd wystawy i że rzeźbę polską zlekceważył tak, jak ją lekceważył — niestety — i szersze warstwy naszego społeczeństwa. Jest to tembardziej uderzające, że niedawno, bo w styczniu r. b., w Salach Zachęty na wystawie Tow. art. pol. »Sztuka« oglądaliśmy z górą dwadzieścia rzeźb X. Dunikowskiego i dwie Szczepkowskiego, które przez umiejętne rozmieszczenie nadały Wystawie tej charakter wysoce artystyczny a swoim poziomem o całe niebo przewyższały obecną »Konkursową wystawę Rzeźby«.

= Z okazji kongresu międzynarodowego medycyny wojskowej w Warszawie, komitet Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych na życzenie min. spr. wojskowych, urządza w czerwcu r. b. wystawę batalistyczną. Wystawa ta zawierać będzie wszystko, co w sztuce polskiej na tle wojen i życia wojskowego zostało stworzone. W związku z tem, Tow. Zachęty zwraca się z prośbą do osób prywatnych, które posiadają dzieła wybitniejszych autorów, n. p.: Suchodolskiego, Sypniewskiego, Wolskiego, Juliusza Kossaka, Henryka Piłatiego, Wojciecha Kossaka i in., treści batalistycznej, o użyczenie ich na wystawę.

Zdanie nasze o t. zw. programowych wystawach, urządzanych kilkakrotnie w salach Tow. Zachęty, wypowiedzieliśmy zupełnie jasno przy sposobności omawiania wystawy n. p. »Zima w Polsce« urządzonej przez Zachęte w lecie 1926 r. Obecnie, oczekując na otwarcie wystawy batalistycznej, nie możemy się powstrzymać jeszcze raz od uwagi, że narzucenie wystawie charakteru zewnętrznego, nie pochodzącego z jakichkolwiek przesłanek artystycznych, przedstawia od razu wielkie niebezpieczeństwo dla poziomu wystawy.

Zobaczmy.

= Doroczne Walne Zebranie w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Dnia 24-go b. m., o godz. 6-ej popoł., odbyło się Doroczne Walne Zgromadzenie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Zebranie zagał Prezes Komitetu p. Stanisław Brzeziński i zaprosił na przewodniczącego zebrania mecenas Stanisława Szadurskiego, który objąwszy przewodnictwo, zaprosił na sekretarza inż. Jana Pągowskiego, a na asesora pp. Michała Borucińskiego, Zygmunta Kaczyńskiego, Ryszarda Kaszubę, Bronisława Kowalewskiego, Kazimierza Lasockiego, Karola Polkowskiego i Wacława Polkowskiego.

Zgodnie z porządkiem dziennym p. Prezes Brzeziński odczytał sprawozdanie z działalności Towarzystwa, skarbnik p. Karol Kowerski sprawozdanie finansowe, a członek komisji rewizyjnej p. Wacław Kremky protokół komisji rewizyjnej. Wszystkie sprawozdania zostały jednomyślnie przyjęte przez Walne Zgromadzenie.

Sędzia W. D. Paszkowski, jako prezes komisji statutowej, zreferował wnioski dotyczące zmian w statucie, które przez zebranie całkowicie przyjęte i zatwierdzone zostały.

Przystąpiono do wyborów na miejsce ustępujących z kolei członków komitetu oraz do komisji rewizyjnej, Z trzech list dwie uzgodniono. Wspólna lista kandydatów proponowanych przez Komitet i listę Miłośników Sztuki Narodowej odniosła zwycięstwo, kandydaci jej zostali wybrani większością około 270 głosów w przeciwstawieniu do trzeciej listy, która osiągnęła około 55 głosów. W ten sposób weszli do komitetu artyści pp. Adam Grabowski, Stefan Popowski, Wiktor Stępski i Konstanty Wróblewski, zastępcy pp. Tadeusz Narowski, Franciszek Roth i Bronisław Wiśniewski, oraz miłośnicy pp. sen. Bolesław Koskowski, sędzia W. D.

Paszkowski i zastępcy pp. adwokat Włodzimierz Borzęcki, dyrektor Karol Kowerski i dr. Witold Wehr. Do komisji rewizyjnej weszli dyrektor Władysław Heinrich, kupiec Wacław Kremky i przemysłowiec Mieczysław Niklewicz, na zastępców pp. kupiec Wacław Brun i art. malarz Piotr Krasnodebski.

Sprawozdanie z całorocznej działalności zarządu T=wa Zachęty i wybory odbyły się »w jednomyślniej i wyjątkowej harmonii« — jak to skontatowano w sprawozdaniach niektórych warszawskich dzienników. Zdumiewa nas, że ani grupa artystów, solidaryzujących się z działalnością obecną zarządu Zachęty ani »miłośnicy« nie uznali za potrzebne poświęcić choćby skromną część zebrania na rozważenie, czy niezadowolenie i rozgoryczenie, mniej lub więcej ostre, ale niewątpliwie istniejące, jest uzasadnione czy nie i czy nie byłoby pożądane i dla rozwoju tego zasłużonego niegdyś T=wa i dla sprawy szerzenia kultury artystycznej a także dla sprawy reprezentowania wobec obcych powagi naszej sztuki — zastanowić się nad sposobami usunięcia tego niezadowolenia.

