

SZTUKI PIĘKNE

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

ROCZNIK TRZECI

PAŹDZIERNIK 1926 – WRZESIEŃ 1927

WYDAWNICTWO
POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUK PIĘKNYCH
W KRAKOWIE
NAKŁAD DUKARNI NARODOWEJ

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

~~3200~~

88207

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

7105



JÓZEF MEHOFFER.

(fragment środkowy witrażu, wykonanego w katedrze fryburskiej, akwar. 1899).

„ŚWIĘTY SAKRAMENT“



JOZEF MEHOFFER

PORTRET WŁASNY (ol., 1909,

JÓZEF MEHOFFER¹

ZYCIORYS Masaccia rozpoczyna Vasari ogólną uwagą, że »natura, gdy wydaje na świat człowieka w pewnej dziedzinie bardzo wybitnego«, zazwyczaj nie stwarza go samego ale dodaje mu innych, aby »wspierali się wzajemnie drogą współzawodnictwa« i w ten sposób podniecali potomnych w pracy i w dążeniu do sławy.

¹ Literatura: Jan Zakrzewski w »Tygodniku Ilustrowanym« z r. 1898, str. 189 — »Sztuka Polska«, wyd. Altenberga, Lwów, artykuły prof. Stanisława Estreichera (zesz. III z r. 1903) i K. M. Górskiego (zesz. V z 1904). — Dr Emanuel Świekowski: Pam. T=wa Przyj. Sztuk Piękn. w Krakowie, Kraków 1905,

W tych naiwnych słowach wypowiedział stary Aretyńczyk rzeczywistość, przebiegiem dziejów sztuki stwierdzoną prawdę. Genjusze i wielkie talenty nie pojawiają się nigdy samotnie, jak niebotyczne wieżycy zbudowane na pustyni, ale wyrastają razem z innymi z wspólnego gruntu, w którym wezbrały urodzajne siły ogólnego spotężnienia życia artystycznego w pewnym kraju i w pewnej epoce. Jest to, obok reguły przeżywania się i zamierania jednych kierunków w sztuce a powstawania nowych, w skrajnej opozycji do poprzednich, jedna z nielicznych prawidłowości, jakie w historii sztuki (nie tylko plastycznej) stwierdzić się dają. Tak było — aby ograniczyć się do przykładów najbardziej znanych — we Włoszech XV i XVI w., w Hiszpanji, Holandji i Flandrji XVII w., w Francji drugiej połowy XIX w. Na tem właśnie polega zjawisko rozkwitu sztuki, które u nas powtórzyło się dotąd dwukrotnie. Raz w trzeciej ćwierci w. XIX, kiedy równocześnie jaśniały na firmamencie naszej sztuki gwiazdy Matejki, Grottgera i Rodakowskiego — a później Chełmońskiego, drugi raz na przełomie XIX i XX w., kiedy równocześnie stały się głośne, zewnętrznie nawet z sobą złączone, bo skupione w Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych i w Tow. »Sztuka«, nazwiska wielkich twórców »Młodej Polski« artystycznej: Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego, Malczewskiego, Mehoffera, Fałata, Boznańskiej, Laszczki, Axentowicza, tej świetnej falangi, która swe przedłużenie znalazła w młodszej generacji, wyrosłej już pod jej skrzydłami, w Pautschu, Sichulskim, Jarockim, Kamockim, Filipkiewiczu, Dunikowskim i innych.

Wśród tej znakomitej plejady inicjatorów współczesnej sztuki polskiej dwaj tylko artyści poszli zdecydowanie w kierunku malarstwa dekoracyjnego w wielkim stylu: Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer, obaj uczniowie Matejki.

Zdawałoby się pozornie, że niema żadnego pokrewieństwa między ich absolutną dekoracyjnością a historyzmem Matejki. Bliższa analiza wykazuje jednak nici niewątpliwego związku. Jest on raczej duchowy u Wyspiańskiego, więcej formalny u Mehoffera. Wizjonerstwo, zasadniczy tragizm koncepcji Wyspiańskiego, i jego zahipnotyzowanie się przeszłością narodową łączy się tak samo z Matejką, jak zbliża do niego Mehoffer nie tylko pewna analogja pomiędzy jego aniołami ze sklepienia z skarbcza katedralnego na Wawelu a matejkowskimi aniołami z Kościoła Marjackiego, analogja dość nieuchwytna, bo tylko w temacie, najogólniej pojętym pomyśle i jakby w rasie tych skrzydlatych stworzeń tkwiąca, ale przede wszystkim zwyczaj wydobywania wyraźnego kształtu z kompozycji skomplikowanej i barokowo zagmatwanej, oraz zamiłowanie do barw nasyconych, gorących, olśniewających.

Co więcej, Matejki polichromja Kościoła Marjackiego z lat 1889—1890, przy której obaj artyści pomagali mistrzowi, pracując pod okiem jego i kierownika restauracji, arch. Stryjeńskiego, była dla nich niewątpliwie pierwszym impulsem, pierwszym silnem popchnięciem ich na drogę sztuki dekoracyjnej.¹ Wtedy bowiem zjawiała się oczom ich wyobraźni wizja, która magnetyczny wpływ wywrzeć musi na każdego malarza, mającego wrodzone skłonności dekoracyjne: kuszący nieskończonemi możliwościami obraz wnętrza świątyni, której ściany pokrywają malowidła objęte jednolitą myślą kompozycyjną, której mroki rozpraszają witraże, jaśniejące czarowną magją kolorowych, w doskonałą harmonję spływających światła.

str. 431. — William Ritter: *Etudes d'Art étranger*, Paris, 1906, rozdział p. t. Joseph Mehoffer, str. 124—181. — William Ritter: *Artisti contemporanei: Jozef Mehoffer*, Emporium, Gennaio 1910. — Marcin Samlicki: Józef Mehoffer, Kraków, 1912, stron 19. — Dr. J. Berthier: *Les vitraux de Mehoffer à Fribourg*, Lausanne, 1918. — Wacław Husarski: *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa, 1925, str. 127. — Eligjusz Niewiadomski: *Malarstwo Polskie XIX i XX wieku*, Warszawa, 1926, str. 293—302. — Józef Mehoffer: *Uwagi o sztuce*, Kraków, 1903. — Tenże: *Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj*, »Sztuki Piękne«, Roczn. I z 1924, zesz. I, str. 1—34. — Tenże: *Sprawozdanie z podróży do Włoch i Francji*, Kraków, 1926.

¹ Współpraca Mehoffera z Wyspiańskim przy restauracji i malowaniu Kościoła Marjackiego była niewielka, ponieważ artysta w jesieni r. 1889 wyjechał na rok na studia do Wiednia. Mehoffer był więc tam zajęty tylko w lecie 1889. Po powrocie do Krakowa, w zimie 1890/91 wykonał swoje pierwsze kompozycje witrażowe, a mianowicie projekty pojedynczych kwater w oknach presbiterjum i nawy. Okna te są zaszkłone biało i mają tylko wsta-



JÓZEF MEHOFFER

NOTRE DAME DES VICTOIRES (karton do witrażu
wykonanego w katedrze we Fryburgu (akwar., 1897).

Owocem wspólnych marzeń obu młodych artystów o wielkiej sztuce dekoracyjnej była pierwsza ich większa — również wspólna — próba opanowania techniki i stylu witrażu. Jest nią wykonany w Paryżu w 1891 karton witrażu nad chórem muzycznym Kościoła Marjackiego z drzewem Jessego i z scenami ze Starego i Nowego Testamentu, utrzymany jeszcze w stylu późnogotyckim z XIV w. Jedną połowę okna, podzielonego wedle osi pionowej, zaprojektował Wyspiański, drugą Mehoffer. Starając się upodobnić do typu średniowiecznych przeźroczy okiennych, obaj późniejsi znakomici twórcy nowożytnego witrażu polskiego nie zdołali jeszcze w tem dziele rozwinąć swych indywidualnych uzdolnień i właściwości.

Także dalsze wykształcenie artystyczne Wyspiańskiego i Mehoffera wspólnemi szło drogami. Mehoffer, urodzony, w tym samym co Wyspiański, r. 1869, po ukończeniu studjów w Krakowie udaje się w marcu 1891 do Paryża, gdzie wstępuje do *Ecole des Beaux Arts*, jako uczeń znakomitego portrecisty Leona Bonnat'a¹. Te studja oficjalne dały mu niewątpliwie jedną rzecz niesłychanie cenną: precyzję linii rysunkowej, którą Mehoffer opanował tak, że mało kto może mu pod tym względem dorównać. Więcej jednak znacznie nauczyły go skarby sztuki, nagromadzone w Paryżu i tętniąca bezustannym wysiłkiem i szukaniem nowych torów

wione niektóre kolorowe kwatery, przedstawiające herby i postacie świętych. Robił je również Wyspiański. Wtedy też wykonali obaj młodzi artyści i wystawili w Krakowie, w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, szkice projektów na okno nad chórem muzycznym w Kościele Marjackim i na dwa inne jeszcze okna, o czym dość obszernie pisał wówczas w »Czasie« Konstanty Górski. Definitywny karton do witrażu w owym oknie nad chórem muzycznym, wspólne dzieło obu artystów, powstał dopiero w Paryżu w 1891 r.

(Te i następne szczegóły biograficzne, oraz chronologję dzieł zawdzięczam łaskawej uprzejmości samego artysty, któremu za to na tem miejscu składam serdeczne podziękowanie.)

¹ Józef Mehoffer urodził się w Ropczycach d. 19 marca 1869 z ojca Wilhelma, radcy Sądu Krajowego i matki Aldony z Polikowskich. Kształcił się w Krakowie w gimnazjum św. Anny, poczem przez dwa lata studjował malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych, a równocześnie uczęszczał na Uniwersytet, gdzie słuchał wykładów na Wydziale filozoficznym i prawniczym. Z Wyspiańskim łączyła go przyjaźń z lat dziecinnych, która zacieśniła się jeszcze bardziej podczas kolegowania w szkołach. W czasach studjów akademickich utrzymywał również bliższe stosunki z ówczesnym profesorem Szkoły Sztuk Pięknych i dyrektorem Muzeum Narodowego, Władysławem Łuszczkiewiczem, z którym stykał się podczas swych częstych odwiedzin w Muzeum Narodowym i na wycieczkach po kraju, połączonych z badaniem pomników rodzimej architektury i innych zabytków przeszłości. Przy sposobności prac w Kościele Marjackim wszedł również w bliższy kontakt osobisty z Matejką, a nadto z prof. Marjanem Sokołowskim z racji studjów uniwersyteckich i z architektem Tadeuszem Stryjeńskim z okazji restauracji Kościoła Marjackiego. — Po rocznym pobycie w Wiedniu w 1889/90 artysta wyjechał do Paryża na dalsze studja malarskie, które uprawiał częściowo w t. zw. *Académie Colarossi*, częściowo w *Ecole Nationale des Beaux-Arts*, jako uczeń Leona Bonnata. Później pracował już w Paryżu samodzielnie. Pobyt jego w tem mieście trwał do roku 1896 z przerwą w r. 1894, w którym na czas pewien powrócił do kraju. W r. 1897 Julian Fałat, jako Dyrektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, powołał Mehoffera na stanowisko profesora tej uczelni, które artysta do obecnej chwili zajmuje.

Prócz wspomnianych w tekście najwcześniejszych prac dekoracyjnych Mehoffera, jak witraż lwowski i kartony do dekoracji sal Rudolfinum (znajdujące się dziś częściowo u rodziny artysty, częściowo u znajomych jego), wymieniam jeszcze następujące: Projekt konkursowy na kurtynę nowego Teatru w Krakowie z 1891 (projekt Mehoffera i osobno wykonany projekt Wyspiańskiego znajdują się dziś u prof. Tadeusza Estreichera w Krakowie); projekt na haftowaną chorągiew z postacią Św. Kazimierza dla Zakładu hafciarskiego p. E. Pydynkowskiej w Krakowie (1891); projekt na okno kaplicy zamkowej XX Radziwiłłów w Balicach z Matką Boską, Św. Dominikiem i Św. Hieronimem, z r. 1891 (szczegół środkowy, Matka Boska, w posiadaniu posła Rusinka w Warszawie); projekt z r. 1892 dekoracji triforjów marjackich na temat Matki Boskiej Królowej Polski, unoszącej się na tle ołtarza procesyjnego; przed nią klęczą fundatorowie kościoła, po bokach Święci polscy; lewą stronę obrazu zajmuje procesyjnie zbliżająca się Polska współczesna na tle wiosennego pejzażu. (Karton ten znajduje się prawdopodobnie w posiadaniu probostwa N. P. Marji w Krakowie); jedno *panneau* z Matką Boską wykonał artysta oddzielnie dla hr. Edwarda Raczyńskiego do Rogalina; wreszcie projekt konkursowy z r. 1894 (Kraków) na dekorację kościoła Franciszkanów w Krakowie. Do konkursu stanął wtedy Mehoffer i Wyspiański, każdy z swoim projektem. Konkursu jednak żaden z nich nie wziął. Nagroda przypadła Mikulskiemu, drugorzędnemu malarzowi dekoracyjnemu z Wiednia, który też rozpoczął robotę. Okazało się jednak, że artystycznie nie dorósł do zadania. Przyszło więc do układu z nim, na mocy którego Mikulski pozostał przedsiębiorcą i wykonawcą technicznym, Wyspiański zaś za wynagrodzeniem zaprojektował dekorację.



JÓZEF MEHOFFER

KARTON WITRAŻOWY DLA KATEDRY W FRYBURGU.
(męczennicy: św. Sebastjan, Maurycy, Katarzyna, Barbara, 1893).

atmosfera artystyczna tej metropolii nowoczesnego malarstwa. Uczniowi Matejki impresjonizm, który swe najświetniejsze czyny i zdobycze miał już poza sobą, otworzył oczy na barwę i światło, przyszłego mistrza sztuki dekoracyjnej pociągały monumentalne freski Puvis de Chavannes'a.

Przedewszystkiem jednak nieprzebraną kopalnią studjów, prowadzonych z całą skrupulatnością i ścisłością uczonego badacza, stały się dla Mehoffera nieocenione zabytki sztuki dekoracyjnej, któremi przepełnione są muzea paryskie, a zwłaszcza stare francuskie kościoły. W dostojnych katedrach Francji poznał on dopiero i zrozumiał do głębi czar witrażów. Podglądał ich tajemnice w Paryżu, Rouen, Amiens i Strassburgu, badał, rysował i notował tak długo, dopóki nie pojął w całej pełni, na czym polega styl witrażu, pozostający w nierozdzielalnym związku z jego specjalną techniką.

Na ten sam czas mniej więcej przypada czteroletni pobyt w Paryżu Wyspiańskiego. Mieszkał wspólnie z Mehofferem w dzielnicy łacińskiej, tuż za kościołem *Saint Germain des Prés* przy wąziutkiej uliczce *rue de l'Echaudé*, razem wchłaniali te nowe prądy w sztuce, które w miejsce naturalizmu impresjonistycznego stawiały wartości dekoracyjne, syntetyczne i symboliczne, razem entuzjazmowali się dla gotyku, dla Puvis de Chavannes'a i marzyli o sławie. Jak wspólnie opracowali projekt witrażu dla Kościoła Marjackiego, tak też podzielili się w r. 1891 pracą przy wykonaniu kartonów do dekoracji sal »Rudolfinum« w Pradze, obejmujących cykl obrazów z historii kulturalnej i politycznej Czech. Niestety nagrody konkursowej nie otrzymali. Zawód ten miał Mehofferowi wkrótce sownie wynagrodzić Fryburg. Przeciwnie Wyspiański doznał w 1894 rozczarowania jeszcze bardziej bolesnego, bo mu nie przyjęto jego wspaniałych, całą głębią jego duszy już tchnących kartonów do witraży w katedrze lwowskiej: »Polonji« i »Ślubów Jana Kazimierza«. Uznano je za zbyt »modernistyczne«. Lepiej poszło we Lwowie Mehofferowi, którego mniej rażący tradycyjne pojęcie o sztuce karton witrażowy z 1893 (Paryż) z Kazimierzem Wielkim, jako fundatorem katedry lwowskiej i z postacią biskupa (pierwotnie architekta) nad modelem kościoła — aprobowano i wykonano.

Wśród tych studjów paryskich w zetknięciu z wielką sztuką epok minionych talenty obu artystów zmężniały i dojrzały. Zarazem zarysowały się ich odmienne indywidualności twórcze. Na gruncie wspólnych tradycji matejkowskich, wspólnego przeżywania gotyku i wchłaniania tych samych prądów sztuki współczesnej wyrosły dwa wspaniałe, ale najzupełniej różne kwiaty wielkiego malarstwa dekoracyjnego. Aby uświadomić sobie biegunowe przeciwieństwo stylu Wyspiańskiego i Mehoffera, wystarczy zestawić odrzucone przez zarząd Katedry wawelskiej kartony witrażowe pierwszego, »Kazimierza Wielkiego«, »Św. Stanisława« i »Henryka Pobożnego« z którymkolwiek z witraży fryburskich drugiego.

U Wyspiańskiego uderza przedewszystkiem i narzuca się widzowi z niesłychaną siłą sugestywną integralność wizji malarskiej. Oko jednym spojrzeniem ogarnia całość, a duch odrazu zostaje wciągnięty przemocą w magiczny krąg wizjonerskiego, tragicznego nastroju. Ta potęga psychiczna, działanie tragizmu na najwyższy ton napiętego, zjawiskowość postaci nie z tej ziemi rodem, hipnotyzują widza i otaczają go oszołamiającym wirem dantejskiej wyobraźni twórcy. Poeta, tragik góruje tu nad malarzem. Trzy wstrząsające upiory, które z okien katedry wawelskiej miały walić młotem w uśpione sumienie narodu, Św. Salomea, Św. Franciszek, somnambuliczny pochód mniszek z kościoła Franciszkanów, kosmicznie wielkie, ucieleśnione, całe tylko duchem będące »Stań się« z tego samego kościoła i »Polonia« z kartonu lwowskiego — to są w pierwszym rzędzie twory fantazji rasowego dramaturga, rodzeni bracia i siostry widmowych zjaw z »Wesela« i »Wyzwolenia«, z »Bolesława Śmiałego« i z »Akropolis«. Dopiero ochłonawszy z pierwszego wrażenia widz zdolny jest zdać sobie sprawę, jak przedziwnie forma malarska dostrojona została do nabrzmiałej niesłychaną siłą duchową treści. Wszystkie akcesoria i upiększenia, wszystko, co nieistotne i niekonieczne, zostało bezwzględny gestem twórcy odrzucone. Linje, kontur, sylweta, zespoły barw, cała forma została wprzęgnięta w służbę wizji duchowej i emocjonalnego nastroju. Forma — mimo swej oryginalności i świetności — nie za-



JÓZEF MEHOFFER. FEC.

PEINTURE SUR VERRE
GLASMALEREI

• KIRSCH ET FLECKNER •
• FRIBOURG - SUISSE •

MÉD. D'ARGENT · BORDEAUX · 1895 ·

MÉD. DE BRONZE · GENÈVE · 1896 ·

MÉD. D'OR · PARIS · 1900 ·

• LA PLUS HAUTE RÉCOMPENSE PARMI LES VERRIERS SUISSES •

JÓZEF MEHOFFER

RYSunEK REKLAMOWY

trzymuje na sobie uwagi artysty dłużej, niż tego wymaga ekspresja psychiczna. Forma nie jest tu celem dla siebie, ale środkiem do celu, który wyraża się zawsze w myśli tragicznej, przepełnionej uczuciem, pełnem najgłębszego cierpienia. Nad sztuką Wyspiańskiego unosi się zawsze nieodstępne widmo śmierci. Jak Konrada w zakończeniu »Wyzwolenia«, ścigają go dwie straszliwe Erynie: śmiertelna mara Ojczyzny złożonej do grobu, i z poczucia nieuleczalnej choroby wrodzona wizja nieuniknionej przedwczesnej śmierci. Dzięki tak tragicznym jak witraże Wyspiańskiego niewiele zna sztuka świata: »Złożenie do grobu« Botticellego z okresu wpły-



JOZEF MEHOFFER SW. TOMASZ Z AKWINU (rys. węglem, 1903)
(Wł. O. I. Berthier, Fryburg)

wów religijnego fanatyzmu Savonaroli, Michał Anioł w epoce »Sądu Ostatecznego« — oto analogie, które przychodzą na myśl, gdy się je ogląda.

Sztuka Mehoffera — to świat zupełnie inny. Skrajnemu pesymizmowi Wyspiańskiego przeciwstawia się u niego zasadniczy optymizm artystycznego na świat poglądu. Niema u niego gwałtownego cierpienia, rozpacz, tragicznego szarpania się w więzach nieubłaganej konieczności. Co więcej, nie ma naogół namiętności, afektu, patosu. Jego pogoda jest równowagą uczucia, opanowanego przez intelekt, który zawsze stoi czujnie na straży żywiołu emocjonalnego i nie pozwala mu rozprysnąć się i wybujać ponad miarę. Radość życia, *gioia del vivere*, która jest niewątpliwie tłem uczuciowem życia Mehoffera jako artysty, nie potęguje się nigdy u niego do stanu dionizyjskiego szału czy apollińskiej ekstazy. Wyraża się w bujnej, ale zawsze równej i spokojnej pełni estetycznego wyżywiania się. Nie jest to jednak przerafinowany, neurasteniczny, *morbidezza* przesiąknięty estetyzm d'Annunzia. U Mehoffera wypływa on z poczucia zdrowia fizycznego i duchowego, z uświadomionej harmonji pomiędzy umysłem, uczuciem i wolą, z zadowolenia, które jest dominantą w stosunku artysty do siebie samego i do świata



JÓZEF MEHOFFER

MICHAŁ ANIOŁ, karton do malowania Skarbca w Katedrze
wawelskiej (akwarela, 1901)

zewnątrznego. Tkwi w tem spora doza filozoficznego spokoju, racjonalistyczny stoicyzm, który swą siłę, mądrość i ciszę ducha czerpie nie z metafizycznych założeń, ale z życzliwego i po-
błażliwego odnoszenia się do całokształtu spraw życiowych, widzianych jak gdyby przez pry-
zmat maksym Marka Aureliusza. Sztuka Mehoffera, która formalnie, z powodu zamięłowania
do bogactwa skomplikowanych kształtów i barw, jest raczej barokowa, ma w psychice swej
renesansową harmonję i równowagę. Niewątpliwie na ten stan duchowy złożyły się także pier-
wiastki rasowe i narodowe: polska krzepkość, trzeźwość, chrobrość i odporność wobec życia
wniosły tu także swój wkład bardzo wyraźny. Został on jednak zmodyfikowany i w specjalny
sposób urobiony przez wysoką europejską kulturę umysłową artysty, która mu daje doświad-
czenie, wytrawność i obiektywizm filozoficznego obserwatora.

To wszystko sprawia, że równa, spokojna, mądra sztuka Mehoffera nie zna zarówno akcen-
tów tragizmu jak ekstatycznych wybuchów szczęścia, że daleka jest wogóle od wszelkiej egzal-
tacji i od przerostu subiektywizmu uczuciowego. Artysta ten bierze świat takim, jakim jest.
Nie uważa go ani za coś najgorszego, ani za coś najlepszego, ale za coś koniecznego, z czego
wycisnąć należy jak największą sumę zadowolenia i piękna. Tak, właśnie piękna. Bo i w tem
zbliża się Mehoffer do renesansowego ideału sztuki, że nie charakterystyczność, nie głębia we-
wnętrzna, nie ekspresja psychiczna, ale piękno jest jego artystycznym celem. Duchowo na-
leży on do tej samej rodziny, co Ghirlandajo, Rafael, Poussin, Ingres... Ród Michała Anioła,
Rembrandta, Rodina, Wyspiańskiego, plemię mistyków, metafizyków i wizjonerów nie jest jego



JÓZEF MEHOFFER

RYSUNEK WĘGLEM



JÓZEF MEHOFFER

HELCIA TATARÓWNA Z ZAKOPANEGO (ol., 1904)

plemieniem. Oczywiście byłoby rzeczą zbędną dodawać, że piękno Mehoffera nie ma nic wspólnego, z formalnego punktu widzenia, z pięknem renesansowym czy — jak je nazywa Wölfflin — klasycznym, ani z żadnym innym wogóle. Sztuka jego jest dlatego właśnie naprawdę wielka, że tworzy świat zupełnie w sobie zamknięty, odrębny, do żadnego innego niepodobny. Piękno, które fascynującą, świetlistą i soczystą gamą barw i świetnymi arabeskami linii dekoracyjnych bije z jego witraży, to jest swoiste, wyłącznie mehofferowskie piękno.