Te kwestje nikogo nie obchodziły. Wszyscy byli »w harmonii«, zadowoleni.

Był jednak dysonans. Oto pod koniec tego zebrania znany artysta rzeźbiarz, Stanisław Ostrowski, prosił przewodniczącego o udzielenie mu głosu celem postawienia wniosku. Gdy przewodniczący, p. St. Szadurski, oznajmił mu, że, zgodnie z regulaminem T=wa, wnioski muszą być zgłoszone Dyrekcji T=wa na 10 dni przed W. Zgromadzeniem, oświadczył p. Ostrowski, że wniosek jego dotyczy aktualnej sprawy sprowadzenia zwłok Juliusza Słowackiego. Otrzymawszy głos, St. Ostrowski proponował urządzenie wystawy dzieł sztuki, związanych z osobą Juliusza Słowackiego i jego dziełami, poczem przypomniał zgromadzonym o konieczności uczczenia pamięci pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej, Gabriela Narutowicza, którego krew zbryzgała mury Zachęty — przez zakupienie i umieszczenie w gmachu Zachęty Jego portretu czy biustu.

Na te słowa przewodniczący, p. mecenas Szadurski, przerwał mu, oświadczając, że udzielił głosu jedynie w sprawie sprowadzenia zwłok Juliusza Słowackiego, gdy zaś p. Ostrowski mimo to dalej przemawiać zaczął, wybuchł wśród zgromadzonych olbrzymi hałas, zaczęły padać w stronę St. Ostrowskiego najrozmaitsze epitety, ubliżające i powadze zgromadzenia i sprawie przez mówcę poruszanej.

Wobec tego St. Ostrowski i grupa artystów, nie solidaryzująca się z Zachętą, opuściła salę, poczem dalszy ciąg »zebrania« odbył się już »bez przeszkód« — t. j. według ułożonego z góry przez komitet Zachęty planu.

Całe to zajście było nazajutrz komentowane przez dzienniki stosownie do ich zabarwienia politycznego. Ponieważ zaś *Sztuki Piękne* nie zajmują się polityką i z przykrością widzą, jak chorobliwe rozpolitykowanie się przeszkadza wszelkiej prawie pracy kulturalnej, musimy z ubolewaniem podkreślić, że pan przewodniczący W. Zgromadzenia nie potrafił to zajście zlikwidować w sposób kompromisowy, a łatwy. St. Ostrowski zbyt jest znanym artystą, by hałasem i wyzwiskami odpierać jego — choćby nieusprawiedliwione — wnioski, a z drugiej strony należy pamiętać, że ś. p. Gabriel Narutowicz był pierwszym prezydentem, najdosłowniej w Polsce osobą i że został zdradziecko zamordowany. Jest to fakt nie ulegający wątpliwości — i groza jego powinna była skłonić zgromadzonych do spokojnego potraktowania wniosku p. Ostrowskiego i do rzeczowego uzasadnienia, dlaczego jest on — zdaniem Zgromadzonych — nie do przyjęcia.

= E. Wittig zaskarżył Dyrekcję Tow. Zachęty Szt. Pięk. o odszkodowanie w wysokości 3.000 zł. za nie-

doręczenie mu poleconego listu, który Zachęta przed trzema laty w zastępstwie jego odebrała i do ostatnich czasów u siebie przytrzymywała. Był to list wysłany pod adresem Zachęty do E. Wittiga i zapytujący go, czy – wobec tego, że Komitet budowy uchwalił poruczyć mu wykonanie pomnika arcybiskupa ś. p. Bilczewskiego w lwowskiej katedrze – wykona ten pomnik. Ponieważ Zachęta, który ten list w imieniu E. Wittiga odebrała, nie doręczyła adresatowi, p. Wittig nic nie wiedział do ostatnich czasów o tej propozycji wykonania pomnika, dzięki czemu lwowski komitet, nie doczekawszy się odpowiedzi na swoje zapytanie, oddał komu innemu wykonanie pomnika.

Dodajemy, że p. Wittig – w razie wygrania skargi – postanowił przeznaczyć tę kwotę 3.000 zł. na cele pomocy artystom.

= Pomnik lotników, dzieło Edwarda Wittiga, – w glinie już gotowy. Dnia 19 maja odbyło się w pracowni artysty posiedzenie Komitetu, który z uznaniem zaakceptował monumentalne dzieło artysty.

Odlanie dzieła tego w gipsie a następnie w bronzie nastąpi prawdopodobnie jeszcze w roku bieżącym. Cokół pomnika ma być wykonany z krajowego kamienia, figura odlana będzie w kraju. Ustawienie pomnika na placu Unji Lubelskiej odbędzie się zapewne w jesieni roku przyszłego.

= Oprócz pomnika lotników, Edward Wittig wykończył temi dniami nowe dzieło, przeznaczone do parku Trauguta. Jest to monument mniejszych rozmiarów, a przedstawia umierającego wojownika, wielkości naturalnej w postawie półleżącej, z mieczem w dłoni. Pomnik ten stanie niebawem jako cenna pamiątka ku czci poległych powiatów.