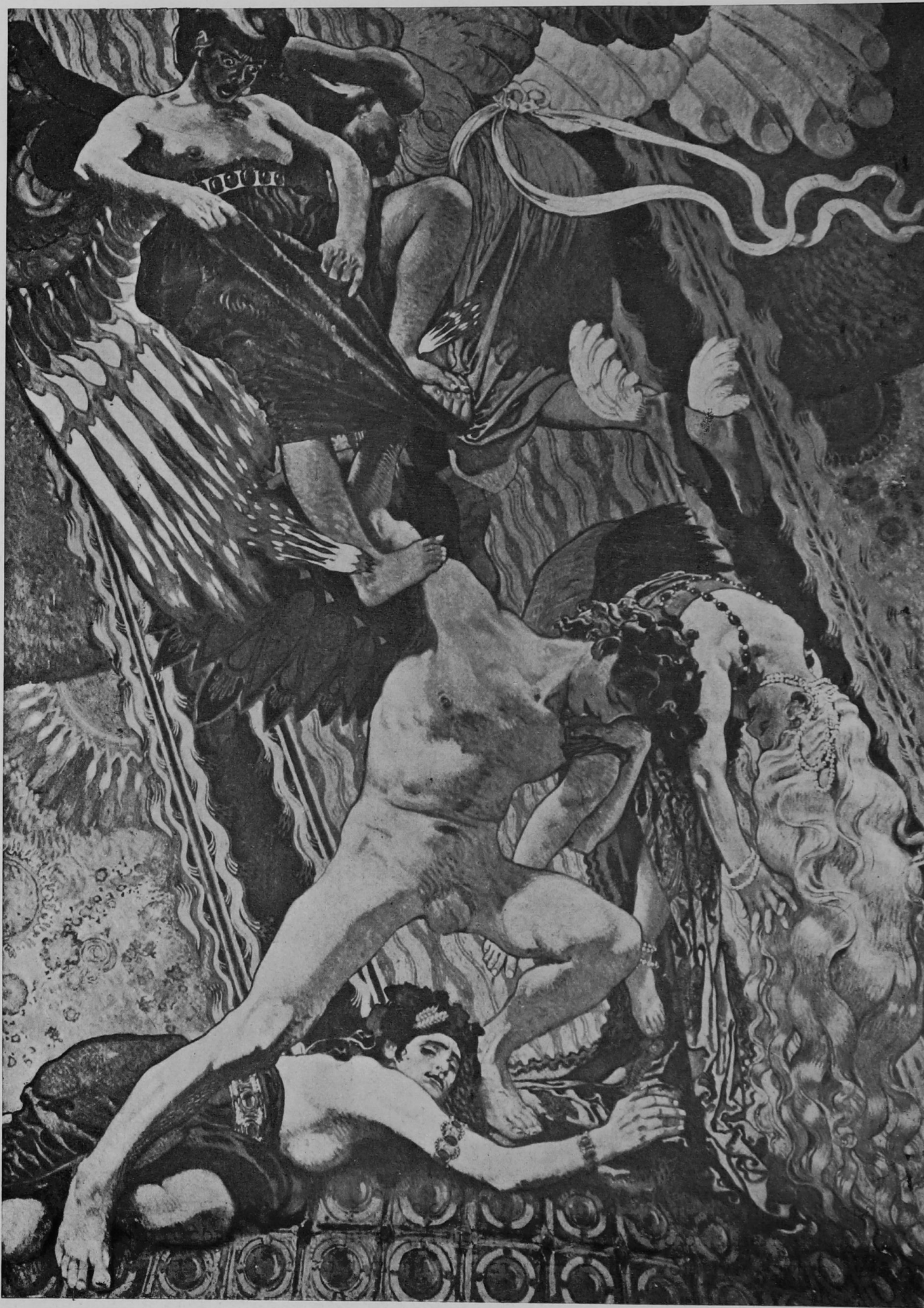
Niezmiennie charakterystyczna jest dla artystycznego i życiowego *creda* Mehoffera jego koncepcja śmierci. Nie jest ona w jego pojęciu tym demonem, który u Wyspiańskiego rzuca posępny i tragiczny cień na wszystkie uczucia, myśli i czyny człowieka, ale koniecznym elementem w ewolucyjnym pochodzie życia, niezbędnym warunkiem trwania, nieuniknioną prze-

słanką narodzin nowych form istnienia. Pewność śmierci nie może paraliżować artysty w jego działaniu, nie może mrokami cierpienia przysłać jasnych horyzontów jego duchowego wzroku. Jego zadaniem jest tworzyć dzieła sztuki, których nieśmiertelność odbiera śmierci — w poczuciu artysty — jej grozę, czyni ją bezsilną i na straszny pobrzęk jej kosy odpowiada radosnym uśmiechem niezniszczalnego życia.

Oto jak tę tezę opowiada swoim językiem Mehoffer w przepięknej kompozycji witrażowej *Vita somnium breve* (wykonanej w r. 1901 dla Zakładu witrażowego Tuch i Ekielski, później S. G. Żeleński), którą, jako widocznie szczególnie miłą artyście, oglądałem w jego mieszkaniu. Na marach leżą nagie zwłoki młodej, ślicznej dziewczyny. Ciało jej przykrywa częściowo powódź kwiecia, płaszcz jej wspaniałych jasno blond włosów i czarne powiewne kiry. U nóg wieńce i dwie świece w lichtarzach. Grozę śmierci potęguje jeszcze ohydny kościotrup, który głowę, wspartą na pieszczelu ręki przybliża do cudnej głowy zmarłej i wpatruje się w nią pustymi oczodołami. Posępne wrażenie tej makabrycznej sceny rozprasza jednak zupełnie bujna radość życia, którą widzimy u góry. Na tle głębokiej zieleni pejzażu przysiadły trzy strojne damy, zatopione w ożywionej i wesołej rozmowie. To personifikacje Rzeźby, Poezji i Malarstwa. Mehoffer, przekreślając całą poprzednią tradycję, która dla tego rodzaju alegorycznych przedstawień ustaliła kanon nagich posągowych postaci greckich, odział te trzy kobiety w wykintne suknie współczesne, jakby chciał podkreślić, że idzie mu o żywą sztukę, a nie o martwe zabytki. Pierwsza z tych pań, szatynka, z małym djademem na szczycie głowy, z szczupłą, sensytywną, niesłychanie żywą twarzą, odziana w suknię czarną wpadającą w tony ciemnozielone — jedna z tych mehofferowskich czerni, które słusznie zachwyca się William Ritter, podnosząc ich kolorystyczne walory — trzyma na lewej dłoni posążek, a drugą kładzie na ręce swej sąsiadki, Poezji, wyniosłej i świadomej swej piękności brunetki z poważną, romańską koroną na głowie. Jej suknia, mieniąca się jasnym fioletem i różem, odbija nadzwyczaj udatnym kontrastem kolorystycznym od jasnozielonego stroju towarzyszki, kokieteryjnie i ciekawie w świat patrzącej blondynki, która w ręce trzyma paletę i pędzle, a na głowie ma fantastyczny czarny kapelusz. Gronostaje, otulające postać »Rzeźby« i płaszcz żółty i jasno-bronzowy, spływający z ramion »Malarstwa« zamykają grupę w całość zwartą, a pełną swobody. Poza nią stoi Genjusz Sztuki, młodzieniec o złoto-rdzawych, płomykowatych włosach, z olbrzymimi skrzydłami, które — jak zawsze u Mehoffera — odbiegając jak najbardziej od szablonu skrzydeł ptasich, są niedającym się ująć w słowa baśniowym poematem fantastycznych kształtów i gorących, przedziwnie szarmonizowanych kolorów. Jego łagodnie melancholijna twarz pozostaje w zgodzie z napisem: *Vita somnium breve*, umieszczonym na wąskiej żółtej wstędze, którą ten piękny symbol natchnienia trzyma w rozpostartych rękach. Lecz tonem uczuciowym, opanowującym całość kompozycji, jest radosna niezniszczalność życia, które, znajdując swój skondensowany wyraz w sztuce, mocniejsze jest niż śmierć. Jest to wypowiedziane nie tylko alegoryczno-emocjonalnymi czynnikami kompozycji, ale także, i przede wszystkim, kolorytem, którego orgjastyczna, tęga, jasna, zdrowa i pełna bujnego temperamentu żywość jest najwspanialszym hymnem na cześć wiecznego życia w pogodzie i słoneczności.

Podobnie pogodną koncepcję śmierci znajdziemy również w skomponowanych przez Mehoffera witrażach do kaplicy cmentarnej w Opawie.

Mehoffer przedstawia najczystszy typ artysty-plastyka. Jego wyobraźnia twórcza jest w możliwie najwyższym stopniu oczyszczona z tego wszystkiego, co nazywamy pierwiastkami literackimi w sztuce. Znacznie bardziej, niż nawet u tych naturalistów, którzy walkę z literaturą wypisywali jako hasło na swym sztandarze. Bo oni, mając do czynienia z postacią ludzką, szli jednak i iść musieli w kierunku wyrazu, charakteru, a więc dawali to, co mogło znaleźć swój zupełnie kongenjalny równoważnik w literaturze, u jakiegoś n. p. Zoli. Natomiast Mehoffer, jako malarz czystej krwi dekoracyjny, całą ekspresję psychiczną, a więc ową dziedzinę *par excellence* literacką, przytłumia i usuwa na plan dalszy, bo ją przysłać upajającym bo-



JÓZEF MEHOFFER

POSKROMIENIE ŻYWIOŁÓW (obraz dekoracyjny w sali posiedzeń
Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, ol., 1906)



JÓZEF MEHOFFER

STUDJUM DO WITRAŻU FRYBURSKIEGO „ŚW. JERZY”
(fragment: księżniczka strzeżona przez smoka, rys. węglem, 1909)

gactwem elementów wyłącznie formalnych, nieprzebraną różnorodnością wypieszczonych z wirtuozowską precyzją linii dekoracyjnych, jak ogień ruchliwych, jak woda płynnych, układających się w najfantastyczniejsze arabeski i żywiołowo bujną, symfoniczną orkiestrację soczystych, lśniących, wewnętrznym ogniem rozpłomienionych kolorów, które w witrażach grają pełną gamą przepysznego zbioru klejnotów: ametystów, rubinów, szafirów, szmaragdów, turkusów, topazów i jasno-zielonawych brylantów. Muzyczne raczej, a nie literackie, jest pierwsze wrażenie, jakie wywiera kolorystyczna magia witrażów Mehoffera. Ta muzyka linii i barw tak porywa i oszałamia widza, że narazie nie zdaje sobie wcale sprawy z ikonograficznej treści, a nawet nie ma ochoty jej szukać. Dopiero po jakimś czasie oko wśród splątanych jak lżany gąszczów linii i buchających żarem, kalejdoskopowo nagromadzonych, orgiastycznych szkieł barwnych odkrywa zarysy postaci i całych wielkich kompozycji figuralnych, których niespodziewane, taje-



JÓZEF MEHOFFER

(Wł. Jan Czernecki, Kraków).

MEDUZA (ol., 1907)

mniczne wyłonienie się wywołuje wrażenie nagłej rewelacji. To jest także jeden z zupełnie swoich czarów tych przeźroczy okiennych.

Bije z nich źródło pełnej polotu poezji i wielkiej siły uczuciowej, których charakter jest jednakże nie literacki, ale nawskrós plastyczny. Jest to poezja dekoracyjnie pojętego kształtu i barw zespolonych w harmonie dekoracyjne. To, co jest w sztuce tematem, ikonografią, czyli — jak to sam Mehoffer nazywa — anegdotą, ma dla niego znaczenie tylko pretekstu, pozwalającego mu rozwinąć walory wyłącznie malarskie i nie zabiera więcej miejsca, niż to jest konieczne, aby uczynić zadość religijnemu przeznaczeniu witraży i aby sztuka jego nie była sztuką bezprzedmiotową, jaką jest u ortodoksyjnych kubistów i konstruktywistów. Treść artystyczna — że użyję znów własnego terminu Mehoffera — usuwa w jego sztuce treść literacką w cień. Mehoffer wyśpiewuje całe niezrównane poematy, których główny urok nie polega jednak ani na narratorskiej, epickiej rozlewności, ani na psychologicznej subtelności, ani na liryzmie od-



JÓZEF MEHOFFER

Szkic do kartonu witrażowego dla katedry w Fryburgu
(Św. Jerzy, św. Michał, św. Anna, św. Marja Magdalena,
akw., 1909)

(Wł. Muzeum kantonalne w Fryburgu).



JÓZEF MEHOFFER

(Zbiory Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa)

MAJOWE SŁOŃCE (ol., 1910)

czuć, czy też na dramatyczności koncepcji, na żadnym wogóle z tych elementów, które składają się na rodzinną atmosferę poezji słów i pojęć, tylko na nieprzebranym bogactwie wyobraźni malarsko-dekoracyjnej, na tej poezji kształtów i arabeskowych ornamentów liniowych, w które artysta układa skrzydła swych aniołów i szaty swych postaci, na tych świetlnych fontannach barw ametystowych, granatowych, szkarłatnych i czarno-zielonych i wielu, wielu innych, które łączą się u niego zawsze w mądrze rozważoną kompozycję kolorystyczną, o ściślejszej, wprost tektonicznej konstrukcji, liczącej się niejako z ciężarem gatunkowym barw i z wpływającymi



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET ŻONY na tle złotem
(ol., 1910)

(Wł. pani Rutowska, Lwów).

stąd prawami statyki. (Por. dwa projekty witraży do kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu z tematem krzyża jako symbolu wiary chrześcijańskiej). Ta mehofferska plastyczna poezja linearno-kolorystyczna ma — jak to wielokrotnie z naciskiem stwierdza William Ritter — wybitną fizjognomję indywidualną i równocześnie narodowo-rasową. Indywidualizm i pełnię bujnego temperamentu uznał Mehoffer w swej pełnej głębokich refleksyj rozprawie »Sztuka polska wczoraj i dzisiaj« za naczelne cechy narodowe naszego malarstwa. W ten sposób określił zarazem najlepiej siebie samego, swoją indywidualną odrębność i swój temperament polski, wyrażający się z taką żywotnością w bogactwie i splątaniu jego linii dekoracyjnej i w orgazmie jego kolorystycznych harmonij, w których dźwięczy dziarski rytm oberków i mazurków, w których znalazł artystyczne przetworzenie impetu kolorowy polskiego zdobnictwa ludowego.

Podporządkowując świadomie treść ikonograficzną bez porównania dla siebie ważniejszej treści artystycznej t. j. w tym wypadku formalnym wartościom dekoracyjnym, Mehoffer doskonale się czuje w świecie alegoryj i symbolów, które obiera chętnie jako tematy nie tylko w sztuce kościelnej ale także wówczas, kiedy tworzy zupełnie swobodnie kompozycje przez nikogo niezamówione. Jest to zrozumiałe i logiczne, gdyż tego rodzaju reprezentacje, nie zmuszając go do skupienia wysiłku na ekspresji psychicznej, pozwalają mu poświęcać się niemal wyłącznie problemowi dekoracyjności. Zna przy tem Mehoffer doskonale symbolikę chrześcijańską, umie — niegorzej od jakiegoś Traini'ego czy innego artysty dominikańskiego *trecenta* — wczuwać się w alegoryczną dydaktykę kościoła katolickiego, hagiografię i ikonografię świętych, których ma przedstawić, studjuje z ścisłością naukowca i obraca się w tej dziedzinie z taką pewno-

ścią i swobodą, że nieraz, odstępując od tradycyjnej konwencji, wprowadza innowacje śmiałe, lecz zawsze wiernie w duchu religii utrzymane. (Nowa koncepcja Trójcy Św. w mozaice lwowskiej katedry ormjańskiej, symbol Eucharystji i podwójne przedstawienie tych samych świętych, żywych i zmarłych śmiercią męczeńską — w witrażach fryburskich). Z tego powodu nieraz od ludzi, szukających w dziełach sztuki przede wszystkim treści, słyszy się zarzut, że sztuka Mehoffera jest zimna, cerebralna, wyrozumowana, uczona, niemal scholastyczna. Zarzut zgoła niesłuszny, bo najpierw treść symbolicznie i alegorycznie skomplikowana jest uwarunkowana kościelnym i dekoracyjnym przeznaczeniem witraży, a powtóre cała ich wielka siła uczuciowa tkwi nie w ikonograficznej, ale artystycznej treści, w arabeskach linii i w symfonji barw.

Witraże Mehoffera posiadają jeszcze jedną, pierwszorzędną zaletę, tę mianowicie, że wyraża się w nich świetnie czysty styl witrażowy, uwarunkowany specjalną techniką tych dzieł sztuki. Witraże doszły do rozkwitu w gotyku i były właściwem malarstwem tej epoki. Nie umiano wówczas wyrabiać dużych tafli szklanych, ani też szkła bez skaz technicznych. Z konieczności więc posługiwano się małymi kawałkami szkła rozmaicie zabarwionego, o nierównej



JÓZEF MEHOFFER

MATKA BOSKA KARMIĄCA (ol., 1911)
(Wł. p. Winter, Kraków).

grubości, o szorstkiej powierzchni i z próżnemi otworami, zawierającemi powietrze, wewnątrz. Te tafelki szklane spajano ołowiem. Z tych elementów, z kształtu płytek szklanych odpowiednio przykrojonych, z ich barw, z iskrzenia się światła przechodzącego przez szkło nierówne i chropawe, wreszcie z ornamentacyjnie poprowadzonego biegu pręg ołowianych, zrodził się odrębny charakter i czar witrażu, który nie dopuszcza praktykowanego dawniej, w epokach upadku sztuki witrażowej, a nawet i później, po odrodzeniu jej w w. XX, malowania na szkło, ograniczając je do drobnych szczegółów twarzy i rąk, lecz wymaga układania przeźroczystych mozaik ze szkła, przy artystycznym wykorzystaniu dekoracyjnych wartości ołowianych obramień.

Pomimo zasadniczej różnorodności stylowej witrażów Mehoffera i Wyspiańskiego łączy je jednak pewna cecha wspólna. U obu artystów postacie ludzkie — wbrew tradycji gotyckiej — toną w całym morzu kwiatów. Kwiaty Wyspiańskiego, choć stylizowane, nie tracą swych botanicznych cech morfologicznych, nie przestają być irysami, słonecznikami, fiołkami czy różami. Kwiaty Mehoffera muszą dla względów dekoracyjnych poddać się stylizacji tak daleko posuniętej, że zatracają swe właściwości gatunkowe i stają się kwiatami *in abstracto*, czym zbliżają się do podobnie traktowanego ornamentu kwiatowego w witrażach gotyckich. (Por. n. p. witraż z Św. Jerzym z pierwszej połowy XIII w. katedrze w Chartres).

I jeszcze jeden drobny szczegół: motyw postaci unoszącej się w powietrzu z suknią jak gdyby wiatrem podwianą, motyw użyty przez Wyspiańskiego w górnej części kartonu witrażowego »Polonia«, powtarza się kilkakrotnie w różnych pracach dekoracyjnych Mehoffera.

Mehoffer należy do tej kategorii artystów, których talent szybko dojrzeva i w młodym wieku dochodzi do pełni rozwoju. Jako 25-letni młodzieniec, w r. 1894 otrzymuje już złoty medal na wystawie sztuki polskiej we Lwowie za portret swego kolegi paryskiego, dziś znakomitego rzeźbiarza, Konstantego Laszczki, na tle ubogiej pracowni, obok żelaznego piecyka i z odlewami rzeźb egipskich u nóg. W roku następnym odnosi sukces jeszcze większy. Z inicjatywy Św. Sakramentu ogłoszono w 1894 międzynarodowy konkurs artystyczny na projekt witrażu do starej gotyckiej Kolegaty, dziś katedry Św. Mikołaja w Fryburgu. Mehoffer posłał swój karton, wykonany w Krakowie w 1894 i, bijąc 46-ciu konkurentów rozmaitej narodowości, otrzymał w 1895 pierwszą nagrodę i zlecenie wykonania witrażu¹. Dominikanin, Dr J. Berthier, profesor Uniwersytetu w Fryburgu, który witrażom fryburskim Mehoffera poświęcił całą sporą broszurę i nie ma dla nich dość słów zachwytu, tak opisuje przebieg sądu konkursowego: *„L'unanimité ne se produisit pas de suite: mais M. Rahn, président du jury, posa ainsi la question après un échange de vues: »Voulons-nous récompenser le génie?« Poser la question en ces termes, c'était la résoudre. Il est clair qu'il convenait de récompenser le génie, et d'autre part, à première vue, nous n'avions devant nous qu'une seule oeuvre vraiment géniale: celle de Mehoffer. Les autres avaient été vues déjà, et plus d'un fois, dans des originaux trop servilement reproduits, quel que fût le mérite des originaux eux-mêmes.»*

W ten sposób dokonał się wielki europejski czyn artystyczny Mehoffera. Rozpoczęła się

¹ Medal lwowski i nagroda konkursowa fryburska zainaugurowały świetną karierę artystyczną Mehoffera, w toku której nie brakło mu licznych zaszczytnych dowodów uznania ze strony rodaków i obcych. W roku 1900 otrzymał artysta w Paryżu na Wystawie Powszechnej dwa złote medale, a mianowicie w oddziale austriackim za obraz »Śpiewaczka« i w oddziale szwajcarskim za witraż fryburski (S. S. Maurycy, Sebastjan, Katarzyna, Barbara), w 1904 w S. Louis złoty medal za obraz »Dziwny Ogród«, w 1905 w Monachjum złoty medal mniejszy za ten sam obraz, w 1925 w Paryżu na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs - Grand Prix* za witraże do Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, wreszcie w Warszawie w 1925 pierwszą nagrodę za projekt na bilet stużłotowy Banku Polskiego. Nadto dostał Mehoffer czterokrotnie nagrodę Akademii Umiejętności w Krakowie z fundacji Barczewskiego, a to za witraż fryburski *Notre Dame de la Victoire*, za witraż wawelski »Chrystus«, za portret żony z pegazem w tle i za pejzaż »Wiek Złoty«. W r. 1897 był członkiem grona założycieli Towarzystwa »Sztuka«, w tymże roku został członkiem Secesji wiedeńskiej, a później »Hagenbundu«, od r. 1913 jest członkiem *Société royale des Beaux Arts* w Brukseli, od 1921 *associé de la Société Nationale des Beaux Arts* w Paryżu, od r. 1924 członkiem czynnym Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych w Krakowie.



JÓZEF MEHOFFER

ŚW. TRÓJCA (karton do dekoracji kopuły lwowskiej
katedry ormiańskiej, tempera, 1912)

olbrzymia praca, rozłożona na przeszło 30 lat twórczego życia. W r. 1895 namalował Mehoffer pierwszy karton fryburski, ostatni witraż znajduje się w robocie dopiero teraz, z końcem roku 1926! W tym czasie powstało ośm witraży 7-metrowych do podwójnych okien nawy i pięć jedenastometrowych do presbiterjum. Dzieło zaiste gigantyczne, przypominające rozmiarami chyba prace Michała Anioła, jak n.p. grobowiec Juljusza II, z tą różnicą, że dla genialnego twórcy sufitu Sykstyny ów grobowiec — nigdy w pierwotnym, tytanicznym pomysle niezrealizowany — stał się źródłem ciężkich zmartwień i prawdziwą tragedią, podczas gdy dla Mehoffera z witraży fryburskich płynie strumień prawdziwej radości i wielkiej sławy.

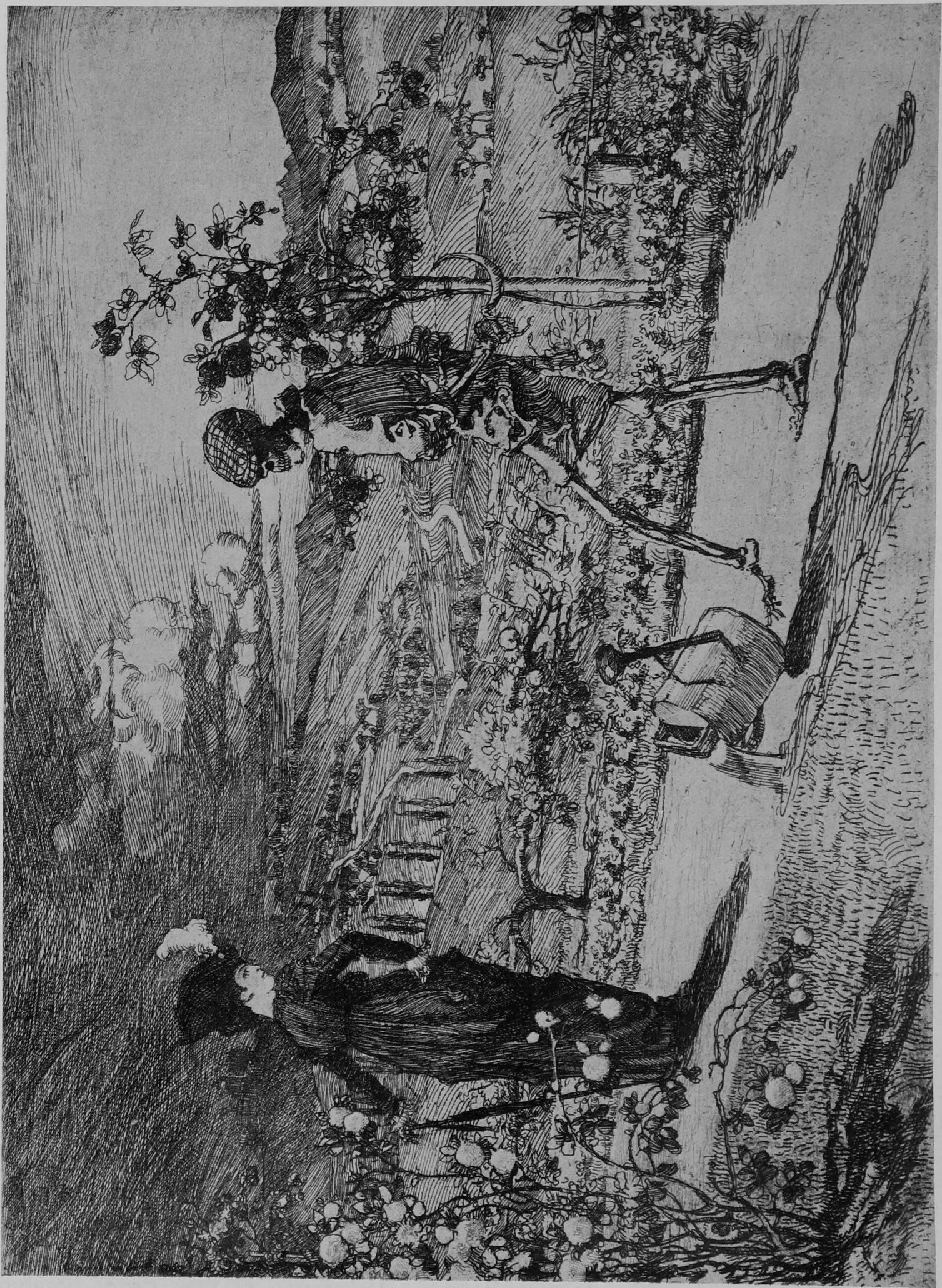
Na wolnej ziemi Szwajcarów, w samym centrum Europy — dzięki świetnemu talentowi naszego artysty — zajaśniał czarującymi blaskami najwspanialszych klejnotów dumny pomnik sztuki polskiej, który przez wieki świadczyć będzie chlubnie wobec obcych o zdolnościach twórczych naszej rasy i o naszej kulturze duchowej — pomnik tem cenniejszy, że w ojczyźnie własnej nie było niestety dane Mehofferowi stworzyć dzieła równie monumentalnego, bo sposobność, jaka się po temu nadawała, została zmarnowana wskutek przesądów estetycznych i ciągle jeszcze zbyt małego artystycznego uświadomienia ogółu. Ta klątwa naszej sztuki, te fatalne stosunki polskie, które od najdawniejszych czasów najzdolniejszych artystów wypędzały za granicę, zawisła także nad imponującymi mehofferowskimi projektami dekoracji, które miały ozdobić polskie katedry.

Witraże fryburskie przyniosły Mehofferowi zasłużoną ogromną sławę — i znów z żalem to stwierdzić wypada — większą i wcześniejszą wśród obcych, niż w Polsce. Z tym samym entuzjazmem, co ks. prof. Berthier, odnosi się do witraży fryburskich i do całej sztuki Mehoffera utalentowany powieściopisarz i kompetentny krytyk artystyczny szwajcarski William Ritter, który ogłosił o nim obszerne studja w książce *Etudes d'Art étranger* i w miesięczniku włoskim *Emporium*. Opisując witraże w Fryburgu, robi Ritter między innymi takie wyznanie: „*Ces vitraux furent du reste et ils demeurent à chaque revoir l'une des plus profondes émotions d'art de ma vie. Je leur dois bien tout ce que j'ai de forces pour dire, tout ce que je puis avoir d'enthousiasme.*”

Jeszcze zaszczytniejszy dla Mehoffera, choć w zwięzłą formę ujęty, jest hołd, jaki jego witrażom oddał znawca tak wybitny, jak członek Akademii francuskiej René Bazin, który, opisawszy z wyrazami wielkiego uznania sławne witraże Burne-Jones'a w katedrze oxfordzkiej i w bazylice lyońskiej, tak zakończył swe studjum p. t. *Quelques vitraux modernes*, umieszczone w *Journal des Débats* z 29 grudnia 1908: »Lecz najpiękniejsze witraże są gdzieindziej, w Szwajcarii, w kościele Św. Mikołaja w Fryburgu. Tu nie mam już przed sobą malowidła. Zaledwie kilka szarych tonów dla zaznaczenia rysów twarzy lub palców u rąk. Wszystko inne jest przeźroczystą mozaiką, zespołem drogich kamieni, ujętych w ołów. Koloryt jest nieporównany, a w kompozycji często nowe motywy. Kocham tę *Matkę Boską Zwycięską*, której podziękę składa klęczące Miasto fryburskie i stojący obok żołnierze; kocham *Pokłon Trzech Króli*, gdzie gwiazda z swemi promieniami zajmuje czwartą część witrażu i całą resztę okrywa swym blaskiem; kocham to *Zstąpienie z Krzyża*, na tle ciemnej zieleni, a nadewszystko *Wiarę adorującą Hostję*, Wiarę młodą, uwieńczoną różami, odzianą w szatę o wszystkich odcieniach barwy niebieskiej, dokoła której z kadzielnic, kołysanych przez ludzi, wznoszą się dymy szare, rdzawe, pomarańczowe, różowe, coraz więcej płomienne, im bardziej wchodzą w obręb glorii, bijącej od Hostji«.

»Z chwilą, kiedy pod posępными sklepieniami zabłysną te witraże, czuje się, że to nie piękno kompozycji wywołuje wzruszenie, ale że mamy tu objawienie żywej sławy, miłości i nadziei. Słyszę psalm barw, zanim zrozumieć znaczenie postaci; znajduję się w atmosferze przygotowanej, urozmaiconej, sugestywnej«.

»Nie znam artysty, który nazywa się Mehoffer. Mówiono mi, że jest Polakiem i dyrektorem (*sic*) Szkoły Sztuk Pięknych w Polsce. Lecz wiem, że musiałem ponownie oglądnąć jego dzieło



JOZEF MEHOFFER

ZUCHWAŁY OGRODNIK (akwaforta, 1912)

i że za drugim i trzecim razem przejęło mię tą samą radością, tem samem wzruszeniem, tym samym entuzjazmem, tą samą potrzebą zawołania: brawo!, co za pierwszą wizytą».

»Daje ono nową formułę: nie ma wszystkich tonów witraży średniowiecznych, ale dorównuje im blaskiem, a przewyższa kompozycją, jest na swój sposób suwerenna i przypomina mi słowa Piusa IX, wypowiedziane o muzyce świętej: »Pragnę, aby mój lud modlił się wśród Piękna«.

Byłoby trudem daremnym chcieć słowami opisać kolorystyczny i linearno-dekoracyjny czar witrażów Mehoffera: raczej dałoby się to wygrać. Opis ikonograficzny może dać zaledwie przybliżone wyobrażenie o bogactwie i oryginalności kompozytorskiej wyobraźni artysty i uświadomić ogrom dokonanego przez niego dzieła.

Pierwszy konkursowy witraż, wykonany według kartonu ponownie opracowanego w Paryżu w 1895/6 przedstawia *Świętych Piotra, Jana, Jakóba i Andrzeja*. Piotr uchwycony w najdramatyczniejszym momencie swego życia, kiedy trzykrotnie zaparłszy się Chrystusa, odchodzi, płacząc gorzko, z głową rękami zakrytą. Jego wielki, czarny płaszcz potęguje nastrój smutku. Kogut kończy zapowiedziane przez Zbawiciela pianie. W głębi łódź, symbolizująca kościół i sylweta kopuły rzymskiej Michała Anioła na tle skał. U dołu dwa wielkie klucze klucznika Królestwa niebieskiego, wśród stylizowanych motylów roślinnych. — Św. Jan Ewangelista, młody, ubrany w czerwoną tunikę i niebieski płaszcz, stojąc wśród bujnego lasu na wyspie Patmos, wskazuje ekstatycznym ruchem ku górze, gdzie ucieleśnia się jego wizja z Apokalipsy: Syn Człowieczy pośród siedmiu złotych kandelabrow z siedmiu gwiazdami w prawicy. Chrystus jest hieratyczny i dostojny, aniołowie, trzymający kandelabry, pełni wdzięku. U dołu orzeł Ewangelisty. — Św. Jakób Starszy o kanciatej postaci spracowanego rzemieślnika walczy zwycięsko z djabłami, który nadszedł na niego czarownik judzki Hermogenes: z jego rozkazu anioł o wspaniałych, różnobarwnych skrzydłach spycha w otchłań piekielną czarta, przypominającego swym wyglądem wstrętnie opasłego murzyna. Inny podobny anioł u góry zmusza śmiesznego, pokracznego djablika do ukorzenia się przed Chrystusem z poprzedniego obrazu. — Wreszcie Św. Andrzej, który, wychodząc z więzienia, ma wizję przeznaczonego mu krzyża i wypowiada z entuzjazmem wypisane w dalszej części witrażu słowa: *O bona crux!* Całość przeźrocza dziennego ujęta jest w bogate obramienie o motywach roślinnych. W tym pierwszym swym witrażu fryburskim starał się Mehoffer jeszcze zachować formy ornamentacyjne późnego gotyku. W dalszych nie krępował już niczem swej swobody.

W r. 1898 powstaje wykonany według kartonu, opracowanego w Krakowie w 1897, jeden z najwspanialszych i kompozycyjnie najbogatszych witraży Mehoffera: *Matka Boska Zwycięska*, protektorka sławy wojennej Fryburga. Upamiętnił w nim artysta radosny w dziejach republiki moment bitwy pod Marat z r. 1476, w której górale szwajcarscy pobili na głowę sławną jazdę burgundzką Karola Śmiałego. Prawą połowę witrażu wypełniają motywy wojenne. U dołu grupa trzech wojowników, którzy wrócili z pola walki i drżą jeszcze od bitewnego żaru: poważny, siwobrody starzec wznosił entuzjastycznym ruchem miecz ku Madonnie, jego młody towarzysz rozściela na ziemi zdobyte sztandary nieprzyjacielskie, młodzieniec po prawej przyciska do serca drzewca sztandarów szwajcarskich, które bujają w powietrzu, roztaczając nieprzebrane bogactwo motywów dekoracyjnych. Ponad nimi u góry Archanioł Michał z płomiennym mieczem. Kolorystyczny przepych tej partji witrażu uzupełniają pąki rozkwitłych róż i świetliste zjawisko komety, zwiastuna wojny. Całą górną część lewej strony witrażu zajmuje wspaniałe zjawisko Matki Boskiej Zwycięskiej. Układ Madonny, traktowanej z umysłu statuarnej i Dzieciątka o typie twarzy polskiego pacholęcia wiejskiego, przypomina słynne na całą Polskę cudowne obrazy Panny Marji. Nogi Królowej niebios spoczywają na róży mistycznej, otacza ją ułożony w kształt mandorli korowód aniołów, tych przedziwnych skrzydlatych postaci, których motyw nieraz jeszcze będzie ozdobą dekoracyjnych koncepcji Mehoffera. U dołu klęczy bogatym płaszczem otulona i tyłem do widza zwrócona postać Republiki Fryburskiej, która w prawej ręce trzyma kask, ozdobiony pawimi piórami, a lewą wyciąga ku dwom sołtysom fryburskim,



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET MARSZAŁKA J. PIŁSUDSKIEGO (ol., 1925)
(Własność autora).



JÓZEF MEHOFFER

HYMEN (akwaforta, 1913)

polecając ich opiece Madonny. Całość kompozycji uzupełniają umieszczone w rozecie, wieńczącej szczyt okna, półfigury Wiary, Nadzieji, Miłości i Siły.

Następny witraż, wykonany w r. 1900, według kartonu pochodzącego z 1898, był na wystawie paryskiej r. 1900 w sekcji szwajcarskiej, gdzie otrzymał złoty medal sekcji i jedną z ogólnych nagród międzynarodowych. Przedstawia on *dwu Świętych i dwie Święte*, przyczem artysta wprowadza tę interesującą innowację ikonograficzną, że każda postać dana jest dwukrotnie: za życia i po śmierci. *Święty Sebastjan*, młody, długowłosy Rzymianin, złożwszy na ziemi swój kask, podniósł ręce ku piersiom ruchem, wskazującym, że zamierza rzucić swą niebieską tunikę, aby być umęczonym za wiarę. *Św. Maurycy*, o twarzy energicznej i fanatycznej zarazem, oddaje w tym samym celu swój miecz. Cudnie piękna *Św. Katarzyna Aleksandryjska* przyciska do piersi palmę męczeńską. *Św. Barbara*, z diademem perłowym na głowie, instynktownie zasłania się obu rękami przed ciosem brutalnej pięści, którą jej grozi własny, rozwścieczony ojciec. Wizja promienna kielicha z Hostją dodaje jej sił do wytrwania. W tle widać jedną z starych baszt krakowskich, którą artysta zastąpił więzienie, gdzie święta cierpiała za wiarę. Ponad świętymi, na pierwszym planie, czarne kruki śmierci, na dalszym białe postacie aniołów. U stóp każdego i każdej z świętych ich własne obnażone zwłoki, ułożone w pozycjach, pełnych rozmaitości, z atrybutami męczeństwa i z pochylonemi nad nimi twarzami miłosiernych chrześcijanek.



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET KOBIECY (ol.)



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET KOBIECY (rys. węgl.)

Wszystko to otoczone jest istną zamięcią kwiatów. Pod szczytowemi rozetami okiennemi cztery pary przemiłych modlących się chłopców i dziewcząt.

Do najcenniejszych przeźroczy okiennych Mehoffera w Fryburgu należy *witraż w kaplicy Św. Sakramentu*, wykonany według kartonu powstałego w Florencji w r. 1900. Cechuje go niepospolita bujność wyobraźni dekoracyjnej, syntetyczne traktowanie kompozycji i fascynujące bogactwo wytwornej kolorystyki. Po prawej stronie Chrystus, pojęty po rzeźbiarsku, który odjął ramiona od krzyża i podtrzymywany przez dwa anioły pochyła się z miłością ku dostojnej postaci Kościoła, podstawiającej drogocenny kielich, aby go napełnić krwią, płynącą z przebitego boku Zbawiciela. Cała ściana w tle pokryta wotami w kształcie nóg, rąk i serc. Po lewej stronie ołtarz z olbrzymią promienną monstrancją, ustawioną pomiędzy wysokimi płonącymi świecami. Z gorącą modlitwą na ustach zbliża się ku niej Wiara: czysta dziewczeczka polska, z rozpuszczonemi jasnymi włosami, z welonem i wianeczkiem margeritek na głowie. To — zgodnie z treścią XXI rozdziału Apokalipsy Św. Jana — narzeczona Baranka, który u dołu uwiązał wśród cierni. Obie połowy witrażów łączy monumentalnie skomponowana grupa wspaniałych, iście mehofferowskich skrzydlatych aniołów, z kadzielnicami w ręku, z których wydobywają się dekoracyjne kłęby błękitnego dymu, sięgające aż do stóp ołtarza.

Nie mniejsze zalety wielkiego stylu dekoracyjnego posiada witraż *Pokłon Trzech Króli*, zaprojektowany w 1904, wykonany w 1906. Kompozycja rozpada się na dwie części, górną i dolną. W górnej olbrzymie, za pomocą motywów dekoracyjnych zakreślone koło, w które umiejętnie wpisana jest scena »Adoracji Magów«. Wszystkie tradycyjne postacie mają indywidualne piętno wyobraźni malarskiej Mehoffera: Madonna przesubtelna, odziana ubogo, uradowany stary Józef z orłem i wołem, kapiący od złota i drogich kamieni trzej królowie, za nimi wspaniały anioł, który ich przywiódł. Górne półkoło wypełnia z lewej strony olbrzymia, niezwykle ozdobna gwiazda, z prawej cudownie skrzydlaty anioł, trzymający wstęgę z napisem: »*Gloria in excelsis deo*«. Motyw szopki polskiej, któremu zawdzięcza swe pojawienie się gwiazda betlejemka, powraca w kompozycji dolnej. Ma ona treść groteskowo-djaboliczną. Siedzi tam Herod z szpetnym uśmiechem na twarzy, w której zadowolenie z popełnionej zbrodni miesza się z wyrazem strachu. Bo oto zbliżył się już do niego kościotrup Śmierci, która zęby swej bezmięsnej szczęki wbija w jego ramię. Na ziemi leży duża kosa i trupki pomordowanych dzieci. Po prawej stronie długobroda postać szatana, który opiera głowę na dłoni, a lewym ramieniem obejmuje olbrzymiego węża grzechu. Część ostrołukowa okien wypełniona kwiatami, utrzymanymi w stylu witraży francuskich XV wieku, z którymi witraże fryburskie wogóle najwięcej okazują powinowactwa, przewyższając je jednak pełnią i bogactwem form i harmonią kolorytu.

Dwa następne witraże poświęcone są gloryfikacji Świętych. W jednym z nich (karton z 1915) pełen energii i zapału Św. Szczepan, ekstatyczny Św. Wawrzyniec, pełen miłosierdzia dla ubogich Św. Marcin i słynny z dzieł dobroczynnych Św. Klaudjusz, biskup z Besançon z VII w., do którego garnie się biedna sierotka. Każdemu Świętemu towarzyszy para aniołów, z głowami uwieńczonymi kwiatami. W górnej części okna stylizowane palmy, w dolnej dwie fontanny mistyczne i dwa płonące kandelabry, symbole Łaski i Miłości. W drugim witrażu (karton z 1909) zwracają przede wszystkim uwagę dwie wspaniałe postacie świętych rycerzy. Św. Jerzy dziękuje Bogu za zwycięstwo odniesione nad smokiem, który trzymał na uwięzi książniczkę. O ramię jego opiera głowę przepiękny koń. Scena walki z smokiem przedstawiona w dolnej części witrażu. Św. Michał, spadając w pędzie z nieba z dwoma płomiennymi mieczami w dłoniach, strąca w otchłań pełną urody postać zbuntowanego Lucyfera, w którego obronie występuje para przez diabła opętanych zwierząt, pies i kot. Za archaniołem pyszna głowa białego konia. Dalsze pola witrażu zajmują dwie Święte: Sędziwa Św. Anna z postaciami jej wielkiego potomstwa, Marji i Chrystusa w tle. Pod nią u dołu mistyczna fontanna, w której piją niebieskie gołębie, symbol łask niebieskich, których źródłem jest Anna. Wreszcie Magdalena w stroju żałobnym, śpiesząca do grobu Chrystusa z puszką, napełnioną wonnemi olejkami. Jej dawny grzeszny żywot przypomina umieszczony poniżej wąż, który pełza wśród kwiatów. Wszystkie te postacie mają za tło falangi armii niebieskiej, której przewodzi archanioł Michał.

Trzy następne witraże (szkic ołówkowy z r. 1918) tworzą całość kompozycyjną, jako przedstawienie *Trójcy Św.* Należą one do szeregu 11-metrowych witraży presbiterjum. W pierwszym (karton 1919/20) *Chrystus Zmartwychwstały*, nagi, z chorągwią w ręku, otoczony popiersiami proroków; nad nim tron niebieski, strzeżony przez dwu aniołów, pod nim pusty grób, nad którym dwaj aniołowie trzymają hostję; u dołu symbole czterech ewangelistów. W drugim (karton z 1921/22) olbrzymia, niezwykle pomysłowa w swej dekoracyjnej stylizacji głowa *Boga Ojca*, odzianego — znów nader oryginalna inwencja — w płaszcz z głów serafinów, z napisem u dołu: *Je suis celui qui suis*. Pod tą potężną rozetą krzak gorejący, obok którego pasą się baranki Mojżesza. Na samym dole tablica dziesięciorga przykazań, głowa Mojżesza i arka przymierza. W trzecim witrażu (karton z 1924) ogromna, znów świetnie stylizowana gołębia *Ducha Św.* w otoczeniu płomiennych języków i głów kobiecych, symbolizujących



JÓZEF MEHOFFER

SERCE CHRYSTUSA (akwarela, 1911)

Miłość, Mądrość, Siłę, Pokój i Radość. Poniżej nadzwyczaj subtelnie i indywidualnie pojęta scena Zwiastowania. U dołu mistyczna studnia z pijącymi z niej gołąbkami.

W następnym podwójnym witrażu presbiterjum (karton z r. 1925) wraca Mehoffer do motywu ikonograficznego, wprowadzonego już raz w Matce Boskiej Zwycięskiej, do apoteozy dawnej i współczesnej chwały Fryburga. W pierwszej części *Uniwersytet fryburski*: senat i profesorowie w togach przed balustradą, którą małe dziewczątka przystrajają kwitnącymi wazonkami. U góry Madonna, opiekunka Fryburga, w mandorli, na tle ołtarza, adorowana przez dwu aniołów i dwu klęczących na stopniach ołtarza członków rządu fryburskiego, odzianych w kostjумы historyczne. W drugiej połowie witrażu, który swą zasadą jednopostaciowości nawiązuje w kompozycji bardziej, niż inne, do średniowiecznych witraży gotyckich, zostali przedstawieni jako *Religioni patrum fideles* pobożni mężowie, którzy byli filarami wiary w Fryburgu: w środku »*pater patriae*« Schneuwly, u dołu i po bokach Werro, Canisius i Bonomio. W górnej kondygnacji w środku mężczyzna, przysięgający na Pismo Święte, symbol ortodoksji, po prawej postać Wiary, po lewej Apostazji.

Cykl witraży fryburskich uzupełnia w nawie witraż: *St. Nicolas de Flue*, twórca jedności szwajcarskiej, wykonany według kartonu z r. 1917. Obecnie (1926/27) pracuje artysta nad ostatnim kartonem dla Fryburga, według którego będzie zaszklone piąte jednadziesiętrowe okno w presbiterjum. Tematem jego motywy z historii politycznej Fryburga.

Mehoffer opracował nadto dla Szwajcarii trzy mniejsze kartony witrażowe, a mianowicie »*Chrystusa Sądzącego*« (1902) dla jednego z kościołów protestanckich, *Św. Sabiny* (1908) dla zameczku Chenalleyres i *Młodość Sztuki* (1900) dla zakładu witrażowego Kirscha i Fleckera

w Fryburgu, który wykonał w szkłe wszystkie kartony artysty, przeznaczone dla tego miasta. To ostatnie dzieło bardzo jest charakterystyczne dla zamiłowania Mehoffera do tematów symbolicznych. Przedstawia ono odrodzonego z popiołów, jaśniejącego młodością Feniksa o przepysznych skrzydłach, który wchłania wonie kadzideł, spalonych na jego cześć na ołtarzu przez młode kapłanki. W głębi świątynia Koryncka. Po bokach olbrzymie słoneczniki, u dołu salamandra żyjąca w płomieniach.

Katedra fryburska, cała ozdobiona płomiennymi witrażami Mehoffera, daje najbardziej jednolite i czyste wyobrażenie o świetności jego talentu dekoracyjnego, a te przeźrocza okienne są w swej całości najbardziej monumentalnym jego dziełem, jednym z tych, które nieczęsto spotyka się w historii sztuki.

Niekorzystna dla sztuki atmosfera w Polsce nie pozwoliła Mehefferowi stworzyć dla kraju dzieła równie olbrzymiego. Jego witraże w Polsce na mniejszą są zakrojone skalę, choć wiele z nich wartością swą nie ustępuje oknom fryburskim.

Do najważniejszych i największych rozmiarami należą witraże katedry na Wawelu. Są tam najpierw cztery siedmiometrowe witraże w nawie krzyżowej, a mianowicie *Chrystus wśród cierni* (karton z 1908), *Matka Boska Bolesna* (karton z 1910) i dwa przeźrocza w oknach bocznych tej nawy z tematem *Cierpienia* (karton z 1912). W porównaniu z Fryburgiem widać tu pewną znamioną zmianę stylu. Artysta wykonuje zwrot w kierunku spotęgowania integralnego wrażenia wizji malarskiej. W tym celu daje kompozycję syntetycznie uproszczoną, rezygnując z bogactwa szczegółów ornamentacyjnych i dzięki temu koncentruje cały wysiłek twórczy ku wywoływaniu nastroju. Tłem jego uczuciowem jest ton w sztuce Mehoffera dość rzadki: cierpienie. Odpowiednikiem jego formalnym stał się motyw użyty już raz z doskonałym powodzeniem w fryburskim witrażu kaplicy Św. Sakramentu: motyw cierni. Tutaj nabrały one w wszystkich czterech witrażach znaczenia pierwszorzędного czynnika kompozycyjno-dekoracyjnego. Rozrosły się i spotężniały, oplótły zewsząd Chrystusa umęczonego i Matkę Boską Bolesną, wdzierają się swemi kolcami w ciało geniusza cierpienia, którego podtrzymują aniołowie, podnosząc ku górze gałęzie kołacego krzewu. Według pierwotnego szkicu z r. 1904 witraże te miały wyglądać nieco inaczej. Zamiast drugiego witrażu *Cierpienia* był projektowany temat: *Mater Polonia fecunda prole nobili*.

Do stylu witraży fryburskich, do skomplikowanego bogactwa form dekoracyjnych i olśniewającego przepychu barw, ujętych w zespół zkonstruowany z tektoniczną ścisłością i prawidłowością, wrócił artysta w dwu witrażach do Kaplicy Św. Krzyża na Wawelu. Przedstawiają one w swych górnych częściach *Podniesienie* i *Św. Helenę wręczającą Kościołowi odnalezione drzewo Św. Krzyża*, w partjach dalszych zaś rozwijają poetyczny pomysł *Drogi Krzyżowej ludzkości*, dając pochod królów, książniczek, rycerzy i t. d., dźwigających swoje krzyże. Wspaniałe te witraże, zaprojektowane w szkicach jeszcze w 1904, zostały wreszcie po wielu perypetjach wykonane dopiero w r. 1925 według kartonów opracowanych w latach 1923/4, które — wbrew zapowiedziom kruków kraczących o rzekomej ich niezgodności z najnowszymi tendencjami w sztuce dekoracyjnej — otrzymały główną nagrodę na wystawie tej sztuki w Paryżu 1925 r. W wykonaniu tych przeźroczy w szkłe brał artysta częściowo udział osobisty, malując własnoręcznie twarze i ręce.

Cykl witraży wawelskich uzupełnia *Matka Boska* w kaplicy Szafranców (karton r. 1907) i *Św. Kazimierz* nad chórem muzycznym (1915). Karton witrażowy *Bł. Wincentego Kadłubka* (z r. 1904/5) nie został niestety wykonany. Przedstawia on Kadłubka piszącego Kronikę w eremie klasztorным; u góry na tle gałęzi drzewa postać zarazy z czarną chustą w ręce, w głębi okręt miotany burzą, u dołu Orzeł Biały i Gryf jako wrogie elementy, pogrążone w bratobójczej walce. Dalsza dekoracja witrażowa katedry została przerwana bez nadziei doprowadzenia do końca.

Prócz Krakowa szereg innych miejscowości w Polsce może się pochlubić posiadaniem wi-



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET MARJI HR. PUSŁOWSKIEJ (ol., 1913)
(Wł. Xawery hr. Pusłowski, Kraków)

traży Mehoffera. Trzy z nich ma kościół w Jutrosinie w Wielkopolsce: *Cud św. Elżbiety*, *Agnus Dei* i *Kościół* (1903). Z szczególną jasnością występuje tu właściwe Mehofferowi dążenie do formalnego piękna, przepych motywów zdobniczych i swojski urok adorujących Baranka Bożego i Synbol Kościoła pacholąt. Dla tego samego kościoła dostarczył artysta na zamówienie XX. Czartoryskich szkiców do czterech okien herbowych. Sześć witraży Mehoffera posiada również kaplica zamkowa w Baranowie. Zostały one wykonane na podstawie szkiców artysty (1903), opracowanych przez uczniów. Tematy ich są następujące: 1. Strącony Lucyfer; 2. Aniołowie; 3. Arch. Michał; 4. Róża mistyczna; 5. Św. Jadwiga; 6. Trzy cnoty. Prostotą kompozycyjną witraży wawelskich odznacza się witraż *Chrystus Zmartwychwstający* w kaplicy zamkowej w Gołuchowie (karton z 1906/7).

Poza granicami Polski sześciu witrażami Mehoffera ozdobiona jest kaplica grobowa rodziny Grauerów w Opawie (kartony z 1901). Są to cztery okna duże: *Pobożne niewiasty nad grobem Chrystusa*, *U wrót Raju* (dusza ludzka, wychodząca z ciała, przyjęta przez Wiarę, Nadzieję i Miłość), *Caritas* i *Śmierć Matki Boskiej* — a nadto dwie sopraporty: *Anioł Światła Wiekuistego* i *Anioł Sądu Ostatecznego*. Motyw zdobniczy bratków został tu konsekwentnie przeprowadzony. Na uwagę zasługują udatne innowacje ikonograficzne, jak

n. p. nowe, proste a bardzo wyraźne alegorie Wiary, Nadziei i Miłości i oryginalna, nawskróś przytem słowiańska i polska koncepcja Miłości Chrześcijańskiej.