= Sztuka polska w zbiorach państwowych. Otwarta pod tym tytułem wystawa w pięknej kamienicy Baryczków na Starem Mieście nie wzbudziła zbytniego zainteresowania się naszej publiczności. A szkoda. Mimo bowiem, że ciemnawe sale nie nadają się do wystaw, jest ona bardzo interesująca i świadczy, że już obecnie zbiory państwowe, po odrzuceniu niepotrzebnych zakupów, poczynionych zwłaszcza w pierwszych latach istnienia państwa naszego, mają dzieła bardzo poważne i stanowią cenną kolekcję.

= Dzienniki donoszą, że magistrat m. Warszawy otrzymał na międzynarodowej wystawie ogrodniczej w Paryżu najwyższą nagrodę, t. j. wielki złoty medal za plany parków, istniejących i projektowanych w Warszawie. Jeśli wiadomość ta jest prawdziwą, trudno o lepszą ironję. Wiadomo bowiem, że Warszawa jest najbiedniejszą ze wszystkich europejskich miast co do ogrodów publicznych, a także wiadomo nam, że ogrody, które miasto posiada, nie cieszą się opieką magistratu, który n. p. w zeszłym roku wyciął część pięknego ogrodu, by ustawić wierzbę z brązu przy pomniku Szopena W. Szymanowskiego lub teraz zniszczył dużą część ogrodu za Łazienkami, by zbudować na nim plac dla konkursów hipicznych!

Słuszne uwagi z tego powodu zamieściła warszawska *Myśl Narodowa* (Nr. 19 z 15 czerwca 1927 r.):

»Skończyły się międzynarodowe konkursy hipiczne w Warszawie. Urządzono je nie na terenie Sielc, czy Sikierek, lecz w Łazienkach.

»W prasie zasmucono się, że publiczność podeptała trawniki i połamała krzewy. W istocie smutny był widok tego zniszczenia, ale raczej odetchnąć należy, że skończyło się smutniejsze o wiele widowisko. Stary park jest cennością, jakiej zdobyć nie można żadną sztuką i za żadne pieniądze. Ani lasek Bułoński w Paryżu, ani Hyde Park czy Kensington Garden w Londynie nie mają tak pięknych starych drzew, jak Łazienki. Scinać je to w zasadzie to samo, co zrównać z ziemią pałac, ta istnieje tylko różnica, że pałac można odbudować taki sam cegła w cegłę, a stare drzewo

raz ścięte, stracone jest niepowrotnie. Ze gospodarze, zamiast zazdrośnie strzec skarbu narodowego, zdecydowali się go uszkodzić, to jest symbol czasu – bardzo niepokojący i bolesny.

»Jeśli wśród cudzoziemców, przyglądających się zawodom, byli ludzie kulturalni, to co sobie musieli pomyśleć o narodzie, który wszedł w posiadanie dóbr dziedzicznych, a tak niemi gospodaruje. Kawalerja polska zrobiła swoje: pobiła współzawodników, zdobyła Puchar Narodów. Lecz jak sobie wyobrazić psychikę organizatorów konkursu? Jak demoralizująco zawody oddziaływać musiały na publiczność! Poprawić mogą takie konkursy rasę koni, lecz znieprawić muszą nie zawodnie rasę ludzi.

= Bankiet na cześć Edw. Wittiga odbył się w dniu 5 maja, z inicjatywy klubu Społeczno-Politycznego. Przemówienia wygłosili: prof. W. Kamieniecki, dyr. J. Skotnicki, dr. M. Treter i mec. Cz. Poznański. Artysta w odpowiedzi wygłosił następujący dyskurs o sztuce:

»Wspominając odległe czasy, gdzie się kryją skromne początki mego zawodu rzeźbiarskiego, czasy ubogie i trudne, prawdziwie onieśmielony się czuję, widząc do jakiego wyróżnienia życie daleką poprowadziło drogą.

Sztuka polska, która, podobnie św. Krzysztofowi, wyłącznie prawie na swoich ramionach przeniosła brzemień godności narodowej na szczęśliwy brzeg ocalenia, sztuka u nas, jak wiemy wszyscy, nie przeżywa obecnie szczęśliwej ery. Zastrzegam się z góry, że nie mówię tu ani o jednostkach, ani o instytucjach. Zło główne leży w psychice nowej Polski, która nie rozumie, że w sztuce, pojętej jako składowy problemat życia narodowego, chodzi nie o ozdobę i rozrywkę, ale o ten motor, wytwarzający stale zaczyn życia, bez którego źródło twórczości wogóle musi maleć i zamierać.

Romantyczny gest słynnego »nie czas żałować róż, gdy płoną lasy« nie oddał nam dobrej usługi.

Artysta niechcący dał w rękę broń ludziom głuchym na sztukę.

Lasy nie płoną, miejsca na nowe życie orze się głęboko, ale, z wyjątkiem tej krótkiej chwili, gdy sztuka była tematem rozważań w roku 1918, wtedy gdy stworzono min. sztuki, w całokształcie państwowych zagadnień nie było miejsca na sztukę, na sztukę traktowaną jako ważny problemat, który trzeba rozwiązać, choćby kosztem wielokrotnego doń powracania. Bywa co najwyżej miejsce na artystę, ale to bynajmniej nie jest to samo.

W naszym anonimowym, przedwojennym życiu, jednostki zastępowały nieistniejące instytucje państwowe. Tak było i ze sztuką, która stała na artystach.

Urodzeni i wyrosli w pętach, chętnie obracaliśmy oczy ku szerokiemu widnokręgowi, po którym wolno toczyło się ogromne słońce sztuki; obecne jednak społeczeństwo, umęczone trudem wojny i cudem niepodległości, obdarowane nim często ponad zasługi, unika wszelkiego wysiłku, o ile tylko nie jest on konieczny. Ponadto olśnieni jesteśmy nowością naszej sytuacji państwowej, tłoczmy się, często zbędnie, koło biur i urzędów, oblegając ów aparat państwowo-twórczy z ciekawością przechodniów, zaglądających do trybów rotacyjnej maszyny.

Ludzie nowej Polski wyciągają ręce do błyskotek i sztuka stała się dla nich raczej pretekstem do zabawy i ozdobą obchodów.

Trzeba zrozumienia, które godność twórcy, to jest jego wymagania od samego siebie, stawia na najwyższym miejscu zrozumienia, że to właśnie, co czyni dzieło kompletnem, wynosi je po za czas i modę.

Wiele dał mi do myślenia instytut francuski, którego organizację teraz bliżej poznałem, i gdzie po bratersku

zasiadają i obcuja ze sobą przedstawiciele wszelkiej dziedziny duchowej.

W Polsce, między dołem, który jest podstawą i gdzie się kwieci sztuka ludu, a szczytem, gdzie, jak race wystrzelają jednostki, jest prawdziwa przepaść. W przepaści tej tonie miasto i inteligencja. Ona to czasem nasuwa smutną myśl, że naród nasz nie odczuwa potrzeby sztuki i nie jest w stanie dać dobrych, trwałych podstaw pod regularną linię kulturalną.

Z kawałka kamienia, który jest bezkształtną i nieorganizowaną bryłą, wnikliwy duch ludzki tworzy dzieło. Na początku nieśmiało mówi on imię tego, co ma powstać, a potem, pracowicie, cierpliwie, odważnie szuka on sprawiedliwych rytmów, budowy, zgody i wielkiej linii, wolnej od tymczasowości. Jeżeli wysiłek jego jest owocny, dochodzi on od bezdusznego kamienia do tego, co nazywamy kompozycją, a wtedy duch nazwany na początku imieniem, sam wstępuje w dzieło.

Tego porównania, które jest dla mnie najdostępniejsze, używam, by wyrazić wiarę, że gdy ludzie rządzący i kierujący, którzy są tem w tworzeniu swego narodu, czem artysta w budowaniu swego dzieła, chcą pociągnąć za sobą kamienny ciężar ogromnej, obojętnej dziś artystycznie masy, pod ich szczęśliwą ręką ocknie się prawdziwa historia sztuki polskiej.

Składam wyrazy gorącego podziękowania klubowi społeczno-politycznemu za zgotowane mi przyjęcie. Dziękuję też bardzo wszystkim, którzy swą obecnością i słowami zechcieli wyrazić mi swoje uznanie. Wydaje mi się, że dobrze rozumiem intencję panów, gdy powiem, iż przyjęcie w poczet członków instytutu Francji jest sukcesem nietylko osobistym, lecz bardziej jeszcze narodowym i że zaszczyt dzisiejszego zebrania mnie tylko w drobnej części się należy.

= Manja pomnikowa. Mec. Adolf Suligowski w artykule p. t. »Dziedziczna choroba polska« (*Dziennik Polski* Nr. 88) pisze:

»Niedawno na łamach *Gazety Warszawskiej Porannej* p. Nowaczyński zamieścił pełen sarkazmu artykuł przeciwko stawianiu pomników, bo wobec głodu mieszkaniowego teraz domy budować należy, a nie wznosić pomniki.

Gdyby do tego zestawienia ograniczył się p. Nowaczyński, nie byłoby powodu do polemiki, ale, niestety, wybitny feljetonista poszedł dalej i wyszydza samą myśl stawiania pomników.

Nad swoimi wywodami kładzie on nagłówek: *Mania monumentalis*, czyli manja pomnikowa, jak gdyby podnoszone w Polsce projekty pomników dla uczczenia znakomitych Polaków lub wielkich wydarzeń dziejowych były jakimś chorobliwym objawem.

Wszystkie wystawy projektów, jakie miały miejsce czy w Warszawie, czy w Wilnie, czy gdzieindziej, wedle zdania p. Nowaczyńskiego, nic nie są warte, monumentalistów nie mamy i po co myśleć o zawałaniu placów pomnikami. Gniewa to feljetonistę, że pomimo głodu mieszkaniowego projekty pomników rodzą się u nas »jak grzyby w barzczu«.

Uważam p. Nowaczyńskiego za zdolnego pisarza, cenię jego talent i właśnie dlatego zaprotestować muszę przeciwko takiemu stawianiu kwestji.

W myśli stawianiu pomników tkwi idea patriotyczna. Pomniki przypominają wielkie czyny, o których poza obrębem ludzi wykształconych szerokie warstwy u nas niewiele, albo nic zgoła nie wiedzą. Pomniki łączą teraźniejszość z przeszłością i budzą poszanowanie dla zasług, dla poświęcenia, dla wysiłków na rzecz Ojczyzny. Jeżeli w społeczeństwie, któremu podczas stułetniej niewoli trudno było, a pod zaborem rosyjskim zgoła niepodobna było stawiać pomników, podnoszone są teraz takie zamierzenia, to nie krytyka za to, ale raczej pochwała się należy.