Długi szereg witrażowych prac Mehoffera uzupełnia szkic do przeźrocza okiennego *Św. Cecylja* dla rodziny Orgelmeistrów w Wiedniu (1909).

Polichromja ścienna — oto druga obok witraży dziedzina urzeczywistniania się wielkiego talentu Mehoffera. Niestety w tym zakresie nie znalazł poza obrębem ojczyzny jakiegoś drugiego Fryburga, któryby mu pozwolił wypowiedzieć się w całej pełni. Musiał ograniczyć się do kraju, tu zaś z jednej strony notoryczne ubóstwo naszego społeczeństwa, z drugiej nieuctwo i prowincjonalizm poglądów zarządców naszych kościołów, a nadto przesadna aż do chorobliwości cześć dla starych murów stawały zbyt często na przeszkodzie realizacji jego imponujących projektów. Skutek jest taki, że zaledwie jedno niewielkie wnętrze ma kompletną dekorację mehofferowską: jest niem kaplica Szafranców na Wawelu, »perła polichromji polskiej«. Ściany pozostały tam gładkie, tylko sklepienie otrzymało polichromję, która w dziejach zdobnictwa polskiego ma rewelacyjne a zarazem rewolucyjne znaczenie. Artysta bowiem zerwał z szablonami, z wszelką stylizacją romańską, gotycką, czy barokową, a wprowadził swobodnie swoje własne, oryginalne motywy, poczęte z ducha nowej sztuki i z nowych poglądów na istotę sztuki dekoracyjnej. Dziełem swoim dowiódł Mehoffer, że rozumiał ją do głębi, że spostrzegł pomyłkę renesansu, który dekorację ścian traktował tak samo, jak olbrzymie płótno sztalugowe. Z pewnością w dziejach malarstwa niema nic genialniejszego i głębszego, niż sufit sykstyński Michała Anioła. Lecz ze stanowiska wymagań nowoczesnej sztuki dekoracyjnej gigantyczne to malowidło zupełnie nie spełnia swego zadania, z tego prostego powodu, że nie można go nigdy objąć jednym spojrzeniem, a gdy się je ogląda szczegółowo przy pomocy luster i lornetek, widzi się tylko fragmenty. Dopiero w reprodukcjach, obserwowanych z bliska, występuje cała duchowa wielkość arcydzieła Buonarroti'ego. Ale to nie jest sztuka przestrzenna, jaką przedewszystkiem powinna być polichromja ścienna.

Wymaganiom tej sztuki czyni natomiast całkowicie zadość wykonana techniką kazeinową polichromja Mehoffera w kopule kaplicy Szafranców, rezygnując z nastroju uczuciowego, z wyrazu i z działania potęgą idei, liczy się w pełnej mierze z możliwościami optycznymi widza, którego podbija wyłącznie walorami czysto dekoracyjnymi i pomysłowymi, samem działaniem świetnie przemyślanego i wyczutego zespołu barw i ornamentacyjnie ujętych kształtów i linii. Pochodzi ona z roku 1906. Utrzymując całość czteropolowego sklepienia w wspaniałym rdzawym tonie, pokrył je artysta znakomicie skonstruowaną łuską, na którą rzucił olbrzymi, imponujący pierścień z uzbrojonych rycerskich pacholąt anielskich, przyczem wyzyskał w ich postaciach niezmiernie dodatni w swym efekcie dekoracyjnym motyw powtarzania. Głowy tych aniołów malował artysta własnoręcznie.

To tylko jedno wnętrze w Katedrze wawelskiej miał Mehoffer możność ozdobić w całości. Dekoracja Skarbca Katedry, rozpoczęta w r. 1901, zaprojektowana jeszcze bogaciej i wspanialej, została przerwana wskutek pożarowania godnej interwencji hr. Karola Lanckorońskiego, który w głośnym swego czasu liście otwartym zaprotestował przeciw dokończeniu malowideł, wychodząc z tego najfałszywszego w świecie założenia, że dostojność architektury katedry i skarbca poniesie dotkliwy uszczerbek, gdy się je ozdobi polichromją, która swą świetnością i talentem swego twórcy będzie się w pierwszym rzędzie narzucała oczom widza. To zapatrywanie, wypływające z opacznie pojętej miłości sztuki i streszczające się w zasadzie niedopuszczania prawdziwych artystów do zabytków dawnej architektury, a natomiast protegowania miernot, pozbawionych zdolności, poddał Mehoffer spokojnej, ale druzgocącej nieomyślnością swych argumentów krytyce w doskonałej broszurze z r. 1903 p. t. *„Uwagi o sztuce”*. Lecz przesąd estetyczny zwyciężył, komitet restauracyjny z kardynałem Puzyną na czele zerwał układ i Polska pozbawiona została dzieła sztuki, które nowego blasku przydałoby prastarej świątyni wawelskiej.



JOZEF MEHOFER

PORTRET O. JOACHIMA BERTHIER
(prof. Uniw. w Fryburgu, akwaforta)



JÓZEF MEHOFER

ŚW. KAZIMIERZ KRÓLEWICZ szczegół kartonu
witrażowego dla Katedry na Wawelu, akwarela, 1915

W obecnym, nieskończonym stanie polichromja skarbcza jest tylko jakby ornamentowaną ramą do wielkiej kompozycji figuralnej. Pozostały tam trzy wielkie białe pola, z których największe, szerokości 9 m. miało pomieścić obraz dekoracyjny: Rycerstwo polskie, śpiewające przed bitwą pieśń »Bogarodzica«.

Lecz i to, co artysta zdołał wykonać, daje najchlubniejsze świadectwo wspaniałości jego malarskiej wizji dekoracyjnej i nieprzebranemu bogactwu jego wyobraźni. Niebieski ton przepięknego gotyckiego sklepienia służy jako doskonałe tło złoto-czarnym żebrom, które u nasady otrzymały bogaty ornament o motywach jagiellońskiej korony. U dołu fryz z kwiatów stylizowanych mieniących się seledynem, granatem i złotem. Artysta własnoręcznie malował techniką olejną popiersia młodocianych aniołów na sklepieniu, chłopaków i dziewcząt o twarzach przy ogólnej idealizacji silnie zawsze zindywidualizowanych, z nimbami i skrzydełkami, trzymających w rękach promienie gwiazdy, a dalej pełne sugestywnego wyrazu cierpienia postacie młodych i starych genjuszów w t. zw. koszach, plastycznie dekorowanych u wyrostu sklepień i wreszcie

dwie wielkie postacie Archanioła Pokoju i Archanioła Wojny, przygotowane, podobnie jak cztery grupy genjuszów (rys. węglem), za pomocą osobnych kartonów (1901).

W archaniołach tych artyzm Mehoffera osiągnął szczyt, do którego i później nieraz dochodził, ale którego nie przewyższył nigdy. Pierwszy, odziany w chłopską białą koszulę i przepasany szeroką szarfą, haftowaną w kwiaty, w butach z miękkimi, wyłożonemi cholewami, o twarzy dziewczęco subtelnej i słodkiej, podaje zwaśnionym ludziom ruchem niezmiernie delikatnym gałązkę wierzby jako symbol pokoju. Drugi w sandałach, włożonych na obnażone nogi, w różnobarwnym kaftanie z deseniem kwiatowym, spiętym podhalańskim gazdowskim pasem, z rogiem bawolim u boku, z płomiennym mieczem w prawicy — kroczy energicznie naprzód, lecz w jego pięknej młodzieńczej twarzy maluje się wyraz udręki i latami narzuconego przymusu, podkreślony wymownym ruchem lewej ręki, wierzchem dłoni przytkniętej do czoła. Głowy obu archaniołów mają w tle duże złote, mieniące się tarcze nimbów, a u ramion wyrastają im olbrzymie skrzydła, tak przewspaniałe, jak to tylko Mehoffer umie zrobić.

Nieszczęsne wystąpienie hr. Lanckorońskiego miało ten dalszy fatalny dla sztuki polskiej wynik, że nie doszła do skutku także zaprojektowana przez artystę w 1901 nadwyraz wartościowa polichromja katedry płockiej. O tej smutnej sprawie tak — najzupełniej trafnie — pisze E. Niewiadomski: »Dzieje projektów polichromji prastarej katedry płockiej są jednym o pomstę do Boga wołającym skandalem. Przepiękny projekt Mehoffera, który mógł być z niej zrobić cudowny, drogi każdemu sercu polskiemu zabytek, został zmarnowany wskutek tego, że w Polsce na stanowiska odpowiedzialne powołuje się ludzi bez kultury artystycznej, którzy uznają jedynie sztukę banalną i płaską na miarę ich własnych dusz. Dlatego wbrew konkursowi i umowom — polichromję tej katedry powierzono nieznanemu, ale protegowanemu przez infułatów płockich malarzynie, który ją shańbił malowidłem niewypowiedzianej banalności, nieudolnem i bezstylowem«.



JÓZEF MEHOFER

PORTRET DZIEWCZYNKI (ol. 1916)

(Właśc. Dr. Pisarski, Kraków)



JÓZEF MEHOFER

Z SERII RYSUNKÓW PORTRETOWYCH ŻONY
(rys. węglem, 1917)

Jedynym szczegółem tej polichronji, który stał się dla ogółu dostępny, jest olbrzymi, czterometrowy anioł ze sklepienia, niesłychanie subtelny i wytworny w rysunku i w wyrazie rozmodlenia a potężny w kolorycie, utrzymanym w rozmaitych odcieniach czerwieni, przeplatanych złotem i podkreślanych smugami szafiru. Karton z tym aniołem wykonał artysta w 1903, a spopularyzowały go pocztówki, wydane przez księgarnię J. Czerneckiego w Wieliczce.

W wielkim stylu pomyślaną dekorację miała również otrzymać katedra ormiańska we Lwowie. Szkice polichromji wygotował Mehoffer w 1907 r. Niestety i tu rzecz cała skończyła się tylko na mozaice w kopule i jej pendentywach. Głównym jej motywem jest *Trójca św.*, wykonana według olbrzymiego płótna artysty (4 m. średnicy) z r. 1912. Jest to warjant kom-

pozycji z r. 1900, malowanej w kształcie ronda techniką freskową na murze. Artysta, wogóle interesujący się żywo rozmaitymi rodzajami technik malarskich, oddawał się w tej epoce gruntownym studjum nad malarstwem ściennym. Z tego czasu pochodzi też motyw aniołów ze skarbca, wykonany na murze klejowo. W koncepcji Trójcy Św. zwraca uwagę śmiała a szczególnie innowacja ikonograficzna. Bóg Ojciec, dany w popiersiu, z rozwianymi siwymi włosami, w płaszczu usianym gwiazdami, dzierży na piersiach podtrzymywane przez anioły ciało udręczonego Chrystusa. W tle jego głowy świeci złoty trójkąt. Ogromny gołąb Ducha Św. przysiadł na jego prawym ramieniu. Kompozycja nader pomysłowa tworzy zwartą grupę, utrzymaną jednolicie w nastroju kosmicznego smutku.

Wiele innych na wielką skalę zakrojonych pomysłów dekoracyjnych Mehoffera nie do czekało się wykonania. Należą tu: 1) *Szkice do fryzu na zewnętrznych murach gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie* z r. 1900, z tematami: Wawel, strzegący ołtarza ojczywego, Natura i Sztuka, oraz dwa motywy Pegaza z Muzami. »Naturę i Sztukę« opracował artysta później jako osobny karton dekoracyjny, przedstawiający po lewej piękną grupę wspaniałego kobiecego geniusza, prowadzącego młode uskrzydłone chłopię Sztuki,



JÓZEF MEHOFFER

PORTRET P. SAROWEJ (ol., 1916)

(Wł. PP. Sarych, Kraków)



JÓZEF MEHOFER

Z SERII RYSUNKÓW PORTRETOWYCH ŻONY
(rys. węglem, 1917)

po prawej mniej szczęśliwą w koncepcji personifikację Natury w postaci unoszącej się w powietrzu dziewczynki z bujającymi na wietrze warkoczami i spodnicą, oraz z pękiem słoneczników w ręku. 2) *Projekt konkursowy polichromji kaplicy Św. Zofii na Wawelu* z 1900/1901, złożony z czterech malowideł: Królowa w Majestacie, Królowa składająca przysięgę oczyszczającą, Królowa jako fundatorka kaplicy i Król żegnający się z żoną przed wyruszeniem na wyprawę wojenną. 3) *Szkice do dekoracji fryzu parlamentu w Wiedniu* z r. 1907, oparte na motywach nagich genjuszów, rzymskich rycerzy Sfinksa i rozmaitych postaci alegorycznych, utrzymanych w stylu spokojnym, niemal klasycznym, a jednak nawskróś nowoczesnym. 4) *Szkice z r. 1911 do dekoracji całości kaplicy Sobieskiego na Kahlenbergu*, złożone z Mszy Św. na Kahlenbergu z Janem III-cim jako ministrantem (temat ten opracował artysta osobno w na-

stępnym roku w olbrzymim płótnie, 6-metrowej wysokości), z malowidła nad ołtarzem: »Innocenty X przed symbolicznym drzewem«, z malowidła nad wejściem »Arch. Michał unoszący się nad pobożowiskiem« i z herbów rycerzy, biorących udział w wyprawie, na ścianie nad oknem; z całego cyklu pomysłów dekoracyjnych dla Kahlenberga wykonania doczekał się tylko projekt żelaznej kraty. 5) *Szkice dekoracji kościoła N. Panny Marji na Starem Mieście w Warszawie* (ok. r. 1913). Wreszcie 6) *Projekt tryptyku ołtarzowego Matki Boskiej dla kościoła w Częstochowie* (1921).

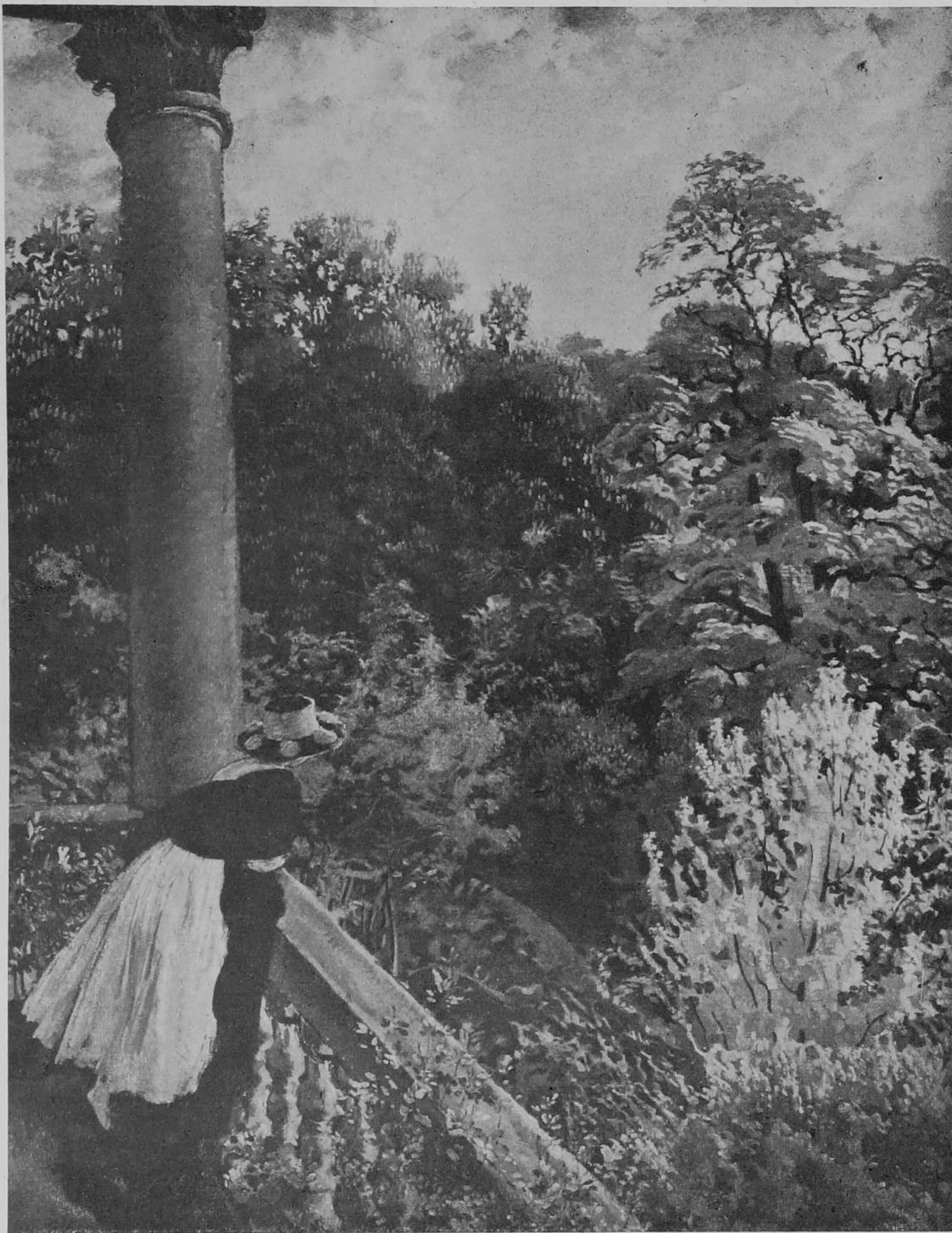
Dwa tylko wnętrza miał Mehoffer możliwość urządzić w całości według swego pomysłu, jedno czasowo tylko istniejące, drugie trwałe. Mianowicie sala wystawowa T=wa »Sztuka« w monachijskim Glaspalastie z r. 1905 miała kompletną dekorację pomysłu Mehoffera, złożoną z haftu na *velum*, przysłaniającem górne światło, z krzeseł, oszalowania portalu i z *sopraporty* »Pegaz i Muzy«. W r. 1906 zaprojektował artysta dekorację i całkowite urządzenie sali posiedzeń Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie, a mianowicie polichromję sufitu i ścian, wykonaną techniką kazeinową, belki sufitowe, boazerję galerji i ścian, trybunę prezydjalną, fotele i pulpit, kute urządzenie metalowe do światła elektrycznego, brzozy lane na boazerjach, wreszcie duży obraz dekoracyjny na płótnie »Ujarmienie żywiołów«. Malowidło to, jako całość, należy do najpiękniejszych twórców plastycznej wyobraźni Mehoffera. Środek zajmuje



JÓZEF MEHOFER

(Wł. p. Jan Hopliński, Kraków)

ANTYCHRYST (ol., 1919)



JÓZEF MEHOFFER

MAJOWY WIECZÓR (ol., 1920)

wspaniale modelowany akt zupełnie nagiego młodzieńca, który w barokowym rozpętaniu swego potężnego ciała poddaje żywioły swej woli. Nogami przydeptuje obaloną już półnagą, doskonałą w wyrazie klęski i upokorzenia Ziemię, lewą ręką pochwycił ramię ślicznej Wody, której olbrzymie włosy w precyzyjnych skrętach, istotnie jak woda, w dół spływają, prawą przytrzymał równocześnie szaty Powietrza i Ognia, dwu przedziwnie uskrzydłonych przerażonych kobiet, z których tylko Powietrze, zbyt ciężkie i niedość szlachetne w formach i w ekspresji maści nieco harmonję kompozycji.

Szkic dekoracji plafonu »Wróżki« dla pałacu w Okocimie (1889), utrzymany w rokokowych, Tiepolowskich formach, uzupełnia ten wyczerpujący spis prac dekoracyjnych artysty.

Pracowitość i produktywność Mehoffera jest godna wielkiego podziwu. Jego witraże i polichromje, wykonane, lub tylko zaprojektowane, wystarczyłyby do wypełnienia długiego życia niejednego artysty. Tymczasem u niego to tylko część dorobku artystycznego. Poza nimi jest bowiem długi szereg obrazów sztalugowych, portretów, krajobrazów i t. zw. kompozycji, które liczą się na setki. Rozmiary tego studjum nie pozwalają na szczegółową analizę i estetyczną

ocenę tych dzieł. Potrzebamy na to grubej monografii. Poprzestanę więc tylko na zupełnie ogólnej charakterystyce.

Najbardziej uderzającą cechą obrazów sztalugowych Mehoffera jest to, że talent *par excellence* dekoracyjny ich twórcy i tu wyraźnie się przebija. Z im większą swobodą ten zmysł dekoracyjny może się wypowiedzieć, tem wyższa jest wartość artystyczna obrazu. Gdzie motywy dekoracyjne są pominięte, otrzymujemy prace bardzo doświadczonego i w zupełności swą sztukę opanowującego naturalisty, ogromnie precyzyjne w rysunku, nienaganne w tonie, silne w charakterystyce, ale pozbawione indywidualnego, specjalnie mehofferowskiego piękna. Ostatecznie mogłyby wyjść także z pod pędzla innego zdolnego artysty, obiektywnie odnoszącego się do natury. Do tej kategorii należy znana »Żydóweczka«, głowa kobiety wiejskiej na tle zieleni, portret młodej dziewczyny w brązowej sukni, »Wdowa wojenna« i t. d. Cały Mehoffer pojawia się jednak wtedy dopiero, gdy może rzeczywistość ożywić i urozmaicić przez wprowadzenie motywów dekoracyjnych. Znajdują one ujście albo w mniej lub więcej fantastycznym i ornamentacyjnie pojętym ukostjumowaniu modelu, albo w odpowiednim za-



JOZEF MEHOFER

FANTAZJA ORNAMENTALNA (ol., 1923)

aranżowaniu tła i dobraniu akcesoriów, albo w stosownym rozwiązaniu problemu kolorytu, albo wreszcie — wypadek to najczęstszy — w skombinowaniu tych wszystkich czynników. Oczywiście w portrecie elementy dekoracyjne nie eliminują ani nie przytłumiają takich zasadniczych zagadnień tej dziedziny sztuki, jak kwestię sylwety, podobieństwa, wyrazu, pełni życia pulsującej w twarzy i w całej postaci. Owszem połączenie tych dwu sfer stwarza dzieła pierwszorzędnej wartości. Tak było już w portrecie rzeźbiarza z 1893, a zwłaszcza w słynnej, tak entuzjastycznie przez Williama Rittera opisywanej *»Śpiewaczce«*, wibrującej od stóp do głowy poczuciem odniesionego triumfu, który znajduje rezonans w zachwycie zaglądających z poza kotary mężczyzn (r. 1895, galerja lwowska), a dalej w portrecie Kazimierza Kamińskiego 1897, w portrecie własnym z następnego roku i w wielu innych.

W latach młodzieńczych interesował nieraz artystę problem luministyczny, uwarunkowany sztucznym oświetleniem. Przykładem *»Rozmowa«* w galerji lwowskiej (1895) i portret starca w czerwonej koszuli przy świetle lampy (1895). Później motyw ten nie pojawia się już, a całą uwagę malarza skupia w portrecie obok postaci modela tło dekoracyjnie ujęte i zagadnienie harmonijnego zestrojenia go z osobą portretowaną. Przytem strona kolorystyczna obrazu znajduje rozwiązanie w dwojaki sposób. W jednych portretach dzieje się to za pomocą orkiestracji ogromnie bogatej skali barw, rozprysniętych w szeregi plam, jak w ogólnie znanym portrecie księdza na tle wnętrza wiejskiego kościoła (1900) i w portrecie dra Krokiewicza na tle biblioteki z barwami grzbietami książek (1901) — w innych zaś następuje ograniczenie różnobarwności do minimum celem podjęcia whistlerowskiego problemu symfonicznego rozwinięcia odcieni jednego tylko lub najwyżej kilku tonów. Jako typowe dzieła z tego zakresu wymienić można: portret p. Izy Axentowiczowej (1906), portret żony w sali laurowej w tonach brązowym, białym i ciemno-zielonym, portret kobiety perłowo-biały, portret żony w czarnej sukni na tle amarantowej makaty (1907 — Oesterr. Gal. w Wiedniu), portret kobiety żółto-czarny (1923) inny niebiesko-ciemno-szafirowy z mleczną drogą na nocnym niebie (1923) i in.

Tła dekoracyjne odgrywają z reguły w obrazach Mehoffera rolę bardzo ważną. Są to albo rozmaite tkaniny, kotary, dywany, makaty, gobeliny, jak w portrecie żony na tle złoczystych kwiatów z 1900, w portrecie żony t. zw. ornatowym z 1912, w dwu portretach żony na tle pegazów z 1915, w portrecie prezydentowej Sarowej (1915—1917), w portrecie panny Herse z 1920, albo zawieszone na ścianie pejzaże (portret własny z 1911, *»Antychryst«* z 1919), albo rzeczywiste krajobrazy (portret hr. Marji Pusłowskiej z 1913), albo wreszcie motywy architektoniczne (portal wawelski w dużym portrecie J. Piłsudskiego jako Naczelnika Państwa w 1922 i ratusz poznański w obrazie *»Wolność«* z 1923, który m. Poznań ofiarowało marszałkowi Fochowi).

Równie efektowne tła tworzą w portretach Mehoffera wnętrza pokojowe: w poważnie urządzonym gabinecie siedzi w polski strój odziany marszałek powiatowy p. Miłkowski (obraz z 1905 zniszczony w czasie wojny), dwukrotnie ukazana została żona artysty na tle letniego mieszkania (w portrecie w żółtej bluzce i w białej sukni z 1904 w Muzeum Narodowym w Krakowie i w portrecie z 1926), w różowym pokoju z filigranowymi meblami, koronkami i z olbrzymim egzotycznym krzewem w wazonie zjawia się subtelna w swej pięknej nagości kobieta (1915 — inne studjum nagości mamy w obrazie *»Cynje«* z 1911), w głośnym obrazie z r. 1905, *»Europa jubilans«* roześmiana kobieta w fartuszkach pokojówki ulokowała się na kanapie, obstawionej japońszczyzną (Gal. lwowska). Często dzięki akcesorjom i postaciom ubocznym portrety rozrastają się do rozmiarów kompozycji obrazowych. W ten sposób powstaje zmodernizowana mitologia w akwareli r. 1920 *»Wenus i Amor«*, albo mitologia z przymieszką groteski, jak w obrazach *»Merkury w izbie czeladnej«* (1913) i *»Merkury i Jagniesia«* (1914). W świat liturgji katolickiej przenosi widza *»Celebrant«*, zgrzybiały biskup w infule — w asyście czterech księży na tle ołtarza (1915—1917).