Nie bez słuszności zarzucano dawnemu polskiemu szlacheckiemu społeczeństwu chorobliwy indywidualizm i brak poszanowania dla zasług, jakie poprzednicy położyli. Była to choroba. Nie doceniało to społeczeństwo tego, co inni wcześniej zdziałali. Za dowód służyć może to, że za czasów dawnej Rzeczypospolitej nie stawiano wcale pomników.

Nie postawiono pomnika ani jednemu wielkiemu królowi, ani Chrobremu, ani Kazimierzowi Wielkiemu, ani Jagielle, ani Sobieskiemu. Nie postawiono też pomnika ani jednemu wielkiemu mężowi, ani Żółkiewskiemu, ani Zamoyskiemu, ani Kochanowskiemu, ani nawet największemu uczonemu, jakiego świat posiadał, Kopernikowi.

Gdyby nie Staszic, nie mielibyśmy może dotąd w stolicy pomnika Kopernika, a przecież ten pomnik ochronił nas od przywłaszczenia sobie Kopernika przez Niemców. Wielu Polaków w dawniejszych wiekach kształciło się w uniwersytetach włoskich, znali oni Rzym, widzieli dawne pomniki rzymskie, a jednak nie zdołali dać upustu tej enocie w swojej ojczyźnie.

I dopiero po rozbiorach odczuto potrzebę oddawania czci wielkim ludziom, dopiero po rozbiorach zaczęliśmy otrząsać się z tej dawnej polskiej choroby.

W pomysłach obecnych, dotyczących pomników, ujawnia się wyjście z tej choroby.

Wyszydzać tego się nie godzi. I dziwić się trzeba, że pisarz tej miary, co Nowaczyński, mógł coś podobnego napisać, jak również dziwić się trzeba, że poważny organ, jakim jest *Gazeta Warszawska Poranna*, dał miejsce tej niezdrowej krytyce.

Prawda, znajdujemy się i żyjemy w epoce głodu mieszkaniowego. Z tego przecież nie wynika, aby można wyszydzać tak zaniedbaną w Polsce ideę stawiania pomników.

= Towarzystwo polskich artystów plastyków »Rewja« zostało założone w Warszawie i zatwierdzone przez władze dnia 7 maja b. r. O ile wiemy, duszą tej nowej organizacji jest p. H. Grombecki, a członkami-założycielami pp.: Z. Badowski, T. Barzykowski, J. Biernacki, T. Breyer, E. Bartłomiejczyk, W. Borowski, J. Bułhak, E. Butrymowicz, T. Bylewski, M. Boruciński, J. Czajkowski, St. Czajkowski, Z. Eichler, L. Gardowski, H. Grombecki, W. Husarski, K. S. Jakimowicz, K. Jankowski, Z. Jasiński, W. Jastrzębowski, A. Jawornicki, Z. Kamiński, A. Kędzierski, M. Kotarbiński, Miecz. Kotarbiński, P. Krasnodebski, M. Lalewicz, B. Lenart, I. Łopieński, Z. Marcinkowski, K. Młodzianowski, St. Noakowski, T. Noskowski, E. Okuń, St. Ostrowski, B. Pniewski, St. Popowski, A. Półtawski, T. Pruszkowski, Cz. Przybylski, W. Radwan, St. Rzecki, Fr. Siedlecki, St. Sienicki, W. Skoczylas, K. Stabrowski, J. Stefanowicz, K. Strzebiński, J. Szczepkowski, R. Świerczyński, K. Tichy, E. Trojanowski, P. Wędziagolski, E. Wittig, T. Ziomek.

Stowarzyszenie zostało — jak objaśnia komunikat jego, rozesłany artystom — założone celem zjednoczenia polskich plastyków a zadaniem organizacji tej jest urządzenie wielkich perjodycznych wystaw architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki, przemysłu art. i fotografii.

Wszelkiej inicjatywie, dążącej do obudzenia i ożywienia naszego ruchu artystycznego, możemy jak najszczyrczej przyklasnąć i życzyć powodzenia. Nie możemy się jednak powstrzymać od uwagi, że w ostatnich czasach zakłada się niewątpliwie za dużo rozmaitych stowarzyszeń artystycznych, które nie mając danych do życia, wkrótce zamierają. Byłoby rzeczywiście bolesne, gdyby szlachetne usiłowania cichego optymisty, jakim jest p. H. Grombecki, nie były uwieńczone poważnym skutkiem. A niestety — nasze obawy są bardzo poważne.

Nowo założone T=wa, aby mieć warunek życia,

musi mieć jakieś hasło bojowe, i to pozytywne, a nie negatywne. Apostolizm, jakiego podejmuje się T=wo »Rewja«, chce zjednoczyć naszych »plastyków« (okropne słowo »plastyk«, a może jeszcze okropniejsze »Rewja«, przypominające jakieś rewje wojsk na placu saskim, ale nie mające wspólnego ze sztuką). Zdaje się nam, że to jak marzenie ściętej głowy, i do tego marzenie niepotrzebne, bo w sztuce cudowna harmonja »wszystkich stanów« jest dowodem zamierania instynktu twórczego, dowodem marazmu. Do reprezentatywnych wystaw, godnych stolicy państwa, o co niewątpliwie chodzi założycielom Rewji, i które to dążenia jak najenergiczniej należałoby poprzeć, dochodzi się nie drogą dobrotliwego zjednoczenia, ale właśnie drogą selekcji. Tymczasem wśród założycieli »Rewji« — mającej niewątpliwie być antytezą a raczej wyręką, uzupełnieniem T=wa Zachęty i jej »Salonów«, — widzimy artystów z grupy sympatyków Zachęty i jej warszawskich przeciwników, czyli »Rewja« reprezentuje obecnie stan Zachęty z przed trzech lat, t. j. z przed wybuchu bojkotu warszawskiego. Ponieważ zaś stan ówczesny był zły i wywołał bojkot i separację wszystkich poważniejszych artystów od Zachęty, należy wnioskować, że i obecnie zastosowana przy organizacji »Rewji« metoda jest fałszywa. Poza tem może niewłaściwym jest, że organizatorzy stowarzyszenia, które ma za cel zjednoczyć artystów całej Polski, nie uznali za pożyteczne zaprosić artystów poza warszawskich i wysłuchać ich rad, które może bardzoby się przydały. Wśród wykazu członków założycieli widzimy wyłącznie warszawskich artystów. Czyżby »prowincja«, n. p. choćby Kraków, nie miał w tej sprawie nic do powiedzenia?

Rozważania te — nie wspominając już o innych wątpliwościach — osłabiają bardzo naszą wiarę w celowość założenia »Rewji«, której jednak życzymy najpiękniejszego rozwoju i z góry oświadczamy, że cieszyć się będziemy, gdy przyszłość okaże, że nasz pesymizm jest nieuzasadniony.

Tow. »Rewja«, chcąc urządzać periodyczne wystawy reprezentacyjne, coś w rodzaju paryskich *Salonów*, musi mieć odpowiedni lokal, nie może naturalnie korzystać z sal Zachęty, musi postarać się bezwzględnie o gmach wystawowy, nowy. I będzie ogromną zasługą »Rewji«, jeśli zdoła taki gmach wybudować.

Brak dużego pałacu wystawowego w stolicy naszego państwa uniemożliwia urządzenie u nas wystaw zagranicznych i podtrzymuje to bezkonkurencyjne stanowisko Zachęty, głuchej na wszelkie perswazje i ataki.

= Wystawa Tow. »Ryt m« została otwartą w początkach maja w Salonie Cz. Garlińskiego. Biorą w niej udział: W. Borowski, T. Niesiołowski, J. Pokrzywnicka, T. Pruszkowski, St. Rzecki, W. Skoczylas, W. Wąsowicz i E. Wittig.

Ilościowo dość skromna, bo zawierająca tylko 33 eksponatów i to po największej części drobnych, jest nie mniej bardzo interesującą wystawą, która swoim poziomem artystycznym ratuje beznadziejną sytuację, która panuje w niedaleko od niej położonym gmachu Zachęty. Sprawozdanie z niej damy w następnym numerze *Sztuk Pięknych*.

KRONIKA ZAGRANICZNA

PARYŻ

= *L'Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistiques* zorganizowała ostatnio szereg wystaw zagranicznych. W Rzymie wystawiono 300 odlewów gipsowych i fotografii charakterystycznych francuskich zabytków. W Kopenhadze, w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych otworzono wystawę francuskiej ceramiki i szkła. Ta sama wystawa będzie przewieziona do Stockholmu. W Helsingforsie wystawiono w kwiet-

niu 115 obrazów współczesnych artystów francuskich. Wystawę tę przewieziono następnie do Oslo.

= *Le Salon des Tuilleries* założony został — jak wiadomo — jako protest przeciw oficjalności obu Salonów wiosennych, *Salon des Artistes français* i *Salon nationale*, dzisiaj jednak niczem się od nich nie różni, jak nie różni się zresztą i od *Salon des Indépendants* i *Salon d'automne*. Jest to ten sam zbiór olbrzymi dzieł sztuki, dosłownych lub mniej więcej w przenośni, zawierający około 2.500 eksponatów, wystawa, w której reprezentowane są zarówno »wielkie maszyny« Emila Bernard jak i niedobitków=kubistów. W ten sposób jest on do pewnego stopnia przekrojem dzisiejszej sztuki francuskiej, zastrzeżenie »do pewnego stopnia« jest konieczne, bo z jednej strony nie zawiera dzieł artystów francuskich takich jak Bonnard, Roussel, Dufresne, Segonzac, Roussingault, Luc-Albert, Moreau, Picasso, Laurencin i t. d., z drugiej strony zawiera dość duży procent cudzoziemców, zostających mniej lub więcej, ale raczej więcej pod fascynującym wpływem sztuki francuskiej.

»Dzieł przełomowych, prawdziwych nowości nie wiadać«, tak wyraża się jeden z polskich krytyków, pisząc sprawozdanie o tym Salonie do jednego z warszawskich tygodników. Jest to charakterystyczna uwaga, dowodząca, jak t. zw. krytycy nudzą się oglądając dzieła sztuki, jak nie umieją się wżywać w dzieła współczesne, które z jednej strony nie należąc do kategorii dzieł sztuki dostatecznie już zszufladkowanych, opisanych i ponumerowanych przez »znawców«, przedstawiają pewien kłopot a nawet niebezpieczeństwo kompromitacji dla krytyka, z drugiej zaś strony nie będąc jakimś niezwykle wysokim ekstrawagancji oszałamiającej, nie przedstawiają wdzięcznego materiału dla korespondentów, płatnych od wiersza i starających umocnić swą pozycję przez nadesłanie korespondencji zawierającej jakąś sensację, bez względu czy sensacja ta ze stanowiska plastyki, najszerzej ujętego, jest uzasadnioną, ma sens.