Inną kategorię przedstawiają portrety, których dekoracyjność przejawia się nie w tle, ale

JÓZEF MEHOFER



CHRYSTUS
(karton witrażowy dla prezbiterjum
Katedry w Fryburgu, akwar., 1919)

w znanej koncepcji stroju i jego zdobniczych lub fantastycznych szczegółów. Tu należy »Biała kamelja« (blondynka w boa z czarnych piór, r. 1907) i dwie »Meduzy« z tegoż roku.

W tak (nieściśle) zwanych kompozycjach w ścisłym znaczeniu (— każdy porządný obraz musi być skomponowany —) element dekoracyjny ma zawsze u Mehoffera dominujące znaczenie. Tak pomyślane zostało »Wniebowzięcie Matki Boskiej«, obraz ołtarzowy do kościoła w Kochawinie z 1894, a przedewszystkiem duży (4 m × 5 m) obraz »Chrystusa w Emaus« z 1896, gdzie Chrystus, siedzący z uczniami przy stole na tarasie ukazany jest na tle oszalamiającego bogactwa kwiatów, łączących się z innymi barwnymi szczegółami malowidła w przepyszną dekoracyjną mozaikę. Pewnego rodzaju *pendant* do tego obrazu tworzy malowany w tym samym roku wspólnie z Stanisławskim »Chrystus w ogroju«. W kolorystyce bardziej syntetycznym utrzymana jest »Muza« z r. 1895, w białe, powiewne szaty odziana postać kobieca z lutnią w ręku na tle pejzażu, oświeconego zachodzącym słońcem.

Do najpiękniejszych i najbardziej znanych kompozycji Mehoffera należy jego »Dziwny ogród«, cały zrodzony z ducha sztuki dekoracyjnej (1902/3). Jest to jeszcze jeden hołd artysty dla swej żony, z którą — jak dowodzi jego twórczość — łączy go stosunek szczególnie serdeczny i intymny, oparty na głębszym współżyciu duchowym. Jej szafirowy kostjum odbija ciemną plamą od jasnej zieleni jesiennego, słońcem zalanego ogrodu, przez który wije się, jak olbrzymi wąż, girlanda z różnobarwnych upleciona kwiatów. Nagi chłopaczek z blond głową na pierwszym planie potrząsa, niby tyrsami dionizyjskimi, łodygami rozkwitłych malw. Jego kolorystyczną przeciwwagę tworzy w głębi postać piastunki w ludowym stroju. Nad tem wszystkim, jak symbol cudowności, szczęścia rodzinnego, czaru przyrody, a zarazem dekoracyjnych tendencji artysty, unosi się olbrzymia złota wałka.

Kwiaty i odrębna, czysto plastyczna, poezja składają się na urok przedziwnego obrazu z r. 1907, będącego własnością *Oesterreichische Galerie w Wiedniu*, a noszącego nazwę »Rozmarzona Królowna«. Na krześle, niby na tronie, usiadła młoda dziewczyna w czarnobiałej sukni, okrytej szarawym bogato ornamentowanym płaszczem. Wieniec kwiatów pełnych zdobi jej jasne włosy. Na jej twarz subtelną głęboki refleks uczuciowy rzuca marzenie tak intensywne, że aż bolesne. Miejsce dworzan tej królowny pół zastępują mali chłopcy wiejscy, którzy rzędem siedzą obok niej, trzymając w rękach, jak berła, łodygi kwitnących kwiatów. Rozkoszna słodycz lub naiwność, malująca się w ich twarzach, łączy się z postacią ich fantastycznej władczyni w fascynujący nastrój cudnej młodości i młodzieńczego rozmarzenia.

Sporo miejsca w twórczości Mehoffera zajmują pejzaże. Dadzą się one chronologicznie i topograficznie ująć w pewne grupy. Jest więc najpierw kolekcja krajobrazów z Niepołomic z 1894, w których Mehoffer — jak sam się żartobliwie wyraził — był dla Polski, gdzie przedtem panował wyłącznie pejzaż monachijski, Janem Chrzcicielem Stanisławskiego, torując drogi nowoczesnemu impresjonistycznemu pejzażowi, wywodzącemu swój rodowód z Paryża. Z tego czasu pochodzi też duża kompozycja pejzażowa »Zachód słońca nad Wisłą«. Wielka ilość krajobrazów powstała we wsi Jankówce, która przez lat dziesięć (1907—1917) była własnością i siedzibą artysty. Wreszcie na rok 1925 przypada cykl krajobrazów rzymskich, a na rok 1926 serja pejzaży z Kamiennej nad Nidą.

W krajobrazach Mehoffera również artysta dekoracyjny przychodzi z pomocą pejzażyście i oddaje mu kapitalne usługi, bądź to gromadząc kwiaty, rozkwitłe drzewa i zielen o rozmaitych tonach w ornament wzorzysty, jak wschodni kobierzec, bądź też ożywiając pejzaż dekoracyjnie pojętym sztafażem ludzkim lub zwierzęcym. Większe krajobrazy Mehoffera imponują swą kompozycją, wyrażającą się w starannie przemyślanej równowadze malowanych mas i w estetycznie płodnej kolorystycznej konstrukcji obrazu. Te zalety posiada między innymi »Burza na wiosnę«, impresjonistyczna w swej różnobarwnej jasności, klasycznie pogodny »Wiek złoty« (1923) i klasycznie poważna »Epopeja rzymska« (1925).

I tu jeszcze nie koniec pieśni o produktywności artyzmu Mehoffera. Talent jego posiada



JÓZEF MEHOFER

DZIEWCZYNA Z KUCHNI CZELADNEJ (rys. węglem, 1926)

zaborczą ciekawość, która żadnej dziedziny malarstwa i dekoracji nie chce pozostawić odłogiem. Interesuje się więc dekoracją teatralną. W dekoracjach według jego projektów wykonanych grano w Krakowie »Judasza« Rostworowskiego (1912), projekty dekoracji do »Kaliguli« tegoż autora (1917) i rysunki do inscenizacji jego »Strasznych Dzieci« (1927) nie doczekały się realizacji. W r. 1909 sporządza Mehoffer projekt szkatuły mahoniowej z bronzami i dyplomem honorowym dla dra K. Gałęckiego, w r. 1911 został wykonany na cmentarzu żydowskim w Krakowie jego projekt grobu rodziny Wachtłów z granitu i bronzu.

Ma też artysta w swoim dorobku szereg prac graficzno-zdobniczych, jak bilet i afisz loterii Matejkowskiej, afisz wystawy grunwaldzkiej we Lwowie, afisz »Aerolotu«, dwa projekty na znaczki pocztowe »Aerolotu«, afisz wystawy »Sztuki«: Muza nowoczesna, tańcząca z rajskimi ptakami, projekt na bilet 100-złotowy Banku Polskiego, akcje Banku Komercyjnego, Rudy Żelaznej, Lokomotyw i t. d. Pełne fantazji malarskiej i inwencji zdobniczej są jego

rysunki okładek, a mianowicie dla poszczególnych zeszytów »Chimery«, dla »Sztuki Polskiej« Altenberga, a dalej do książek: »Straszne dzieci« Rostworowskiego, »Cud Wisły« Ligockiego, »Wiosna« Kadena-Bandrowskiego, »W ogrodzie róż« Ligockiego, »Sztuka starochrześcijańska« ks. Kruszyńskiego — jak niemniej rysunki *calendarium* i t. d. w katalogu wystawy drukarskiej w Krakowie, oraz ozdoby drukarskie książki ks. Bandurskiego o Jadwidze.

Wreszcie z powodzeniem próbuje Mehoffer sił swoich w akwaforcie (Cykl siedmiu tancerek, »Zuchwały ogrodnik«, ex-librysy: Anieli Wrzeszczowej, W. Biesiadeckiego i Johna B. Stetsona) i w litografii (portrety Egona Petri'ego, O. Berthier'a, Nestierowa, Stanisławskiego, nadto »Zemsta«, Serce Marii, »Serce Chrystusa« i inne drobniejsze).

Oto olbrzymi zaiste plon malarza, który bynajmniej jeszcze nie przekroczył progu starości.

Będąc świetnym artystą, jest też Mehoffer poważnym, głębokim i pełnym wysokiej kultury teoretykiem w swych pracach literackich z zakresu sztuki plastycznej. W »Uwagach o sztuce« daje znakomitą apologję praw twórczego talentu; w dłuższej rozprawie »Sztuka w Polsce wczoraj i dzisiaj« zamieszczonej w Nrze i Rocznika pierwszego »Sztuk pięknych« rozwija między innymi nadzwyczaj subtelny obraz genezy pomysłu twórczego i stopniowego krzepnięcia go w dzieło sztuki poprzez etapy anegdoty, treści artystycznej i formy artystycznej. Są to refleksje, które poza znaczeniem osobistego wyznania artysty mają także trwałą wartość obiektywną. Wreszcie w »Sprawozdaniu z podróży do Włoch i Francji« porusza niesłychanie doniosłą myśl założenia w Rzymie polskiej Akademii Sztuki na wzór tych ambasad sztuki i kultury, jakie w wiecznym mieście posiadają Francja, Hiszpania, Anglja i Stany Zjednoczone, a od niedawna nawet Rumunja i Czechosłowacja. Mehoffer zajął się tą sprawą tak gorąco, że wyszukał na Gianicolo willę w stylu pałacowym, którą można było nabyć na ten cel stosunkowo bardzo tanio. Niestety rząd nasz, stale ignorujący sztukę i jej wielkie znaczenie dla państwa jako najskuteczniejszej propagandy zagranicznej, zmarnował tę sposobność, podobnie jak zaprzepaścił sprawę nabycia pawilonu polskiego na Wystawie Weneckiej, sprawę szczegółowo przygotowaną przez prof. Jarockiego w r. 1920.

Prace teoretyczne Mehoffera odznaczają się nie tylko treścią poważną i mądrą, ale także formą, która posiada swój odrębny wdzięk. Jest to styl żywy, świeży, obrazowy, nieprzeładowany abstrakcyjną terminologią, prawdziwy styl artysty.

We Lwowie, w styczniu 1927

WŁADYSŁAW KOZICKI



JÓZEF MEHOFFER



PROJEKT DEKORACJI (fasady gmachu Tow. Szt. Pięk. w Krakowie, rys. węgl., 1899)





JOZEF MEHOFER

DROGA KRZYŻOWA (karton witrażowy dla Katedry wawelskiej,
akwarela, 1923/24)

BYDGOSZCZ

= Pomnik Sienkiewicza K. Laszczki. Korespondent *Kurjera Poznańskiego* w ten sposób opisuje nowy pomnik bydgoski (Nr. 334):

»Roboty przy montowaniu pomnika twórcy »Krzyżaków«, są już całkowicie ukończone: pomnik jest zmontowany, pracuje jeszcze dwóch krakowskich kamieniarzy pod osobistym kierownictwem prof. Laszczki.

Pomnik przedstawia się nader okazale i należy niewątpliwie do najpiękniejszych w Polsce.

Podstawa z czerwonego piaskowca wąchockiego o sześciometrowej rozpiętości. Z niej wyrastają dwa boczne bloki kamienne, z wrytymi tytułami ważniejszych dzieł Sienkiewicza, a wieńczą je dwa orły brązowe, z nawpół rozpotartymi skrzydłami, buńczucznie pogładające w świat i jakby rzucające hasło: nie damy Ziemi! Z pomiędzy dwóch bocznych bloków wystrzela ku górze dwumetrowej wysokości cokół, również kamienny, z piaskowca wąchockiego, a na nim stoi potężna w wyrazie postać Henryka Sienkiewicza.

Twórca »Trylogii« stoi w rozpiętym płaszczu, oparty ręką na księdze »Dziejów Polski« drugą zaś opartą o cokół. Z natchnionej twarzy autora »Quo vadis« bije genjusz.

Z całej rzeźby, odlanej w bronzie, krytym lekką, zieloną patyną, przebiega potęga ducha narodowego i już od pierwszego rzutu oka uderza każdego patrzącego myśl, że w tym człowieku skupić się musiał cały genjusz narodu polskiego.

= Nowe nabytki muzeum miejskiego w Bydgoszczy. Rozpoczęta przez deputację muzealną i dyrekcję muzeum akcja, zmierzająca do kompletowania obrazów M. A. Piotrowskiego, urodzonego i pochowanego (r. 1875) w Bydgoszczy profesora akademii sztuk pięknych w Królewcu, rozwija się pomyślnie. Uzyskano znowu dwa studia portretowe tegoż artysty, ofiarowane przez Wiktora Logę z Poznania. Jeden z obrazów (malowany olejem na grubym papierze, sygnowany monogramem i datowany na r. 1845, o wymiarach: 39×33,5 cm) przedstawia studium mężczyzny o pociągłej twarzy i jasnym zaroście (typ malarza z owych czasów): — drugi (mal. olej. na płótnie, nie datowany, o wym. 32×26 cm) wyobraża prawdopodobnie również malarza o czarnym, obfitym zaroście, przybranego w fantastyczny kapelusz o szerokiej krezie i w wązki, czerwony szal przewiązany wokół szyi. Obrazy interesują także przez swój koloryt: w pierwszym przeważają popielato-zimne zestawienia i zielonawe refleksy, w drugim ciepłe, żółtawe tonacje.

Dział starożytności, odnoszących się do Pomorza i Wielkopolski, wzbogacono przez pozyskanie łodzi kłocowej, znalezionej (w torfisku) w Suchorączku pod Więcborkiem. Łódź tę odkopał na gruncie p. Steinke'go p. Leon Białkowski, dzięki uprzejmości którego udało się przewieźć ją do Bydgoszczy.

GDYNIA

= O herb m. Gdyni. W dniu 15 czerwca r. b. odbyło się w Magistracie m. Gdyni posiedzenie Sądu konkursowego w sprawie herbu miasta. W sądzie brali udział: p. Wroniecki Państw. Szkoły Sztuki Zdobnictwa w Poznaniu, burmistrz m. p. Krause, architekt miejski p. Meyer, radca miejski p. Kolesiński.

Na konkurs nadesłano 199 prac. Sąd odrzucił po pierwszym przeglądzie jako zupełnie nie odpowiadające warunkom konkursu 152 prace. Z pozostałych projektów wyeliminowano później po obszernej i wyczerpującej dyskusji 42 prace. Do ścisłej oceny i nagro-

dzenia pozostały prace pod godłem: »Port A.«, »Port B.«, »Trójzab«, »Żagiel« i »Promień«.

Przy ocenie prac kierował się Sąd następującymi wytycznymi: a) symbol morza (Żegluga) — b) charakter narodowy — c) o ile możliwości uwzględnienie cechy regionalizmu.

Dalej ustalono, że projekt winien zawierać możliwość przeniesienia go: 1) na cele plastyczne na gmachach reprezentacyjnych (Magistratu), 2) na cele graficzne t. z. pieczęcie, godła na aktach etc., 3) na użytkowanie go na sztandarach, banderach i plakatach propagandowych. Zatem winien mieć harmonijne i na odległości działające zestawienie barw.

Ponieważ żadna praca bez poważnych przeróbek i zmian nie dała się użytkować w trzech celach powyżej wymienionych, Sąd nie mógł przyznać nagrody pierwszej, a ponieważ prace wybrane nie różnią się poziomem, przyznano autorom nagrody następujące: 1) Port A. 200 zł., 2) Trójzab 200 zł., 3) Port B. 100 zł.

Autorzy prac nagrodzonych winni się zwrócić o nagrody swe do Sekretariatu w Magistracie, a autorzy prac nienagrodzonych odebrać mogą projekty swoje w Miejskim Urzędzie Budowlanym przy ul. Antoniego Abrahama — willa Łucja — w godzinach urzędowych.

Prace nagrodzone wraz z prawem wszelkich zmian przechodzą na własność Magistratu miasta Gdyni.

GNIEZNO

= Odnowienie Katedry. Prace około zabezpieczenia i odnowienia fasady zachodniej katedry wraz z potężnymi wieżami gotyckimi dobiegają końca. Wrażenie monumentalności tem większe, że otoczenie katedry również od strony północnej doznaje równocześnie pożądanego przeobrażenia. Prace, wykonywane według projektu p. arch. St. Cybichowskiego, zmierzają do tego, aby potężny gmach katedry osadzić na odpowiedniej platformie, ujętej w architektoniczne karby.

Plac przy katedrze od strony południowej otrzyma swe ostateczne wykończenie przez pomnik Bolesława Chrobrego, którego model, gotów do odlewu w bronzie, odebrał Komitet z rąk art.-rzeźbiarza M. Rożka w dniach ostatnich.

GOŁUBIE

= Ruiny zamku. Utworzył się miejscowy Komitet z p. Starostą na czele, który stawiał sobie za zadanie zabezpieczenia ruin tego potężnego zamczyska i cudownie położonego nad wysokim brzegiem Drwęc. Chodzi w pierwszym rzędzie o wyrestaurowanie dachów, umacnianie baszt narożnych oraz murów wspierających attyki renesansowej, nadbudowanej w pierwszych latach XVII wieku, kiedy w zamku osiadła siostra Zygmunta III, Anna Waza, pochowana w kaplicy przy kościele N. P. Marii w Toruniu i posiadająca tamże okazały nagrobek. Ruiny zamku pokrzyżackiego w Gołubiu, pochodzącego z XIV stulecia, ongiś siedziba komtura, należą do najokazalszych, jakie się zachowały w naszym kraju.

KIELCE

= Odnowienie pałacu arcybiskupiego w Kielcach. Z inicjatywy wojewody kieleckiego zostaną zrekonstruowane na wieżach pałacu pobiskupiego w Kielcach (dziś urzędu wojewódzkiego) barokowe hełmy, zniszczone przez rząd rosyjski około 1864 r., skutkiem czego wygląd tego cennego zabytku architektury uległ zniekształceniu. Projekt hełmów na podstawie dawnych fotografii przyrzekł wykonać arch. prof. Szyszko-Bohusz.

KATOWICE

= Dnia 22 lipca b. r. odbył się w Kierownictwie budowy Gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach sąd konkursowy, w skład którego wchodziło: inż. Henryk Zawadowski, inż. Karol Tchórzewski, inż. Stanisław Tabeński, arch. Wojtyczko, inż. Tadeusz Michejda, art. rzeźbiarz Karol Hukan, celem rozpatrzenia prac nadesłanych na projekt 4 płaskorzeźb w głównej klatce schodowej Gmachu Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach.

Prac nadesłano osiem, przyczem I. nagrodę w kwocie 2.500 zł. otrzymał art. rzeźbiarz Jan Raszka z Krakowa, II. nagrodę w kwocie 1.500 zł. otrzymał art. rzeźbiarz Mieczysław Lubelski z Warszawy, III. nagrodę w kwocie 1.000 zł. otrzymał art. rzeźbiarz Leon Wiśniewski z Warszawy.

KRAKÓW

= Odznaczenie Jacka Malczewskiego. Wojewoda krakowski Darowski wręczył J. Malczewskiemu krzyż Komandorski z gwiazdą orderu »Polonia Restituta«.

= Rektorem Akademii Sztuk Pięknych na rok szkolny 1927/28 wybrany został prof. Teodor Axentowicz, dziekanem wydziału malarstwa i rzeźby prof. Władysław Jarocki, dziekanem architektury prof. Fr. Krzywda-Polkowski.

= Wystawa prac studentów Akademii Sztuk Pięknych została otwartą 28 czerwca na kilka dni, jak co-rocennie, i była tłumnie odwiedzana przez krakowską publiczność i przez licznych przyjezdnych.

Poziom uzyskany jest bardzo poważny. Kierownicy naszej najstarszej uczelni artystycznej z umysłu unikali, urządzając ją, wszelkich efektów wystawy, ram i t. d. Są to wyłącznie studia i szkice kompozycyjne, świadczące o poważnej pracy studentów i ich kierowników. Są one dowodem, że Akademia krakowska, nie narzucając jakiegokolwiek maniery czy metody swoim wychowankom, uczy ich wszelkich możliwości, uczy ich metier, rzemiosła malarskiego czy rzeźbiarskiego, rozwijając przytem bardzo starannie kulturę artystyczną. Jest to jedynie racjonalna metoda wykształcania artystycznego, która wyda niewątpliwie dobre wyniki.

= Fundusze na ochronę zabytków krakowskich. Rząd wyznaczył na ten rok na odnowienie Wawelu 500 tys. zł., zaś na przebudowę arsenału wojskowego przy ul. Grodzkiej 64 tys. zł.

= Bojkot artystyczny T=wa przyjaciół sztuk pięknych. Jak już zaznaczyliśmy w *Sztukach Pięknych* (z 15 maja b. r., str. 316), artyści krakowscy, widząc, że wszelkie układy z Dyrekcją T=wa — wobec oczywistej złej woli — nie doprowadzą do skutku, zwrócili się do władz wojewódzkich z prośbą o interwencję. Interwencja była skuteczną. Po zbadaniu do-kładnem ksiąg i protokółów kasowych i po przesłuchaniu szeregu artystów i członków zarządu T=wa, władze wojewódzkie zawiadomiły Dyrekcję T=wa, że wobec nielegalnie zwołanego W. Zgromadzenia z 8 maja b. r., unieważniając przeprowadzone na niem wybory nowej Dyrekcji.

Zarazem zawiadomiły ją, że wobec jaskrawych naruszeń postanowień Statutu T=wa, złej gospodarki i niewypełnienia zadań, dla których T=wo zostało założone, urząd wojewódzki ma poważne powody do rozwiązania T=wa. Aby tego uniknąć, żąda od Dyrekcji, by natychmiast porozumiała się z artystami w drodze wyboru sędziów polubownych i przeprowadziła wybory nowej Dyrekcji, w skład której weszliby przedstawiciele obu poważnionych stron. Wobec zdecydowanego stanowiska naszych władz Dyrekcja T=wa musiała się zgodzić na te żądania.

Sąd polubowny (w skład którego weszli ze strony T=wa sztuk pięknych pp.: dyr. Jan Raszka, adwokat

dr. Józef Skąpski i prof. Akad. górniczej dr. Jan Krause, z ramienia Artystów pp.: dr. A. Szyszko-Bohusz, prof. Uniw. dr. Tadeusz Dziurzyński i adwokat dr. Zygmunt Ehrenpreis) na posiedzeniu odbytem 10 czerwca b. r. uchwalił, że Zarząd T=wa ma zwołać w najbliższym czasie Walne Zgromadzenie T=wa i przeprowadzić nowe wybory Dyrekcji z tem, że w skład jej wejdą desygnowani przez Komitet bojkotowy reprezentanci artystów pp. dr. Jan Glatzel, dr. Z. Ehrenpreis, Jan Hryńkowski, Jerzy Winiarz i prof. Wł. Jarocki. Niezależnie od tego wejść mają w skład nowej Dyrekcji pp. dr. J. Muczkowski, radca L. Lep-szy i dyr. E. Barącz.

Walne Zgromadzenie odbyło się 14 czerwca; prze-prowadzono na niem wybory nowej Dyrekcji w myśl uchwały Sądu polubownego. W skład nowego Zarządu weszli: dr. F. Kopera, dr. B. Rozmarynowicz, J. Lewicki, dr. Kramarzyński, W. Zarzycki, F. Tu-rek, dr. J. Muczkowski, radca L. Lep-szy, dyr. E. Barącz, J. Winiarz, J. Hryńkowski, prof. Wł. Jarocki, dr. Z. Ehrenpreis i dr. J. Glatzel.

Na posiedzeniu nowo wybranej Dyrekcji ukonstytuowało się jej prezydium w ten sposób, że prezesem T=wa sztuk pięknych wybrany został prof. Władysław Jarocki, wiceprezesami: radca Leonard Lep-szy i dr. Józef Muczkowski.

Zdawałoby się więc, że po zawartej ugodzie dawnego Zarządu T=wa sztuk pięknych z Komitetem bojkotowym artystów, oraz po dokonaniu na tej podstawie wyborów do nowego Zarządu spór artystów z T=wem został definitywnie załatwiony.

Tymczasem w tydzień potem — członkowie sądu polubownego, występujący z ramienia dawnego zarządu T=wa sztuk pięknych, którzy ugodę tę przeprowadzili i umożliwili powrót do normalnych stosunków w Pa-łacu Sztuk Pięknych — wystąpili z następującem oświadczeniem:

»Ze względu na to, że sprawa T=wa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie była przedmiotem długotrwałej dyskusji niemal w całej prasie polskiej, prosimy uprzejmie o zamieszczenie następującego oświadczenia:

»W sprawie bojkotu T=wa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie przez artystów malarzy uchwalono na posiedzeniu Sądu polubownego, przez obydwie strony powołanego w dniu 10 czerwca b. r., załagodzić konflikt w ten sposób, że T=wo przyjaciół sztuk pięknych wybrać miało do Zarządu swego pewną ilość członków przez Komitet bojkotu wskazać się mających. Prezesem T=wa według zgodnego zdania wszystkich członków Sądu polubownego miał być wybrany po-nownie p. prof. dr. Kopera, dotychczasowy prezes T=wa, któremu ponadto miała być dana w odpowiedniej formie satysfakcja za doznane w czasie bojkotu przykro-ści; warunków tych jednak nie wpisano do protokołu, licząc na obopólną lojalność.

»W wykonaniu tej ugody cały Zarząd T=wa zrezy-gnował, by umożliwić wybór nowych członków w myśl postulatów Komitetu bojkotowego i wybór ten przyszedł do skutku zgodnie z układem.

»Dowiedziawszy się obecnie, że wbrew temu porozumieniu nowy Zarząd nie wybrał prezesem prof. dra Kopery i że prof. Kopera nie otrzymał satysfakcji w ża-danej formie, uważamy — jako członkowie Sądu polubow-nego z ramienia T=wa przyjaciół sztuk pięknych — za swój obowiązek stwierdzić w interesie prawdy i pu-blicznej moralności, że strona przeciwna, t. j. Komitet bojkotu artystów malarzy warunków układu nie do-trzymał.

»Jan Raszka, dyr. p. szkoły sztuk zdob. i przem. artyst. m. p., dr. inż. Jan Krause, prorektor Akad. gór. mp., dr. Józef Skąpski mp., adw. w Krakowie.«

W odpowiedzi na powyższe oświadczenie Komitet Bojkotu Art. przesyła nam następujące wyjaśnienie:

»Stwierdzamy tutaj, że pretensje pp. dyr. Raszki, inż. dra Krausego i dra Skąpskiego są zupełnie nieuzasadnione, bowiem protokół Sądu polubownego, który jedynie jest miarodajny, a w którym ze strony byłego Zarządu T=wa zasiadali wyżej wymienieni trzej panowie (protokół ten n. b. ułożył i podyktował dr. Skąpski), brzmi dosłownie jak następuje:

»Protokół z dnia 10 czerwca 1927. Na zaproszenie dyrektora policji zebrali się celem załatwienia konfliktu między Towarzystwem sztuk pięknych a Komitetem bojkotu artystycznego w obecności reprezentanta województwa, naczelnika wydziału bezp. publ. majora Dziadosza.

Z ramienia Towarzystwa sztuk pięknych prof. Krause, dyr. Raszka i adw. dr. Skąpski.

Z ramienia Komitetu bojkotowego: Rektor Akademii sztuk Pięknych dr. A. Szyszko-Bohusz, prof. dr. Dziurzyński i adwokat dr. Ehrenpreis.

Po wzajemnym wyjaśnieniu sprawy strony jednogłośnie postanowiły:

Dla załagodzenia konfliktu wejdą do Zarządu Tow. sztuk pięknych ze strony Komitetu bojkotowego 5 członków zgodnie z pismem Towarzystwa sztuk pięknych z dnia 17 marca 1927 r.

Aby umożliwić przeprowadzenie nowych wyborów, Towarzystwo sztuk pięknych zwoła o ile możliwości niezwłocznie, najdalej w ciągu 8 dni, Walne Zgromadzenie członków, na którym obecnym Zarząd zrezygnuje w całości z mandatów, poczem nastąpią nowe wybory z uwzględnieniem tej ugody t. j. wprowadzeniem 5 członków Komitetu bojkotowego do nowego Zarządu. Niezależnie od tego wejść mają do nowego Zarządu także pp. prezes Muczkowski, Leonard Lepszy i Erazm Barącz.

Przez to porozumienie uważają obydwie strony konflikt za załatwiony.

»Jak widzimy więc, niema tu mowy o jakichś zobowiązaniach wobec p. dra Kopery. Protokół ten jako wyrok Sądu polubownego został nam do wiadomości przesłany i przez nas wykonany.

»Rozmowy członków Sądu polubownego, nie objęte nim, nas nie obchodziły, gdyż ich nie znaliśmy dokładnie. Natomiast na podstawie relacji osób, które w tym Sądzie polubownym z urzędu i jako sędziowie brały udział, stwierdzamy, że nie jest zgodne z prawdą, jakoby ustalono na tym sądzie, że »prezesem T=wa według zgodnego zdania wszystkich członków Sądu polubownego miał być wybrany ponownie prof. dr. Koper«, natomiast prawdą jest, że takiej uchwały wogóle nie przeprowadzono i w protokole nam dostarczonym nie umieszczono.

»Tyle w obronie prawdy.

»Aby zaś udowodnić, że niemożliwymby było, aby nasi reprezentanci Sądu polubownego akceptowali proponowaną przez zastępców byłej dyrekcji T=wa formułę, dającą satysfakcję p. dr. Koperze i zapewniającą mu wybór na prezesa, przytaczamy poniżej uchwałę Walnego Zgromadzenia artystów plastyków, której dotąd nie ogłaszaliśmy, sądząc, że legalne, w myśl układu i życzenia naszych władz przeprowadzone wybory nowej dyrekcji i prezydium T=wa, kończą wszelką polemikę. Uchwały brzmią jak następuje:

»Walne Zgromadzenie artystów plastyków, odbyte w Krakowie dnia 6 lipca 1927 r., uchwaliło jednogłośnie:

1) Artysci plastycy wyrażają pełne zaufanie prezesowi T=wa sztuk pięknych prof. W. Jarockiemu, oraz członkom nowej dyrekcji T=wa pp. J. Hrynkowskiemu, radcy L. Lepszemu, prez. J. Muczkowskiemu, dyr. Z. Ehrenpreisowi, dyr. J. Glatzelowi, dyr. E. Barączowi, J. Winiarzowi, którzy stanęli w obronie interesów zarówno artystów jak i T=wa sztuk pięknych.

2) Zarazem udzielają w imieniu Związku Artystów Plastyków prezesowi T=wa W. Jarockiemu i artystom, którzy zasiadają w obecnej dyrekcji T=wa, jak najszersze pełnomocnictwa w kierunku uzdrowienia stosunków panujących w Towarzystwie sztuk pięknych.

3) Artysci stwierdziwszy złą, nieudolną i rujnującą gospodarkę w krakowskim Towarzystwie sztuk pięknych pod przewodnictwem p. dyr. Kopery, nie cofając słów krytyki wobec niego, uchwalają jednomyślnie votum nieufności p. drowi Fełksowi Koperze za jego dotychczasową działalność w Towarzystwie sztuk pięknych.

»Sapienti sat«.

»Komitet bojkotu artystycznego: W. Wodzinowski, J. Winiarz, J. Rubczak, St. Popławski, J. Pieńkowski, W. Jarocki, J. Hrynkowski.«

Nowy Zarząd T=wa wziął się energicznie do pracy. Ponieważ okazało się, że księgi kasowe były prowadzone tak niedbale i nieumiejętnie, że nie mogły dać obrazu stanu finansowego T=wa, oddano je do zbadania rzeczoznawcom. Również niedbale prowadzone były księgi protokółów i wszelkie inne księgi T=wa, zaś składy T=wa, gdzie mieszczą się dzieła sztuki, przedstawiające wartość bardzo dużą, nieprawdopodobnie zrujnowane dobitnie świadczą o niedbalstwie dotychczasowego zarządu T=wa. Na podstawie tego nowy Zarząd, który objął rządy w T=wie dnia 1-go lipca, zawiesił sekretarza T=wa, p. A. Waśkowskiego, w urzędowaniu i wytoczył mu śledztwo dyscyplinarne. Równocześnie zaś, nie chcąc brać odpowiedzialności za ruinę, do której doprowadzone zostało T=wo przez jego dotychczasowy Zarząd, zaprosił przedstawicieli prasy krakowskiej do oglądnięcia składów T=wa, w których znajdują się muzealne obrazy żyjących i zmarłych artystów, pokryte pleśnią.

Na skutek tego czytamy w *Ill. Kurjerze Codziennym* (N. 185 z 7 lipca 1927) następujący artykuł:

»Na dzisiaj w południe nowa Dyrekcja T=wa przyjaściół sztuk pięknych, która objęła przed paru dniami urządowanie i rozpoczęła spisywanie inwentarza i stwierdzenie majątku Towarzystwa, zaprosiła przedstawicieli prasy do zwiedzenia siedziby Towarzystwa. Właściwie zaproszenie to wyglądało cokolwiek zagadkowo, lecz stało się zrozumiałe po pobieżnym już stwierdzeniu stanu, w jakim się lokal i zbiory Towarzystwa znajdują.

»Jak się wyraził jeden z artystów malarzy, nowa dyrekcja zastała w Towarzystwie stan taki, jaki się znajduje w zdobytej twierdzy po stoczeniu gwałtownego boju i wyparciu nieprzyjaciela: chaos i zniszczenie, albowiem zmuszony do ucieczki nieprzyjaciel stara się o to, aby zdobywcom możliwie najmniej wpadło w ręce, a to, co zdobędą, ażeby znaleźli w stanie najmniej wartościowym i »datnym do użytku«, choć oczywiście nie było tu żadnego zamiaru zniszczenia.

»Taki właśnie stan lokalu zbiorów i majątku zastali nowi gospodarze po ustąpieniu dawnych. Na t. zw. »górze« czyli strychu, gdzie przechowywano dzieła sztuki takie, jak obrazy olejne, pastele, drzeworyty, stare sztychy, reprodukcje, — kompletny chaos. Wszystko zmieszane w największym nieporządku, wszystko przysypane parocentymetrowymi warstwami kurzu, nieoczyszczane od lat kilku. Otwarty i bez zasłony »oberlicht« ułatwił czasowi, kurzowi i wpływowi atmosferycznym pracę niszczyliską.

»W piwnicy, gdzie przechowywano dalszą część dzieł sztuki, zarówno stanowiących własność Towarzystwa, jak depozytów, obrazy i rzeźby, sytuacja podobna — z tą tylko różnicą, że tutaj nie kurz, lecz wilgoć i pleśń dokonywują dzieła zniszczenia. Wiele obrazów np. cennych oryginałów D. Kotowskiego, wielka kopja Tintoreta, pokryte pleśnią, inne butwieją,

bo ze ścian cieknie woda, wogóle wszystko przesiąknięte wilgocią i stęchlizną.

»Co do wielu dzieł sztuki nie można ustalić własności. Przy odbieraniu inwentarza starego zarządu, dowiadujemy się tylko takich szczegółów: ten obraz — własność prywatna: czyja? — osoba nieznana. Ten obraz — kupiony: przez kogo? — niewiadomo; tamten — prawdopodobnie depozyt: czyj? niewiadomo. W księgach buchalteryjnych prowadzonych przez płatną siłę, zupełny chaos. Bilanse roczne zatwierdzone już przez komisję rewizyjną saldem powiedzmy 30 zł. deficytu na 31-go grudnia, wskazuje w maju saldo 1400 złotych na »ma«, albo np. pozycje kilkuset złotych jako procent od książeczki wkładowej, której miejsca pobytu stwierdzić nie można.

»Oczywiście wobec takiego stanu rzeczy nowa dyrekcja ma przed sobą olbrzymią robotę, a jednocześnie musi przeprowadzić na nowo sprawdzenie stanu zbiorów majątku i ksiąg, aby stanąć przed członkami Towarzystwa z wyraźnym obliczem i z zarysowanym planem gospodarczym«.

W skutek przeprowadzenia w Twie sztuk pięknych wyboru nowej dyrekcji i uwzględnienia postulatów Walnego Zgromadzenia artystów plastyków, które się odbyło 6 lipca, odbył się uroczysty ingres artystów do gmachu zdobytego przez nich T=wa sztuk pięknych.

Niezwykłą tę uroczystość tak opisuje korespondent »Czasu« (z 6 lipca 1927):

Niezwykła uroczystość

»Ubiegła niedziela była świadkiem pochodu, jakiego Kraków jeszcze nie widział. W tym dniu nastąpiła groteskowo-uroczysta przeprowadzka artystów z gmachu T=wa rolniczego przy placu Szczepańskim, gdzie się mieściła ostatnio »Wystawa Niezależnych« do Pałacu Sztuki, położonego naprzeciw. Ten oryginalny akt, dokonany z zabawną, choć dość miłą pompą, jest niejako zakończeniem sporów i walk, trwających kilka miesięcy, o Pałac Sztuki i o zarząd T=wa przyj. sztuk pięknych. Jak wiadomo ogół artystów, widząc upadek tej tak zasłużonej instytucji, wystąpił do walki i ogłosił bojkot. Przy poparciu p. wojewody Darowskiego i ingerencji dyrekcji policji, zmuszono wkońcu nieprawie wybrany wydział do ustąpienia. Nowy wydział, na którego czele stanął malarz Jarocki, uwzględnił wszystkie postulaty i żądania artystów, tak, że dalszy bojkot Towarzystwa uznano za bezcelowy a Pałac Sztuki od siedmiu czy ośmiu miesięcy opuszczony przez bractwo artystyczne, postanowiono uroczystie wśród dźwięków trąb, kotłów i bębnow objąć na nowo w swoje posiadanie.

»Jakże się odbył zatem ten niezwykle pochód?

»Oto około godziny jedenastej przed południem z otwartych okien lokalu »Wystawy Niezależnych« odezwały się kilkakrotnie melodyjne fanfary, które zwiastowały, że coś niezwykłego przygotowuje się w murach tego poważnego gmachu. To też na całym placu Szczepańskim zaczęły się niebawem gromadzić tłumy publiczności, tembardziej, że artyści zamówili jeszcze wojskową muzykę, która ustawiając się przed wejściem do Pałacu Sztuki, grała bardzo ochotczo. A tymczasem w salach »Wystawy Niezależnych« wrzała gorączkowa praca. Ze ścian zdejmowano obrazy, wydobywano godła, znoszono chorągwie, sztandary i rzeźby. Zgiełk, hałas i chaotyczne nawoływania towarzyszyły tej całej robocie. W międzyczasie przybywało coraz więcej artystów, z których każdy szukał swego obrazu. Wśród ogólnego zamieszania odezwała się znowu piękna fanfara odegrana przez trębaczów z okien lokalu »Wystawy«. Odpowiedziała im podobną fanfarą wojskowa muzyka przed pałacem Sztuki. Zebrałe tłumy zrozumiały, że za chwilę będą świadkami, jakiegoś niezwykłego aktu. Zewsząd pospieszono przed gmach T=wa rolniczego, skąd wyniesiono równocześnie

olbrzymi sztandar z godłami sztuki. Za nim uformował się niebawem pochód. Oto kilkudziesięciu artystów niesło w rękach lub na ramieniu obrazy i rzeźby. Oprócz tego niesiono w pochodzie tarcze trzech korporacji artystycznych, tj. Związku artystów polskich, T=wa »Sztuka« i T=wa »Jednoróg«. W pochodzie obok młodych malarzy wzięli udział profesorowie Akademii sztuk p. niosąc swe dzieła. Z pośród starszych mistrzów pendzla widzieliśmy tu prof. Mehoffera, Jarockiego, Pieńkowskiego, Wodzinowskiego, Weissę, Hoffmana, Kowalskiego, Rubczaka i wielu innych. Z chwilą ruszenia pochodu odezwały się znowu fanfary, poczem muzyka zagrała marsza. W ten sposób z wolna się posuwając, wśród rosnących z każdą minutą coraz bardziej tłumów publiczności, przybył pochód przed pałac Sztuki, gdzie oczekiwał go woźny T=wa, przybrany w bajecznie kolorowy jedwabny płaszcz chiński, trzymając na poduszce klucze Pałacu Sztuki, które odebrano wśród oklasków publiczności.

»W ten sposób odbyła się ta dotąd niewidziana w Krakowie przeprowadzka artystów, która swą groteskowością i niefrasobliwym humorem wywołała u widzów i uczestników wesoły entuzjizm«.

W skład tej nowowybranej Dyrekcji T=wa weszli, jak wyżej podaliśmy, także byli członkowie poprzedniej Dyrekcji, a to p. p. dr. F. Kopera, W. Zarzycki, J. Rogala-Lewicki, Dr. B. Rozmarynowicz, J. Kwiatkowski i Dr A. Kramarzyński. Panowie ci niezadowoleni z likwidacji sporu i z energicznych poczynąń nowego Zarządu T=wa, wnieśli swoją rezygnację z godności członków Dyrekcji, która to rezygnacja została przyjęta, a równocześnie zgłosili u władz wojewódzkich protest przeciw...nielegalnemu (przez tychże panów jako członków dawnej dyrekcji) przeprowadzeniu wyborów na W. Zgromadzeniu z 14 czerwca. Manewr ten jest tak niesłychanie naiwny, że nie potrzebuje komentarzów. Przytaczamy tutaj odpowiedź Dyrekcji policji na ten protest:

»Kraków, dnia 23 lipca 1927.

»Do pp. Wiesława Zarzyckiego, dr. Feliksa Kopery, Franciszka Turka, Józefa Rogala-Lewickiego, dr. Bolesława Rozmarynowicza, Józefa Kwiatkowskiego i dra Adama Kramarzyńskiego — do rąk p. dr. Bolesława Rozmarynowicza w Krakowie.

»Dyrekcja Policji w Krakowie nie uwzględnia sprzeciwu Panów przeciwko ważności Walnego Zgromadzenia członków Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie, odbytego w dniu 14 czerwca 1927 r. zgłoszonego do tut. Urzędu pismem z dn. 8 lipca br. L. 34.724/27 z powodu, że zgromadzenie to miało odbyć się nieformalnie i niezgodnie z przepisami §. 9 i 11 statutu Tow., i uznając to Walne Zgromadzenie za ważne, przyjmuje do zatwierdzającej wiadomości wybór członków Zarządu dokonany na powyższym Walnym Zgromadzeniu, jak również przyjmuje do wiadomości zgłoszony tu pismem z dnia 6 lipca br. L. 34005/27, skład Zarządu Towarzystwa ustalony na posiedzeniu Zarządu z dnia 30 czerwca br., a to z następujących powodów:

»Wnoszący sprzeciw twierdzą, że Walne Zgromadzenie, odbyte w dniu 14 czerwca br., było nieformalne i niezgodne z przepisami §§. 9 i 11 statutu Towarzystwa, gdyż były obecne na niem i głosowały osoby, które jako dłużnicy Towarzystwa względnie nie będąc Członkami nie miały prawa udziału w Walnym Zgromadzeniu.

»Przeprowadzone w tym kierunku dochodzenia ustaliły, że w mowie będące Walne zgromadzenie zwołane zostało przez poprzedni Zarząd na dzień 14 czerwca br. zgodnie z ugodą zawartą na sądzie polubownym w dniu 10 czerwca br., że w wykonaniu tej ugody na tem zgromadzeniu cały Zarząd Towarzystwa zrezygnował, by umożliwić wybór nowych członków i wybór ten z ugodą przez Walne Zgromadzenie dokonany został.

»Ustalono dalej, że zgromadzeniu przewodniczył obecnie protestujący dr. Feliks Kopera, oraz że przez cały czas zgromadzenia ani przewodniczący ani nikt z obecnych na zgromadzeniu nie podniósł zarzutu z powodu obecności i głosowania nieczłonków względnie członków nie uprawnionych do głosowania, ani też w sprawie tej nie zabierał głosu dr. Feliks Kopera, którego było obowiązkiem przede wszystkim jako przewodniczącego (§ 29 statutu) zwrócić uwagę na te nieformalności i usunąć je.

»Przewodniczący bowiem w myśl § 29 statutu ma obowiązek czuwania przez czas cały zgromadzenia nad ścisłym wykonywaniem postanowień statutu. Protokół z powyższego Walnego Zgromadzenia stwierdza, że zarzuty tego rodzaju nie zostały podniesione, natomiast wykazuje, że dr. Feliks Kopera, jako przewodniczący oraz wszyscy wnoszący obecnie sprzeciw brali osobście w powyższym Zgromadzeniu udział, przeprowadzili wybór członków do Zarządu, o dokonaniu którego doniósł tutaj. Urzędowi ówczesny Zarząd z drem Feliksem Koperą, jako prezesem Towarzystwa pismem z dn. 15 czerwca 1927 L. 59.

»Dalej dr. Kopera, jako prezes dawnego Zarządu T=wa, w zagajeniu posiedzenia Zarządu w dniu 30 czerwca br. wyraził zadowolenie z porozumienia, jakie nastąpiło między Towarzystwem Sztuk Piękn. w Krakowie i artystami, wyrażając nadzieję wspólnej pracy.

»Jak wynika następnie z treści sprzeciwu, nowowymbrani członkowie Zarządu T=wa rzekomo nie dotrzymali warunków, ustalonych przez Sąd polubowny, albowiem nie wybrano prezesem T=wa dr. Feliksa Koperę i nie dano mu w odpowiedniej formie satysfakcji za doznane w czasie bojkotu przykrości, — co miało być ustalone na sądzie polubownym.

»Warunki powyższe nie są jednak objęte protokołem sądu polubownego z dnia 10 czerwca b. r., który jedynie w tym względzie jest miarodajny, wobec czego powyższy zarzut nie może wpłynąć żadną miarą na nieważność wyboru Zarządu Towarzystwa.

»Przeciwko teźże rezolucji wolno wnieść rekurs, który podać należy przez tut. Dyрекję Policji do Województwa w Krakowie w terminie dni 14-tu po doręczeniu.

»Dyrektor Policji: *Dr. Styczeń*, m. p.«

W ten więc sposób został ten pół roku trwający spór artystów z T=mem Sztuk Piękn. zlikwidowany. Artyści i obdarzeni przez nich zaufaniem »przyjaciele sztuk pięknych«, którzy weszli do nowej Dyrekcji T=wa, mają obowiązek naprawić ruinę finansową i artystyczną, w którą zostało wepchnięte T=wo, dzięki złej gospodarce, mają zabić rany, zadane T=wu bojkotem, a przede wszystkim mają za zadanie zdobyć na nowo zaufanie społeczeństwa do krakowskiego T=wa Sztuk Pięknych.

= O rzeźbach w katedrze wrocławskiej wygłosiła w komisji historii sztuki Akademii Umiejętności odczyt p. dr. Marja Jarosławiecka. Rzeźby te, co do tematu, wykazują analogję z rzeźbami świątyni Marjackiej w Krakowie.

= Polichromja Marjacka zagrożona. Arcydzieło Matejki, polichromja kościoła Marjackiego jest zagrożona zniszczeniem. Kustosz Domu Matejki, Maciej Szukiewicz, stwierdza w ogłoszonym przez *Głos Narodu* wywodzie, że jeszcze parę dziesiątków lat, a cała odpadnie, była bowiem wykonana zwykłemi klejowemi farbami na zawilgłej cegle i kamieniu. Już obecnie sypie się ze ścian całymi płatami. Szukiewicz podaje dokładnie sposób, w jaki można arcydzieło to uratować, przenosząc je z oryginału ponownie na ściany, a to temperą lub sposobem kazeinowym. Artystycznych argumentów przeciw temu odnowieniu niema, gdyż nie jest to własnoręczne dzieło mistrza, polichromję malowali uczniowie Matejki według jego projektów,

barwy zaś dadzą się odtworzyć najdokładniej. Czas zając się arcydziełem, aby nie zmarniało bezpowrotnie.

= Fundusze na odnowienie Kościoła Marjackiego płyną obecnie szczerzej, dzięki wytężonej akcji komitetu, który zwrócił się także do polskich placówek zagranicznych. Niektóre konsulatory (np. konsul w Medjolanie p. Marski) okazały duże zainteresowanie dla sprawy restauracji kościoła. Z pośród różnych ofiarodawców krajowych wymienić także należy Magistrat krakowski, który zakupił ostatnio 500 albumów artystycznych kościoła Marjackiego, z których dochód przeznaczony jest na fundusz odnowienia.

= Lustracja konserwatorska kościoła Marjackiego. W celu ustalenia planu dalszych prac konserwatorskich w kościele Marjackim, specjalna komisja badała stan zawilgocenia fundamentów kościoła oraz rozmiary zniszczenia niższej wieży. Parometry wykop od strony północnej dozwala stwierdzić, że istotnie kamień, z którego fundamenty są wzniesione, został przez wilgoć przeżarty i rozsypuje się — w zewnętrznych warstwach — niemal pod naciśnięciem dłoni. Dalsze wykopy z innych stron kościoła uniemożliwią zbadanie rozmiarów zawilgocenia pozostałych partii fundamentów. Wieża niższa kościoła, na którą następnie się udano, będzie musiała ulec gruntownej restauracji. Już są obecnie w toku prace nad hełmem wieży i zmianą jego pokrycia nowym ołowiem. Trzeba będzie jednak wymienić również niektóre przegnite części belkowania, oraz zlasowane obramienia kamienne okien. Obramienia te wykute z piaskowca rozsypują się, zniszczone działaniem atmosfery i nie odnawiane należyćie od dziesiątków lat.

L W Ó W

= Państwowa Szkoła Przemysłowa urządziła pokaz prac swych uczniów, pracujących pod kierunkiem profesorów: Sichulskiego, Gajewskiego, Starzyńskiego, Nalborczyka, Olpińskiego, Thulliego, Osńskiego, Grzymalskiego, Harlanda i Wiktora.

= W »D o m u S z t u k i« wystawiono wiele prac typpowo Zachętowych malarzy warszawskich. Prof. dr. Wł. Kozicki pisze o tej wystawie w *Słowie Polskiem* (18. VII):

»Ekspонатów jest tam bardzo dużo, ale poziom wystawy bynajmniej nie jest wysoki. Niema wprawdzie rzeczy bezwzględnie lichych i nieudolnych, ale zato przeważa bezduszny szablon i rutyna, która z prawdziwym wysiłkiem twórczym nic nie posiada wspólnego. Chlubny wyjątek stanowią trzy obrazy Apoloniusza Kędzierskiego: olejny »Rybak«, oraz akwerekowe »Rude wzgórze« i »Kobziarz z Poronina«. Odznaczają się one śmiałością impresjonistycznych plam barwnych, które łączą się w zespoły, wkraczające już poza naturalizm, w sfery samodzielnej dekoracyjności.«

= W *Pałacu Sztuki* wystawiono obrazy M. Harsimowicza i Artura Klara, nadto utwory Z. Kałuskiego, M. Reyznera, E. Doręgowskiego i M. Hausnerowej.

= K o n k u r s na projekt sanatorium dla gruźliczych kasy chorych m. Lwowa rozstrzygnięto i przyznano dwie równorzędną nagrody pracom Nr. 9 i Nr. 12. Nagrodę trzecią przyznano pracy Nr. 14. Zakupiono prace oznaczone numerami: 4, 5, 6, 10 i 11. Po otwarciu kopert okazało się, że autorami pracy Nr. 9 są arch. E. Madurowicz i J. Paterman z Warszawy, autorami pracy Nr. 12 arch. W. Błada, T. Jankowski i Br. Wiktor ze Lwowa, autorem pracy Nr. 14 M. Nikodemowicz ze Lwowa, wreszcie autorami pracy Nr. 5 arch. J. Dobrzyńska i Z. Łoboda z Warszawy.

Ł Ó D Ź

= W Miejskiej Galerji Sztuki otwarto wystawę, na którą składają się prace artystów malarzy M. Borucińskiego, S. Jackowskiego, F. Jabłczyńskiego, Z. Jago-

dzińskiego, A. Karpińskiego, J. Kidona, A. Markowskiego, H. Teodorowicz-Karpowskiej, W. Piotrowskiego, W. Dobrowolskiego oraz artysty łódzkiego Zenobjusza Poduszki, który wystąpił ze zbiorową wystawą swych prac. Katalog wystawy obejmuje koło 300 dzieł.

MĄDRE

= Zabytki sztuki gotyckiej w Mądrem (pow. średzki). Na miejscu starego, bo z roku 1785 pochodzącego, drewnianego kościółka zbudowany został w Mądrem przed nieomal 30 laty nowy kościół w stylu neogotyckim. Mimo tego zachowało się do dziś dnia w tym kościele kilka niezmiernie ciekawych i dla historii średniowiecznej sztuki wielkopolskiej bardzo ważnych zabytków, o których Kohte wcale nie wspomina. Informując o nich w Nr. 314 *Kurjera Poznańskiego*, Br. pisze:

Tak mieści się w głównym ołtarzu rzeźba z pierwszej połowy XV w., przedstawiająca Matkę Boską z ciałem Chrystusa na kolanach, tzw. Pięta. Na ścianie zaś obok ołtarza wiszą dwa skrzydła ołtarzowe, które kiedyś z zaginionym dziś środkowym obrazem tworzyły może ołtarz pierwotnego średniowiecznego kościoła.