Naturalnie obecny Salon tuilleryjski, dając przekrojowy obraz współczesnej sztuki francuskiej jest, mimo braku owych »dzieł przełomowych«, wystawą interesującą, bo zgromadził choćby kilka dziesiątków dzieł artystów dużej miary, bo w każdym razie dowodzi po raz nie wiem który o niezwykle wysokim poziomie artystycznej kultury wiecznie młodej Francji. A więc ze starszych malarzy wystawiają bardzo interesujące prace A. Besnard, J. E. Blanche, Maurice Denis, Devallières. Dalej wystawiają Flandrin, Maillol, Othon Friesz, Matisse (*Les jardins de l'Emir*), André Lhote, Yves Alix, Warquier, Utrillo, Marval, Laprade i t. d. Przedewszystkiem jednak zwraca uwagę Bourdelle, który wystawił wspaniały fragment (*odlany w bronzie*), za tytułowany *Monument de l'épopée polonaise*. Jest to część pomnika A. Mickiewicza, który ten wielki rzeźbiarz i równie wielki i czcigodny przyjaciel Polski ma postawić już w najbliższym czasie na jednym z placów Paryża (*vide Sztuki Piękne* str. 322). Pomnik ten jest doskonałym przykładem, jak można ożywić najbardziej »oficjalne« dzieła sztuki.

Polacy wystawiają w dużej ilości. Są z wielką umiejętnością malowane pejzaże i martwe natury prof. J. Panikiewicza, O. Boznańskiej, dalej wystawiają M. Mutermilchowa, Z. Sawicka, Z. Piramowiczówna, Kucembianka, N. Alexandrowiczówna, Kwiatkowska, J. Wielhorski, Peske, M. Kisling, Kramsztyk, L. Gottlieb, Makowski, S. Mondsajn, W. d'Erceville, Zawadowski, Kanelba, Czyżewski, Hecht, Zamoyski, J. Bohdanowiczówna, M. Szwarc, Zielińska i t. d.

Naturalnie w krótkim sprawozdaniu trudno dać zadowalniający obraz całej wystawy, może więc lepiej będzie scharakteryzować ogólny jego charakter. Otóż uderza (jak zresztą we wszystkich Salonach paryskich

tegorocznych) mały procent przedstawicieli kierunków, które w ostatnich latach tyle narobiły hałasu i które przeminąwszy — to im przyznać należy — zostały niewątpliwie dodatni wpływ w kierunku odświeżenia zmartwiałego w banalności malarstwa impresjonistycznego. Znika popisywanie się pseudo=nieudolnością, tandetnego pseudo=prymitywizmu ludzi, którzy usiłowali robić w tym wielkim środowisku »karjerę artystyczną« przez wygodne negowanie wiedzy artystycznej, bo jej nie posiadali, ginie pseudo powaga mędrkowań estetycznych niedołęgów i nieuków, którzy swoją kapliczkową »sztukę« ochraniali od bezpośredniości naturalistycznej, głosząc wszelki kontakt z naturą za grzech przeciw Duchowi świętemu co najmniej.

Dzisiejsza sztuka zaczyna coraz bardziej zbliżać się do rzeczywistości, opierać się na modelu, stawiać się prostszą i szczerą, przestaje się interesować doktrynami spekulatywnymi i programami estetycznymi, za to zaczyna odczuwać radość malarza czy rzeźbiarza, mogącego swoje wruszenia, wywołane wrażeniami ze wnętrza, wyrażać w materiale, nie zapominając naturalnie o zdobycach, które wniosła do sztuki rozhułkana fala przewrotów lat ostatnich.

PITTSBURG

= Międzynarodowa wystawa malarstwa. Dwudziesta szósta Wystawa Międzynarodowa Współczesnego Malarstwa olejnego będzie otwarta dnia 13-go października 1927 r. w Instytucie Carnegie w Pittsburgu.

Prace artystów, zaproszonych przez Instytut do wzięcia udziału w wystawie, zostaną przywiezione do Ameryki i odesłane z powrotem na koszt Instytutu.

Delegat Instytutu Carnegie na Europę bawił w Polsce i zaprosił do wzięcia udziału w tegorocznej wystawie artystów malarzy: Alfonsa Karpińskiego, Ludomira Slendzińskiego i Wojciecha Weissa.

STOKHOLM

= Wystawa sztuki polskiej w Sztokholmie. Wobec zainteresowania, jakie obudziła helsingforska wystawa polska w sferach artystycznych Szwecji, zwłaszcza na podstawie licznych pochlebnych i obficie ilustrowanych głosów prasy, pos. Wysocki wspólnie z Towarzystwem szerzenia sztuki polskiej wśród obcych spowodowali, że wystawę tę przeniesiono do Sztokholmu, gdzie została otwarta dnia 8-go czerwca, w trzech salach Akademii Sztuk Pięknych, a więc w najpiękniejszym lokalu wystawowym stolicy Szwecji.