Malowane na desce obrazy przedstawiają św. Katarzynę i św. Stanisława, od strony wewnętrznej Matkę Boską i Ecce homo, wszystkie figury w całej postaci na tle krajobrazów górzystych. Należałoby zająć się nimi naukowo ze względu na to, że można je zaliczyć do najlepszych obrazów poznańskiego malarstwa cechowego z epoki przejściowej z gotyku do renesansu (około 1520 r.).

W dalszym toku poszukiwań udało się odkryć w małej kapliczce przydrożnej, znajdującej się niedaleko kościoła, drewnianą figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem na łonie. Rzeźba ta o wyrażnie wczesnogotyckich cechach stylistycznych łączy się najściślej z figurami z ołtarza z Bnina, który się znajduje, jak wiadomo, w Muzeum Diecezjalnym w Zamku poznańskim. Pochodzi ona, jeśli nie z tego samego warsztatu co ołtarz bniński, to w każdym razie z tych samych lat, między 1430–1440 r.

POZNAŃ

= W Tow. Przyjaciół Sztuk P., prócz utworów Anny Bilińskiej wystawiono utwory: Wł. Lama, J. Mrożyńskiego, J. Krzyżańskiego, A. Terleckiego, A. Hannytkiewicza, Z. Cwiklińskiego, Al. Augustynowicza, A. Pełczyńskiego, M. Wicherkiewiczowej, M. Koźniewskiej, K. Pajzderskiej, Vl. Hofmana, Batyckiego i autoportret J. Malczewskiego z r. 1904.

= Sztuka na wystawie 1929 roku. Na zaproszenie p. Jerzego Warchałowskiego, dyrektora działu nauki i sztuki na wystawie ogólnopolskiej w Poznaniu r. 1929, przybyli do naszego miasta pp.: radca Tadeusz Stryjeński, architekt z Krakowa, prof. Józef Czajkowski z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz prof. Wojciech Jastrzębowski z tejże Szkoły. Celem ich przybycia było obejrzenie terenu przyszłej wystawy i zastanowienie się nad możliwościami co do rozplanowania działu nauki i sztuki.

= W lokalu Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków otwarto wystawę graficzną: B. Bartel, W. Wąsowicz, W. Roguski, J. Wroniecki, Fr. Tatuła, W. Ossecki, K. Mondral, M. Ziółkowski, Studzińska i i.

Irena Głębocka zaznacza słusznie w Nr. 274 *Kurjera Poznańskiego*:

»Sprawozdanie z wystawy graficznej, urządzonej w Związku artystów-plastyków, należy uzupełnić uwagą na temat rozmieszczenia okazów. Ryciny są na ogół rozmieszczone niecelowo. Niektóre i to najciekawsze (p. Wąsowicza) wiszą tak wysoko, że trudno je oglądać. Zalecałoby się też wystawiać może mniej, a dobierać rzeczy staranniej. Niektóre okazy (między in-

nymi drzeworyty Osseckiego) oglądano w ostatnim czasie już kilkakrotnie na wystawach. Niektóre nie docierają się do ogólnego poziomu. Ułatwiłoby się publiczności korzystanie z wystawy umieszczając pod obrazami kartki z nazwiskami autora i podaniem techniki, w jakiej dzieło wykonano. Należałoby to przeprowadzić systematycznie, a nie tylko tu i tam, jak się to teraz praktykuje.«

= Państw. szkoła zdobnictwa urządziła pokaz prac swych uczniów.

TORUŃ

= Kościół św. Jana. W związku z wizytacją ks. Biskupa Okoniewskiego, dokonano szeregu ważnych prac konserwacyjnych przy tej wspaniałej świątyni. W celu zabezpieczenia murów obwodowych przed wilgocią obłożono je betonowym chodnikiem, umożliwiając w ten sposób szybkie odpłynięcie wody deszczowej. Pozatem naprawiono częściowo mury zewnętrzne, zastępując uszkodzone cegły nowym materiałem odpowiedniego formatu. Jeszcze w tym roku ma być ustalony program dalszych prac, zmierzających do zabezpieczenia i przyozdobienia tego cennego zabytku, którego stan konserwacyjny nie należy do najlepszych.

WARSZAWA

= VIII. Wystawa »Rytmu« otwarta – jak to już od lat szeregu weszło w zwyczaj wskutek systematycznego bojkotu Zachęty przez tę artystyczną organizację – w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego, liczyła zaledwie 33 eksponatów. Choć nie przyniosła żadnych rewelacji, ze względu na swój poziom artystycznych usiłowań należała do ważniejszych wydarzeń kończącego się sezonu.

»Ogólna »estetyka« *Rytmu* – pisał T. Czyżewski w Nr. 163 *Epoki* – da się rzeczywiście określić w pewnej estetyce. Wielokrotnie dało mi się słyszeć pytanie – czy rytmiści jako odrębna grupa artystów wnoszą do sztuki polskiej wartości konkretne – nie-miejscowe?! Trudno na to odpowiedzieć – i trudniej zdefiniować ich ideał artystyczny w tej chwili – zobaczywszy ich obecną wystawę u Garlińskiego. Można powiedzieć śmiało i bez ogródek, że obecnie na wystawie rytmiści nie zaakcentowali swymi dziełami ani charakteru ani dążeń, któreby przypisać można jakiemuś zdecydowanemu kierunkowi. Cała wystawa »Rytmu« składa się z dzieł artystów zdolnych, ale właściwie idejowo wcale ze sobą nie związanych«.

Natomiast J. Kleczyński w Nr. 143 *Kurjera warszawskiego* zaznacza:

»Rysem charakterystycznym artystów, należących do tego stowarzyszenia, jest nie tylko podkreślanie starań o kompozycyjną rytmikę, ale też – u niektórych – o stylizację, co wywołaćby mogło nieporozumienia opinii co do właściwych celów »Rytmu«. Albowiem poza realizmem zupełnym, którego konsekwencje istotnie wprowadzać mogą do kompozycji elementy, rozbijające jej rytmiczność, jej harmonję (n. p. gdyby do obrazów Leonarda wnieść efekty realnie impresjonistyczne), – istnieje tyle sposobów ujmowania kształtów rzeczywistych, ile jest indywidualności – i nie tylko kubistycznie prymitywizująca maniera może wytworzyć rytmikę. Grupa »Rytm« to rozumie i dlatego należy do niej nie tylko Borowski, ale też Pruszkowski, nie tylko Roguski (którego utworów obecnie na wystawie niema), ale też Ślodziński i Rzecki, a co do Władysława Skoczylasa, to ten nieustannie doskonalący się artysta umie w swych drzeworytach być nie tylko stylizatorem w duchu ludowo-tatrzańskim, ale też dawać mocny realizm, ujmowany całkiem odrębnie np. w wystawianym roku ubiegłego cyklu »Sowizdrzał« – obok tego zaś próbuje stylizacji klasycyzującej i prymitywizującej w duchu uproszczeń nowoczesnych w swoich akwarelach. Pewien wkradający się tutaj schema-

tyzm został, jak się zdaje, już przewyciężony i obecnie Skoczylas w wystawionych teraz motywach pejzażowych zmierza do czystej monumentalności, jeszcze nieco surowej, ale mocnej, jak na to wskazują jego kompozycje na tle włoskim».

M. Treter w Nr. 22 *Świata* stwierdza:



TADEUSZ PRUSZKOWSKI

DZIEWCZYNA Z MASKĄ (rys. węgl.)

(Wystawa Tow. „Rytm“, Warszawa 1927)

»Jest to już ósma z rzędu wystawa tej najwybitniejszej w stolicy grupy artystów; jeśli idzie o ilość eksponatów i o ilość wystawców — należy ona do skromniejszych; jeśli idzie o jakość ogólnego poziomu artystycznego, o stopień poważnych artystycznych usiłowań — należy do lepszych, zwłaszcza w porównaniu z rokiem ubiegłym; jeśli zaś idzie o sposób aranżowania wystawowego wnętrza, o rozmieszczenie obrazów na ścianach, oraz o katalog (wydany tym razem wprost niedbale) — należy do gorszych».

M. Wallis w *Robotniku* (Nr. z dn. 9/VI) pisał:

»Tegoroczna wystawa »Rytmu« swym poziomem nie ustępuje wystawom z lat dawniejszych.

Największą sensacją jest tutaj niewątpliwie już nie obraz o częściach odrobionych wypukło, już nawet nie płaskorzeźba, lecz polichromowana i złożona wy-

puktorzeźba z drzewa Ludomira Śleńdzińskiego p. t. »Muzyka«: stylizowana na modłę późnego północnego gotyku postać kobieca, z trąbką i zwojem nut w rękę. Dziwny człowiek ten Śleńdziński: początkowo chciał się poświęcić muzyce; skończył prawo; zasłynął jako malarz; teraz wychodzi w nim na jaw — rzeźbiarz!»

K. Winkler w Nr. 241 *Kurjera Poznańskiego*:

»Wobec ukazania się na widowni artystycznej tak skrajnych grup jak »Praesens« i »Blok«, sztuka »Rytmu« stanowi obecnie najłagodniejszy przejaw nowoczesności w współczesnej plastyce polskiej. Wskutek tych przesunięć formiści n. p. spotykają się z coraz to większym »rozumieniem« a nawet uznaniem wśród krytyki i publiczności, rytmiści zaś, jeśli się nie bierze pod uwagę naturalistycznych maroderów — zaczynają pretendować o straconą przez impresjonizm pozycję w sztuce oficjalnej.

»Opinia o tym zespole artystycznym, skupiającym w sobie poważnych i utalentowanych twórców — jeśli chodzi o wartości pozytywne na dłuższą metę — ukształtowała się z biegiem czasu w sposób dosyć niejednolity. Przyczyny wahań tych nie należy kłaść całkowicie na karb różnorodnej postawy krytyków wobec nowych w sztuce zagadnień — lecz przede wszystkim na konto nierównomiernej działalności twórczej samych rytmistów w ciągu ośmioletniego blisko istnienia tej grupy. Ściślej rzecz biorąc, »Rytm«, grupa w początkach swych wybitnie nowatorska, żyje obecnie z procentów od kapitału zakładowego, który mu przyniosła jego pierwsza wystawa. Odtąd naturalny rozwój indywidualności twórczych wśród rytmistów polega raczej na świadomym stosowaniu podświadomych niegdyś koncepcyj w sposób dosyć szablonowy — na przeżuwanie dawnych zdobyczy nowatorskich, aniżeli na zgłębianiu swej sztuki, nie mówiąc już o dobrowolnym piętreniu przed sobą nowych trudności i nowych problemów malarskich.

St. Zahorska w Nr. 23 *Wiadomości Literackich*:

»Wartości, które ujawniła VIII wystawa *Rytmu*, są w pewnej mierze już muzealne. Pruszkowski przede wszystkim, a dalej Borowski, Rzecki

i wreszcie Skoczylas, — każdy z nich ma już pewien stały współczynnik kultury i umiejętności, który wnosi w swoje obrazy. Ten współczynnik da się już dzisiaj z całą precyzją ustalić, a nieznaczne wahania *in plus* czy *in minus* nie zmieniają właściwie zasadniczo niczego. Niespodzianek — niema. Można by dyskutować nad tem, czy n. p. zasadnicze podejście Skoczylasa do akwareli jest słuszne — ale ta sprawa z wystawą jako taką niema właściwie nic wspólnego. Wystawa — przynajmniej jeśli chodzi o wymienionych malarzy — nie narzuca konieczności żadnych rewizyj, nie daje żadnych nowych rozkoszy wzrokowych, nie napełnia ani zachwytem ani oburzeniem. Spokojna, »dobra« wystawa. Zagadnienie celowości pozostaje w zawieszeniu».

= I. Salon doroczny Stowarzyszenia Architektów Polskich, zorganizowany pod

protektoratem p. ministra robót publicznych, otwarto w Salach Redutowych dnia 21 czerwca.

Zebrano około setki prac ilustrujących dobrze obecne prądy w najmłodszej polskiej architekturze. Wystawa, urządzona ze smakiem, odznaczała się poważnym artystycznym poziomem.

Prace swe wystawili: Wincenty Adamski, Barbara Brukalska, Stanisław Brukalski, Stanisław Filipkowski, Jerzy Gelbard, Maksymilian Goldberg, Stanisław Hempel, Tadeusz Jędrzejewski, Jan Karzewski, Bohdan Krzemieniewski, Bohdan Lachert, Tadeusz Leśniewski, Kamil Lisowski, Edward Madurowicz, Lech Niemojewski, Edgard Norwerth, Henryk Oderfeld, Roman Piotrowski, Bohdan Pniewski, Jerzy Poznański, Włodzimierz Prochaska, Julian Puterman, Karol Rauch, Hipolit Rutkowski, Karol Sachse, Stefan Sienicki, Henryk Stażewski, Jan Stefanowicz, Józef Szanajca, Władysław Czerny, Szymon Syrkus, Bolesław Targowski, Nina Weinfeld Jankowska, Wacław Weker, Paweł Wędziagolski, Włodzimierz Winkler i Jerzy Woyzbun.

Słusznie napisano w *Mysli Niepodległej*: »Musimy jednak przyznać, że myśl spopularyzowania nowoczesnych problematów architektonicznych wśród szerszych warstw społeczeństwa jest nad wyraz szczęśliwa. Gmachy wznosi się nie tylko dla zawodowców, lecz dla wszystkich. To też ogół powinien znać najnowsze zdobycze z dziedziny higieny budowlanej, oraz orientować się w świecie zagadnień nauki i sztuki, związanych z treścią jego bytu. Tylko krótkowzroczność, wynikająca z zacieśnienia w troskach dnia powszedniego, ostudza zrozumienie potrzeby kontaktu z architekturą«.

Ad. Wolmar w Nr 175 *Kurjera Warszawskiego* pisał: »Młodzi architekci polscy, z nielicznymi wyjątkami, pokonczyli uczelnie polskie. I wykazują dużą wiedzę fachową obok wyrobienia artystycznego wcale niepośledniej miary. Są i talenty, przekraczające znacznie skalę przeciętności. Wielu próbuje sił na arenie szerszej. Stają do konkursów międzynarodowych o charakterze monumentalnym. Biorą udział w turniejach głośnych, jako Polacy. I nie są zapedzani w kozi róg. Na konkursach, ogłaszanych w kraju i w stolicy, występują coraz liczniej — i coraz częściej zdobywają nagrody. Mocują się również z obojętnością ogółu, walczą zawzięcie o swoje prawa w sztuce. Ujawniają. Motywują. Dokumentują. Przekonywują. Rwą się do życia i pragną zespolic się z życiem, któremu dawno już w Polsce nie brakło tak wyraźnie twórców architektonicznych, jak w dobie obecnej, przeciąganej i wydłużanej nadmiernie.

Młodzi nie ograniczają się. Nie znajdując pola na arenie, do której się sposobili, rzucają się w głąb życia codziennego, praktycznego. Nurtują je, badają. I tworzą nowe warunki otoczenia, projektują nowe wnętrza, nowe ensemble, nowe drobiazgi, którymi mieszkanie żyje. Rzucają pomysły przesuwanych płaszczyzn, barwnie pojętych przestrzeni zamkniętych, zespołów harmonijnych, współczesnych, aż do surowości prostych — mebli, niekiedy dzięki wyspekulowanej wymyślności — niewygodnych. Wzory lalek i żołnierzyków, wózków i samojazdów, modele samolotów (form i kształtów) i doskonałych w ich przekonaniu — kabin okrętowych, sleepingowych czy aeroplanowych — stanowią świat,

w którym chętnie i dumnie się obracają. Nie gardzą rzemiosłem, któremu wskazać pragną nowe drogi.

Przyznać trzeba, że nie tkwią wyłącznie w agrestycznych napadach i sporach, że nie żyją tylko negacją i oburzeniem. Wyszli z zamętu w świat realny. Potworzyli projekty — dziś już urzeczywistnione. Mają za



WŁADYSŁAW SKOCZYŁA

MOTYW Z AREZZO (akwar.)

(Wystawa Tow. „Rytm“, Warszawa 1927)

sobą prace istniejące w stolicy i w innych miastach Rzeczypospolitej. A przed sobą — przyszłość«.

W związku z tą wystawą ukazały się dwa ciekawe artykuły o architekturze w *Kurjerze Warszawskim*, a mianowicie L. Niemojewskiego (17 czerwca) p. t.: Z zawiązaniami oczyma (architektura barwna), oraz E. Norwertha (Nr. 167) p. t.: Architektura a społeczeństwo. Arch. E. Norwerth kończy swój artykuł tymi słowami:

Niech te kilka słów posłużą za wstęp do nawiązania rozluźnionego kontaktu pomiędzy społeczeństwem a architektem, jako główny cel pierwszego salonu S. A. P. Żądamy, bo mamy prawo żądać, w imię wspólnej idei, jako elementarna komórka organizmu państwowego, jaknajwyższego zainteresowania się naszą pracą.

S. A. P. występuje ze sprawozdaniem tego, co zo-

stało dokonane przez czas zastoju i bezrobocia, występuje z pierwszym raportem do społeczeństwa, z raportem, od którego ono nie ma prawa obojętnie się odwrócić, i który musi przyjąć i tak czy inaczej na niego zareagować.

Cała prasa przyjęła wystawę tak, jak na to zasłu-



STANISŁAW RZECKI

PORTRET p. P. (ol.)

(Wystawa Tow. „Rytm“, Warszawa 1927)

żyła, to jest przychylnie i życzliwie. Wyróżnił się jedynie p. A. Br. w *Warszawiance* (Nr. 169) składając raz jeszcze zbyteczny dowód, że nie orientuje się zupełnie w zagadnieniach sztuki współczesnej i wogóle nie wie, o co chodzi.

= Wystawa Batalistyczna w Zachęcie — jak to przewidywaliśmy w poprzednim zeszycie *Sztuk P.* — wypadła wprost fatalnie i stanęła w długim już szeregu przynębiająco słabych wystaw, źle zupełnie pojętych i zorganizowanych, jak: Portret Polski, Lato w Polsce, Zima w Polsce i t. d.

Tym razem rzecz tembardziej zasługuje na napiętnowanie, że wystawę taką urządzono właśnie podczas Międzynarodowego Kongresu Medycyny Wojskowej. Katalog wystawy wzbudza doprawdy uśmiech politowania. Takie dobre były chęci, a tak niemądrze i komicznie rzecz wyszła. Na okładce jest i tytuł francuski: *Exposition des peintres bataillistes* (po co ta

francuzczyzna!?). Wewnątrz ustęp S. Popowskiego tylko po polsku. Potem spis obrazów, w porządku alfabetycznym, za to bez dat jakichkolwiek, z tłumaczeniem tytułów obrazów na język francuski. Efekt jest za to przedziwny: Altamonte (tak!) następuje zaraz po... K. Alchimowiczu, M. Bacciarelli i St. Bacieński zestawieni razem (także bez żadnych dat), Boruciński z Brandtem, J. Brodowski z Chełmońskim, Konst. Gorski z A. Grotgerem (mój Boże!).

Nie umiano również poradzić sobie z podawaniem nazwisk właścicieli obrazów. Wobec czego zdarzają się takie np. kawały, jak przy Nr. 154 gdzie czytamy: Witkiewicz Stanisław — Ranny powstaniec — ol., *Insurgé blessé 1863, huile*. Baron Kronenberg Leop. — Czy tak właśnie nazywa się ów... powstaniec?

W tymże samym katalogu znajdujemy wykaz drzeworytów L. Kobierskiego (m. i.: Motyw z Rabki — *Sujet (tak!) de Rabka*), bez żadnych bliższych danych, które można było przedrukować choćby z katalogu lubelskiego.

Ale wróćmy do samej wystawy. Czytaliśmy we wszystkich komunikatach, że »Wystawa ta zawierać będzie wszystko, co w sztuce polskiej na tle wojen i życia wojskowego zostało stworzone«.

Nieźle: »Wszystko«.

Kurjer Warszawski z dnia 4 VI, w ten sposób przysłużył się Zachęcie, że wydrukował (bez wstydu!) takie słowa: »Towarzystwo Zachęty sztuk pięknych, spełniając swe społeczno-artystyczne zadanie, staje się coraz bardziej żywotnym czynnikiem w zakresie popularyzowania sztuki rodzimej i rozbudzania zamiłowania do niej wśród szerokich mas intelektualnych. Obecnie zakres ten znacznie się rozszerzył przez kontakt, jaki Zachęta stale utrzymuje ze sferami urzędowymi, służąc do celów propagandy politycznej, ilekroć tego wypadnie potrzeba«.

Niejednokrotnie wykazywaliśmy, jak hańbiącą jest ta propaganda ujemnie informująca cudzoziemców o polskiej sztuce, wskutek lichych wystaw w Zachęcie.

W temże samem jednak piśmie (z dnia 14 VII) czytamy odmienną opinię: »W serii specjalnych wystaw, świeżo otwarta wystawa batalistyczna odznacza się szczęśliwym doborem eksponatów, które w swym całokształcie dają pełny obraz tego, co malarstwo nasze tego kierunku charakteryzuje.

Najpiękniejsze okazy weszły w skład wystawy, nadając jej znaczenie pierwszorzędnej manifestacji sztuki. Wartość wystawy jest olbrzymia, po raz pierwszy bowiem dział batalistyczny jest wyodrębniony i w szerokich ramach mógł się skupić i właściwe walory okazać«.

Wystawa ta spodobała się bardzo (czasem z lekkimi zastrzeżeniami) p. A. Br. i T. Marczewskiemu (w *Warszawiance* z dnia 5 i 10 VI), A. Austenowi (w *Gazecie Warszawskiej* z dnia 9 VI), oraz J. Kleczyńskiemu (w *Kurjerze Warszawskim* z dnia 5 i 19 VI). A innym znowu bardzo nie. Oto dowody.

Czytamy w Nr. 27 *Błuszczu*:

»Wystawa nosi charakter retrospektywny, co zresztą w danym wypadku jest jedynie słuszne i pożądane. Razi wobec tego dość przypadkowe, jak się zdaje, rozmieszczenie koło siebie obrazów, i przedewszystkiem

zamiast chronologicznego alfabetyczny układ katalogu, który oczywiście jest tu zupełnie nie na miejscu i przeszkadza tylko w orientacji. Szkoda wielka również, że nie postawiono dat chociażby przy obrazach ważniejszych malarzy, pomiędzy którymi znajdują się przecież artyści z pierwszej połowy zeszłego wieku (nie mówiąc już o Bacciarellim i Orłowskim) obok naszych współczesnych malarzy.

Prace współczesnych naszych batalistów są, niestety, przeważnie nieciekawe. Dla szerokiej publiczności interesujące może ze względu na bliskość aktualnych tematów (sceny z ostatniej wojny, epizody legionowe itd.) pozbawione są, niemal że wszystkie, wartości formalnych czysto malarskich. Rażą tem więcej w zestawieniu z obrazami świetnych naszych batalistów ubiegłego stulecia.

Dr M. Skrudlik pisał w *Polsku-Katoliku* (17 VI):

»Wystawom specjalnym nadaje Zachęta chętnie charakter retrospektywny. Jest to błąd. Celem bowiem tego rodzaju wystaw jest skupienie dorobku lat ostatnich z danej dziedziny malarstwa, a nie historyczny, w głąb czasu sięgający przegląd. Wystawy retrospektywne posiadają niewątpliwie doniosłe znaczenie, jednakże wartość ich zależna jest od tego, czy one istotnie, w całej pełni odzwierciedlają pewną epokę, czy też rozwój pewnej gałęzi sztuki. Wystawy, które w sumie tworzą przypadkowy zespół dzieł dawniejszych z obrazami doby ostatniej, nie posiadają racji bytu.

Otwartą przed paroma dniami wystawę batalistyczną cechuje właśnie tego rodzaju przypadkowość — i w rezultacie widz opuszcza salony Zachęty z uczuciem niezadowolenia, gdyż wystawa ta nie pouczyła go o przeszłości — ani nie dała obrazu rozwoju malarstwa batalistycznego z lat ostatnich.

K. Poraj-Koźmiński w *Polsce Zbrojnej* (z dnia 12. VI): »I tu nasuwa się pewna uwaga. Może trudno było te lepsze prace wydobyć, nie pokazano ich nam tak, jak nie pokazano doskonalejszego starego Ryskiewicza »Zabitej markietanki«, która na tej wystawie znaleźćby się musiała. Poco jednak przemieszano te sto kilkadziesiąt obrazów bez żadnego doprawdy sensu. Zawieszono razem ze świetnymi, kapitalnymi rzeczami, rzeczy zupełnie słabe, które, zebrane razem w skromniejszym jakimś miejscu, mogłyby nam coś słać, nawet swym głosem powiedzieć, tu zaś, przytłoczone ogromem talentów, wyją głosem bezdennej rozpacz i nicości.

Tego nie wolno robić. W ten sposób krzywdzimy artystę, przyznając mu prawo głosu. Są jednak rzeczy gorsze. Oto na wystawie tej pokazano nam parę prac takich, których nie wystawia już dziś w oknie nawet mało inteligentny kramarz, nawet właściciel składu farb olejnych. Są to »prace« w rodzaju takich, jak »Syrena« Wiśniewskiego i »W polu« Stachowskiego. Oba te »plótna« winny być natychmiast ze ścian Zachęty usunięte, już nie w interesie artystów, których kompromitują, ale wprost w interesie samej Zachęty, w interesie naszego malarstwa, naszego kraju. Tego robić nie wolno.

J. Czyżewski w *Kurjerze Polskim* (10. VII): »Niestety na wystawie batalistycznej, która odbyła się w Zachęcie, nie umieszczono wcale obrazów dwóch najlepszych chyba malarzy polskich jacy w ogóle istnieli t. j. Michałowskiego i Rodakowskiego. A szkoda, bo wtedy mielibyśmy możliwość porównać ich znakomite malarstwo z tą mnogością szkiców, którą zapchano sale Zachęty — prawdopodobnie tylko dlatego, że były tylko... batalistyczne. Niestety treść



WACŁAW BOROWSKI

SPOTKANIE (ol.)