Termin powyższy jest nader korzystny, zwłaszcza wobec kilku zjazdów, m. in. międzynarodowego kongresu izb handlowych.

Zorganizował się miejscowy komitet wystawy, a jedno z pism zamierza wydać osobny dodatek ilustrowany, poświęcony sztuce polskiej. Komisarzem wystawy mianowano dr. M. Tretera, dyrektora Towarzystwa szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, który wygłosił w Sztokholmie odczyt o polskim malarstwie.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= „Dílo”, miesięcznik poświęcony sztuce, wydawany w Pradze czeskiej przez Stowarzyszenie »Jednota Umělců výtvarných« poświęcił Nr. 6-ty (marzec) roku 1926/27 sztuce polskiej. Numer ten zawiera 8 stronic tekstu pióra Szczęsnego Rutkowskiego, ozdobiony zaś jest dwoma reprodukcjami z drzeworytów W. Wąsowicza i W. Skoczylasa, umieszczonemi w tekście, i 8

osobnymi planszami, z których jedna jest trójbarwna (W. Hofmana *Madonna*) i 7 wykonanych w rotogravurze (A. Grottger: *Znak* (cykl Litwa); J. Malczewski: *Śmierć wygnanki*; St. Wyspiański: *Macierzyństwo*; W. Hofman: *Wiara*; J. Pieńkowski: *Portret*; W. Jarocki: *Dziewczeta z Poronina*; L. Slendziński: *Portret pani W.*; X. Dunikowski: *Portret*).

Niestety numer ten *Díla* należy zaliczyć do naszych bardzo nieudanych występów zagranicznych. Przede wszystkim zdumiewa nas tak szalony skrót w podaniu reprodukcji z polskiej sztuki. W ośmiu planszach dać pokaz sztuki polskiej od *Grottgera* do *Slendzińskiego*, jest to skok równie śmiały jak nieuzasadniony, a przedewszystkiem niepoważny i przynoszący szkodę powadze naszej twórczości. Tem bardziej, że te plansze są błędnie i niedostatecznie sygnowane. Malczewski figuruje pod reprodukcją swego obrazu »Śmierć wygnanki« jako Jacek Walczewski, Wyspiański na planszy »Macierzyństwo« jako Wyspiński, tak samo figurują oni w spisie na końcu tekstu p. Rutkowskiego, gdzie prócz tego Wąsowicz przemieniony jest na Vesowia (sic!), a nawet autor tekstu, p. Rutkowski otrzymał imię Szczesny! Jak na 16-sto stronicowy numer »Díla« — wystarczająca ilość kardynalnych błędów, świadczących o tem, że numer był redagowany niedbale i że dobrego wrażenia zrobić nie może. Poza tem jesteśmy zdania, że przy reprodukcjach z obrazów czy rzeźb — zwłaszcza w pismach fachowych, jakim jest *Dílo* — powinna być zawsze zaznaczona data wykonania reproduktowanego dzieła i technika, w jakiej zostało ono wykonane. W tym »polskim« numerze *Díla* tem bardziej zaś powinny być zaznaczone te dwie uwagi, gdyż numer ten przeznaczony dla publiczności czeskiej, nie znającej (poza może Matejką i to z nazwiska tylko) naszego malarstwa. Co do tekstu — także mamy bardzo poważne zastrzeżenia. Umieszczone w tekście reprodukcje z drzeworytów Wąsowicza i Skoczylasa są wogóle nie podpisane (!), w spisie umieszczonym na końcu tekstu figurują jako rysunki, w tekście zaś mówi p. Rutkowski o W. Skoczylasie jako o malarzu i dekoratorze (!?), nie wspominając wogóle o jego grafice, choć reprodukcję z niej umieszcza. O grafice pisząc, mówi: »Mamy kilku dobrych specjalistów=grafików: Z. Kamińskiego, E. Bartłomiejczyka, formistę J. Zarubę, rytmistę (!?) T. Gronowskiego«. Nie wspomina zaś n. p. o Jabłońskim czy Redlichu, o Pankiewicz, Wyczółkowski, Weissie, czy Skoczylasie i t. d. Jako karykaturzystę wymienia jedynie K. Grussa, nie wspominając o Kazimierzu Sichulskim, którego W. Husarski w swojej interesującej bardzo monografii p. t. *Karykatura w Polsce* (Monografie artystyczne, pod red. M. Tretera, Wyd. Gebethnera i Wolffa, tom VIII) słusznie nazywa światnym karykaturzystą o europejskim poziomie.

Te braki, choćby tak pobieżnie wykazane, świadczą więc, że numer ten *Díla* nie tylko nie może nas zadowolić, ale musi wzbudzić żal, że wogóle został wydany.

SPROSTOWANIE

W Nrze 7 (z 15 kwietnia) str. 249 wkradła się — nie z winy redakcji *Sztuk Pięknych* — przykra pomyłka. Reprodukowany tam obraz »pejzaż« jako p. Wacława Wąsowicza, jest obrazem p. B. Jamontta. Redakcja *Sztuk Pięknych*, prostując tę omyłkę, najserdeczniej przeprosza i autora obrazu, p. B. Jamontta, i p. W. Wąsowicza.