(Wystawa Tow. „Rytm“, Warszawa 1927)

nigdy nie zbawi dzieła sztuki — chociażby ta treść była najwznioślejsza.

W. Husarski w Nr. 23 *Tygodnika Ilustrowanego*: »Wystawa batalistyczna zorganizowana została przez Tow. Zachęty w sposób — niestety — równie dyletancki, jak wszystkie ostatnie pokazy tej instytucji o charakterze syntetycznym. Stanowiąc zbiór dzieł, nadesłanych przypadkowo na skutek ogłoszeń w pismach, zawiera ona luki tem smutniejsze, że nieprędko zapewne nadarzy się nowa sposobność zobrażenia polskiej twórczości artystycznej w dziedzinie, która należała u nas przez długie lata do najciekawszych i najbardziej rozwiniętych.

Wystawa ma widoczne pretensje do retrospekcji, zawiera bowiem kilka dzieł, poprzedzających epokę norblinowską, między innymi »Odsiecz Wiednia«, z niewiadomych bliżej powodów przypisaną Bacciarellemu; do zdania sobie jednak sprawy z poziomu, na którym się dzieło ten znajduje, wystarczy stwierdzenie, że katalog nie wymienia ani jednego Norblina i ani jednego Michałowskiego; że Orłowski reprezentowany jest w sposób zakrawający na kpiny; że niema na wystawie wysoce ciekawych malarzy wojska z pierwszej połowy w. XIX, takich jak Łukaszewicz i inni; że brak jest najlepszych w tej dziedzinie prac Maksymiljana Gierymskiego. Toż samo zresztą dotyczy działu nowoczesnego; tak więc z artystów, uprawiających tematy wojenne lub wojskowe, nie znajdujemy ani Antoniego Piotrowskiego, ani Chelmońskiego, ani Gembarzewskiego; między młodszymi nie widzimy Szczyliń-

skiego, Roguskiego, L. Gottlieba i tylu innych. Pomimo to wszystko wystawa wykazuje pewien poziom, który jednak przypisać należy jedynie zaletom batalistyki polskiej; one to sprawiają, że wśród zgromadzonych przypadkowo dzieł znalazły się rzeczy istotnie wartościowe.

Jeżeli przy urządzaniu tego rodzaju pokazów Zachęta nie rozporządza siłami kompetentnymi, to przecież nie jest tak znów bardzo trudno zaprosić do pracy odpowiednio dobrany komitet.

Zachęta jednak nie lubi radzić się innych, a wszelkie, choćby bardzo rzeczowe głosy ujemnej krytyki zbywa milczeniem. Oto owoce.

= Nagroda artystyczna m. Warszawy
Celem uczczenia pamięci świetnej plejady artystów polskich, którzy z nieżyjącymi już Arturem Grottgerem, Janem Matejką, Józefem Chełmońskim na czele, w dobie największego pognębienia Polski genjuszem swym stwierdzili żywotność narodu, okryli sławą sztukę polską, poświęcili część ich niemałą przyozdobieniu stolicy lub odtwarzaniu zarówno przeszłości, jak i współczesnego sobie stanu Warszawy — zarazem w celu okazania stałego uznania i poparcia następnym pokoleniom artystów — rada miejska uchwaliła na wniosek wiceprezesa St. Wilczyńskiego i innych radnych — utworzyć fundację stałą p. n. „Nagroda artystyczna miasta stof. Warszawy”.

Nagroda artystyczna, podobnie jak i nagroda literacka miejska, wynosić ma 15.000 zł. i będzie przyznawana, poczynając od 1927 r. corocznie za całokształt działalności artysty na polu sztuk plastycznych (malarstwo, rzeźba, architektura), albo za jeden utwór z tych samych dziedzin, wystawiony na widok publiczny w ciągu ostatnich lat trzech, przed 1 stycznia roku, w którym nagroda będzie przyznana.

Nagroda nie może być dzielona na części. Zaniechanie przyznawania jej w którymkolwiek roku może nastąpić z przyczyn wyjątkowych, na wniosek sądu konkursowego, z decyzji rady miejskiej. W tym przypadku przyznanie nagrody przenosi się na rok następny, co nie wpływa na zwykły bieg przyznawania nagród dorocznych.

Do składu sądu konkursowego wchodzi od zarządu miasta: prezes rady miejskiej i 2 osoby z wyboru rady miejskiej, z grona radnych lub z pośród osób postronnych, następnie przedstawiciel departamentu sztuki w ministerjum oświaty z wyboru każdorazowego ministra, profesor historii sztuki lub estetyki na uniwersytecie warszawskim z wyboru senatu, po jednym delegacie wybranym przez gremja profesorskie Szkoły sztuk pięknych i Szkoły imienia Wojciecha Gersona, oraz po jednym delegacie z zrzeszeń artystycznych, mających siedzibę w Warszawie, a mianowicie: a) komitetu Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych, b) Towarzystwa artystycznego, c) Koła architektów (obecnie przy Stowarzyszeniu techników w Warszawie, oraz dyrektora Muzeum miejskiego.

Sąd konkursowy rządzi się regulaminem, przez siebie ułożonym, wydaje orzeczenia większością głosów najpóźniej do 30 kwietnia każdego roku i komunikuje je zarządowi m. st. Warszawy, t. j. radzie miejskiej i magistratowi.

Ogłoszenie nazwiska laureata nagrody artystycznej m. st. Warszawy nastąpi — podobnie jak i nagrody literackiej — w dzień święta narodowego, 3 maja, wręczenie zaś dyplomu i nagrody najpóźniej w ciągu maja tegoż roku na publicznym posiedzeniu rady miejskiej.

Jak już informowaliśmy, pierwszą nagrodę przyznano znakomitemu artyście, Apoloniuszowi Kędzierskiemu.

W związku z tą sprawą ustanowienia nagrody artystycznej, w Nr. 123 *Kurjera Porannego* poruszono sprawę udzielania nagród corocznych osobno za rzeźbę.

= Budowa Muzeum narodowego i muzeum wojska. W myśl uchwały rady miejskiej, magistrat m. st. Warszawy przystąpił do budowy Muzeum narodowego oraz muzeum wojska w Al. Trzebiego Maja nr. 13—15, gdzie rozpościerał się dotąd ogród i zwierzyńiec miejski.

Kierownictwo budowy powierzono projektodawcy, prof. politechniki warszawskiej, inż. Tołwińskiemu. Stylowy 2-piętrowy gmach posiadać będzie trzy podwórza: pierwsze podwórze będzie dziedzińcem honorowym przed głównym wejściem, drugie — lapidarium architektury i rzeźby, trzecie — muzeum wojskowego, gdzie rozlokowane będą działa, pojazdy wojskowe i t. p. Obszerny gmach mieścić będzie wraz z klatkami schodowymi około 800 ubikacji. Pod względem pożarnictwa zaprowadzone będą zabezpieczenia według ostatnich wymagań techniki. Po salach i korytarzach rozmieszczone zostaną automatyczne połączenia ze strażą, szafki z hydrantami, dzwonki alarmowe, gaśnice i t. p. Niezależnie od tego w muzeum pełnione będą stałe dyżury strażackie.

Koszt budowy obliczony jest na 4 miliony 800 tysięcy złotych. Ukończenie gmachu przewiduje się w ciągu trzech lat.

W dniu 15 czerwca odbyła się uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego pod Muzeum narodowe i Muzeum wojska, które stanie na obszernej terenie miejskim w Alei 3-go maja (w sąsiedztwie wiaduktu do mostu ks. Poniatowskiego).

Aktu poświęcenia dopełnił J. Em. ks. kardynał Kakowski w asyście licznej duchowieństwa, w samej ceremonii zaś wzięli licznie udział przedstawiciele zarządu miasta i rady miejskiej, władz państwowych i wojskowych, sfer artystycznych, literackich oraz szerokie koła inteligencji.

Od Papieża nadeszła depesza, która brzmi: »Z okazji położenia kamienia węgielnego pod Muzeum narodowe w Warszawie, Ojciec święty, który wielokrotnie był świadkiem prac wstępnych do stałego zobrazowania pomników tysiącletniej kultury Polski katolickiej, przesyła z serca błogosławieństwo Apostolskie z życzeniami ukończenia, w czasie najkrótszym, nowego Muzeum, tej znakomitej ozdoby stolicy. Kardynał *Gaspari*».

W lipcu roboty przy budowie Muzeum narodowego posunęły się naprzód w szybkim tempie. Teren cały jest rozkopany, a na całej rozciągłości zakładane są fundamenty. W końcu posesji przy wiadukcie zbudowano model fragmentu fasady naturalnej wielkości. Roboty przy budowie wykonywane są sposobem mechanicznym, budowniczy posilkuje się wszystkimi najnowocześniejszymi urządzeniami technicznymi, jak dźwignie elektryczne do podawania materiałów, mieszalki do zapraw wapiennych. Mechaniczne sposoby w znacznym stopniu przyspieszają tempo budowy. Według obliczeń, do dnia 21 października b.r. muszą być wykonane mury fundamentowe i suterynowe.

Przy pracy zajętych jest około 100 ludzi, oraz 35 furmanek. Wszystkie materiały, dostarczane pod budowę muzeum, są analizowane, co świadczy, że gmachy te wzniesione będą z pierwszorzędnej materjału.

= Dużą przysługę wyświadcza każdej wystawie w Zachęcie jakiś zablagowany wzmiankarz w *Kurjerze Warszawskim*. Zanim zabierze głos referent artystyczny tego pisma (J. Kleczyński), popisuje się zazwyczaj wprzód jakiś reporter, w dłuższej zazwyczaj notatce o wernisażu, takim spletem komunałów i superlatywów — że chce się płakać. Pozatem cały styl przypomina mocno styl autoreklamowych komunikatów Zachęty...

Dwukrotnie musieliśmy napiętnować (por. *Sztuki Piękne* str. 319 i 359 b. r.) wystawę »Rzeźba Polska« — jako wprost haniebną, bo zorganizowaną poniżej wszelkiego dopuszczalnego poziomu.

Tymczasem — cytujemy przykład jeden z wielu — w Nr. 125 *Kurjera Warszawskiego* ukazała się zaraz po otwarciu wystawy notatka, gdzie czytamy, po wyliczeniu gości (m. i. ambasadora Francji J. Laroche'a, posła włoskiego C. Maioni'ego, posła finlandzkiego Hj. Procopé'go):

»Wielka ekspozycja rzeźby polskiej kojarzy wszystkich prawie mistrzów dłuta, sięga bowiem w epokę minioną, dając część poniekąd retrospektywną tej gałęzi naszej sztuki plastycznej, odzwierciadla również i stan jej obecny przez liczny współudział współczesnych artystów.

»Wystawa, rozmieszczona w dwóch dużych świetlicach, sprawia wrażenie imponujące, i daje pełną miarę niezwykłego obecnie rozwoju rzeźbiarstwa naszego«.

Niechaj tedy żaden z przedstawicieli kulturalnych państw obcych niema wątpliwości: rzeźba polska przedstawia się zdaniem *Kurjera Warszawskiego* istotnie tak skandalicznie, jak to sprezentowała wszystkim Zachęta na swej wystawie!

= Wystawy retrospektywne dzieł W. Gersona i J. Chełmońskiego w Zachęcie, urządzone na sezon wakacyjny choć skromne ilościowo, wypadły bardzo zajmująco i należą do lepszych. Ale! Zawsze jakieś ale: czy trzeba kogokolwiek przekonywać, że wpakowanie w sam środek, między wystawę dzieł Gersona i wystawę dzieł Chełmońskiego, t. zw. wystawy ogólnej z opłakanie mizernymi pracami różnych dzisiejszych pigmejów, że zestawianie z temi dwiema wystawami choćby prac współczesnych p. Janiny Nowotnowej ze Lwowa i Feliksa Jabłczyńskiego jest wprost karygodną artystyczną zbrodnią? Że też naszej Zachęty nie stać nigdy na szerszy i dostojny szeroki gest, że też zawsze zły jakiś duch musi popsuć najlepsze nawet zamierzenia, najświetniejsze pomysły. Szkoda!

Za to, na 85 w ogóle wystawionych prac Chełmońskiego, 42 z nich stłoczono razem w przedzielonej salce III, w jednej jej części. Ładny kult dla wielkiego artysty.

K. Winkler, wymieniając kilka możliwych prac z tej wystawy ogólnej, pisze (w Nr. 166 *Przeglądu Wiedzy*):

»Wszystko pozatem robi wrażenie jakichś prób dyktanckich, okraszonych tu i ówdzie nieśmiałyimi przeblaskami talentu, gdzie nieudolność i brak twórczej samodzielności czepiają się poły geniuszu wielkich twórców polskiego impresjonizmu«.

= Chełmoński, Gerson i... F. Słupski. W Nr. 194 *Kurj. Warsz.*, J. Kleczyński pisze:

»Na wystawie, w salach Chełmońskiego jest wspaniały portret wielkiego artysty pędzla Leona Wyczółkowskiego.

Odpowiednikiem tego portretu mógłby być w salach Gersona świetny portret Gersona pędzla Feliksa Słupskiego. Szkoda, że go nie widzimy tam, bo on by nam, jak żaden inny, przypomniał piękną głowę nestora artystów polskich z końca XIX w.«.

Nie dziwimy się Zachęcie, ale dziwimy się p. Kleczyńskiemu, któremu nie wystarcza autoportret Gersona! Nawiasem mówiąc, portret Chełmońskiego przez Wyczółkowskiego jest autolitografią, o czem i katalog Zachęty informuje.

= Pokaz sztuki stosowanej, zorganizowany przez p. Natalję Bobrówną podczas Międzynarodowego Kongresu Medycyny Wojskowej, zajmował osobną salę w Zachęcie, równocześnie z »wystawą batalistyczną«. Pokaz ten, starannie zebrany, obejmował następujące działy (które wymieniamy wraz z nazwiskami wystawców, gdyż katalog Zachęty pominął sztukę stosowaną zupełnem milczeniem): kilimy i wełniaki (Z. Kodisówna, Polski Przemysł Kilim-

karski »Kilim«, Kraków; M. Lewandowska, »Bończa«, S. Boniecki, Tomczyce — M. Zawadzka, Kraków; K. Popowska, H. Polówna, Z. Bojańczyk — Włocławek). Batiki: K. Doruchowska — Kalisz, J. Kogutówna — Kraków; Z. Duszyńska, H. Huzarska, K. Ryłkowa, S. Wagnerowa, W. Rudzińska, Z. Poczetowska, H. Hennenberg, G. Tippenhauerówna, O. Riedłowa — Kraków; J. Grosmanowa, I. Mędrzecka. Meble batikowane: B. Mierzejewski — Kuleszyna. Inkrustacje:



LUCJAN KOBIŃSKI ZWIASTOWANIE (drzeworyt)
(Z wystawy w Lublinie, patrz „Sztuki piękne“, str. 358)

N. Bobrówna. Ceramika: »Pacyków« A. Lewicki — Stanisławów. Hafta: F. Majkowska z Kartuz, Kom. Pom. Kresom Wschodnim, J. Lubomirska, M. Kuhnowa — Zakopane, W. Jasińska, J. Tużiakowa — Kraków, J. Stadtmüllerowa — Kraków, M. Kownacka. Rzeźba w drzewie: Szkoła Przem. Drzew. — Zakopane, J. Żylski — Nałęczów. Oprawy do książek, skóry wytłaczane: F. Drozdowiczowa, E. Wyleżyńska, M. Koral, C. Rotherżanka. Meble wiklinowe: Wydział pracy więźniów. Modele kwiatów dekoracyjnych: K. Kostynowicz — Kraków. Szale tiulowe, motywy włoścowskie: A. Kleczyńska. Dekoracyjne motywy z roślin suszonych: J. Lubomirska. Szalliworyzowany: E. Onichimowski.

= Wystawa okrężna. Jak o tem pisaliśmy na str. 359 »Sztuk pięknych«, grono artystów zorganizowało wystawę dzieł malarskich i rzeźbiarskich, w celu zaznajomienia naszych kresów wschodnich z współczesną sztuką polską. Wystawa obejmie następujące miejscowości: Białystok, Wołkowysk, Grodno, Wilno, Nowoświęciany, Lidę, Mołodeczno, Królewszczynę, Pińsk, Nowogródek, Stołpce, Łuminię, Równę, Łuck, Włodzimierz Wołyński, Baranowicze, Kowel, Chełm, Brześć i Czeremchę. Na czele komitetu organizacyjnego stanął, jako prezes, Kazimierz Stabrowski, jako zastępca Henryk Szczygliński. Wystawa obejmuje utwory Axentowicza, Badowskiego, Bagińskiego, Bo-

rucińskiego, Bianki, Cieślowskich (senjora i junjora), Cwiklińskiego, Cybulskiego, Czepity, Czerwińskiego, Dyzmańskiego, Dzierżanowskiego, Filipkiewicza, Gerperta, Wandy G. Tippenhauer, Grotta, Gruberskiego, Hofmana, Hollera, Homolacza, Jabłczyńskiego, Jabłońskiego, Jagodzińskiego, P. Janowskiego, Karpińskiego, Karszniewicza, Kaweckiego, Kędzierskiego, Lasockiego, Marczewskiego, Markowicza, Nałęcza, Noakowskiego, Nowotnowej, G. Pilattiego, Podgórskiego, Polkowskiego, Popielskiej, A. Pronaszki, Ryszkiewicza, Sichulskiego, Sipińskiego, Sławińskiej, Stabrowskiego, Z. Stankiewiczówny, Szygella, Szczyglińskiego, Szewczyka, Szwocha, Trzcńskiego, W. Wąsowicza, Wieczorkiewicza, Winklera, Wodzinowskiego, Zaruby, Ziomka, Żelechowskiego i Żurawskiego.

Wystawę objaśnia katalog z artykułami: W. Zwierowicza o celach wystawy, J. Kleczyńskiego p. t. »Sztuka — artysta — życie« i Z. Badowskiego p. t. »Z dziejów polskiego malarstwa« — krótki zarys, ilustrowany portretami Chełmońskiego, A. Gierymskiego, Siemiradzkiego, Matejki, Grotgera, Simlera, Orłowskiego, Rustema i Bacciarellego. Jest także portret Wita Stwosza i portret protektora sztuki króla Stanisława Augusta (pędzla Pietschmana).

(Wystawa stanowi istny bigos, doprawdy nie dla każdego nawet kresowca łatwo strawny!)

= Wystawa wiosenna. Na wystawie wiosennej Polskiego Klubu Artystycznego (Hotel Polonia) jury przysądziło nagrody pieniężne za najwybitniejsze dzieła: Edwardowi Butrymowiczowi, Bolesławowi Cybisowi, Halinie Polównie, Gustawowi Pileckiemu, Romualdowi Zerychowi i Tadeuszowi Olszewskiemu. Poza tem wyróżniono prace Zygmunta Grabowskiego, Ewy Schwartzówny i Stanisława Zalewskiego.

= IV bieżąca wystawa obrazów malarzy polskich (ul. Świętokrzyska 2, róg Nowego Świata). Zgrupowano tam szereg cennych dzieł. Reprezentowani są: Axentowicz, Czepita, Cieślowski, Dybowski, Fałat, Jabłczyński, Kidoń, Mehoffer, Nartowski, Niesiołowski, Nirnstein, Noakowski, Skoczylas, Stachiewicz, Szwoch, Weisenhoff, Umińska, Zerych i Żmurko.

= Transparentów ulicznych nie będzie.

Rozwieszane w ostatnich czasach na ulicach reklamy transparentowe płóciennę w znacznym stopniu szpecą ogólny widok zewnętrzny stolicy. Dowiadujemy się, iż w celu zapobieżenia temu kom. rząd nie będzie w przyszłości udzielał pozwoleń na ich rozwieszanie.

= W Związku Zawodowym P. Artystów Malarzy wystawiono kilkadziesiąt utworów członków tego Związku. Wystawiają swe prace: Z. Kraśnik, Z. Stankiewiczówna, W. Grancow, M. Szymanowski, T. Popielska, M. Trautman, T. Niemira, M. Krzyżanowska, St. Nowakowski, J. Bobińska-Paszkowska, Wł. Skoczylas i i. Informując o tej wystawie w *Przegl. Wiecz.* z dnia 11 lipca K. W. pisze m. i.:

»Prof. Noakowski w swych studjach akwarelowych z pomników architektury — jakkolwiek nie można mu odmówić pewnych zalet w kolorystycznym ujęciu niektórych motywów — pozostaje nadal odstrasającym przykładem malującego obrazy architektury, skracającego sobie w sposób bądź co bądź kulturalny przydługie czekanie na wzmożenie się ruchu budowlanego w kraju«.

Czyżby i panu K. W. nie było jeszcze wiadomem, czem są utwory St. Noakowskiego i co stanowi ich artystyczną rację bytu?

= Wystawa wiosenna w P. Klubie Artystycznym. W lokalu Polskiego Klubu Artystycznego (Hotel Polonia — Al. Jerozolimskie 39) otwarto na zakończenie sezonu wiosennego wystawę członków Sekcji plastyków Pol. Kl. Art., na którą nadesłali swe prace: art. mal. Centnerszwerowa, B. Cybis, T. Czyżewski, Z. Grabowski, T. Janowski, P. Kochański, S. Kryński, Łuczyńska-Szymanowska, K. Mackiewicz, G.

Pilecki, H. Polówna, S. Rutkowski, T. Olszewski, M. Szymanowski, H. Teodorowicz-Karpowska, K. Winkler, S. Zalewski i w. in. Rzeźbę reprezentują R. Zerych i E. Schwartzówna.

= W Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego cieszyła się dużem powodzeniem wystawa karykatur Edwarda Głowackiego, pod tytułem: »Europa«. Złożyło się na nią około 70 kartonów, przedstawiających monarchów, prezydentów republik, dyplomatów, posłów, malarzy, poetów, aktorów i t. d.

= Wystawa Ceramiki Polskiej. Zarząd Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, przy współudziale grona miłośników i znawców polskiej ceramiki z p. Gustawem Soubise-Bisier na czele, zorganizował w lokalu Muzeum (przy ul. Chmielnej 52) ciekawą wystawę w charakterze głównie retrospektywnym.

Do współpracy przy organizacji wystawy zaproszono szereg osób z grona znawców i miłośników ceramiki polskiej.

Komitet Organizacyjny Wystawy: Gustaw Soubise-Bisier, Eljasz Czajkowski, Kazimierz Czechowski, Marja Gebethnerowa, Karol Iwanicki, Jakób Löwenstein, Feliks Łopieński, Edward Nepros, Stanisław Patek, Zuzanna Rabska, Jan Skotnicki, Stefan Szyller, Zenon Żniński. Komitet redakcyjny katalogu: Iza Czajkowska, Eljasz Czajkowski, Kazimierz Czechowski, Władysław Frąckiewicz, Feliks Łopieński, Bohdan Wydźga.

Katalog wystawy zawiera szczegółowe opisy wystawionych przedmiotów, poprzedzone treściami wiadomościami o odnośnych fabrykach, reprodukcje wyborowych okazów oraz tablice marek i znaków fabrycznych. Po przedwojennej jeszcze wystawie, urządzonej w 1913 roku w Warszawie przez Tow. opieki nad zabytkami przeszłości w kamienicy Baryczków, będzie to pierwsza w Polsce wystawa, przedstawiająca obraz rozwoju polskiej zdobniczej wytwórczości ceramicznej.

Wystawa obejmuje około tysiąca eksponatów, wyrobów z porcelany, majoliki, wyłącznie polskiego pochodzenia. Reprezentowane są najrozmaitsze dawniejsze i późniejsze nasze wytwórnie, w liczbie przeszło 40, z Baranówką, Belwederem, Ćmielowem, Korcem, Nieborowem i Tomaszowem na czele.

Lokal Muzeum nie jest zbyt odpowiednim dla tego rodzaju wystaw. Niemniej jednak zdołano розміścić eksponaty w sposób systematyczny, przejrzysty, dla każdego jasny.

Dział retrospektywny jest wcale bogaty i daje niezłe wyobrażenie o charakterze wyrobów ceramicznych poszczególnych wytwórni. Tu i ówdzie rażą jednak niektóre obiekty zdefektowane, nadtluczone, a nienaprawione i nieuzupełnione. Część brakującą np. jednego talerza koreckiego zastąpiono bardzo niezgrabnie... kałkiem papieru; takich przedmiotów tak konserwowanych czy restaurowanych, nie powinno wystawiać się w Muzeum.

Interesujący jest zbiór kafli i wyrobów kaflarskich, przeważnie z dawnych stuleci.

Dział wyrobów współczesnych, liczący około 80 eksponatów, nie odzwierciedla zupełnie istotnego stanu współczesnej polskiej ceramiki i dlatego lepiej, żeby go wcale na tej wystawie nie było, zarówno, jak bardzo nieliczny dział przemysłu ludowego i okazów pracy szkół zdobnictwa nie może spełnić swego zadania.

W dziale współczesnym zwracają na siebie uwagę wyroby majolikowe firmy Wojnacki-Czechowski.

Katalog wystawy, owoc wielkiej staranności i pracy, liczący ponad 190 stron druku, z licznymi rycinami, zasługuje na specjalne uznanie.

= Wy swoje, a my swoje — i tak co roku. Zachęta nic sobie nie robi z padających wciąż na nią gromów oburzenia i potępienia za niski zwłaszcza poziom artystyczny wystaw i dalej bawi się w *miłośnictwo*.

Po odbytem dorocznym Walnem Zgromadzeniu w Zachęcie, Komitet ukonstytuował się jak następuje: na prezesa Tow. powołany został inż. Stanisław Brzeziński, na wiceprezesa art. mal. Stefan Popowski, na skarbnika dyr. Karol Kowerski, na gospodarza wystaw art. mal. Konstanty Wróblewski, na jego zastępcę art. mal. Wiktor Stępski. Na delegata do Kasy Przeworności pracowników Tow. Zach. Sztuk Pięknych dr. Józef Gutowski, na referenta architektonicznego inż. Zygmunt Woyciecki i do stałej Komisji Prawnej zaproszeni zostali na przewodniczącego rejent Wacław Dominik Paszkowski, na radcę prawnego adw. Stanisław Wilczyński i jego zastępcę adw. Włodzimierz Borzęcki. Pozatem do Komitetu weszli: z grona artystów pp. art. mal. Konstanty Gorski, art. mal. Adam Grabowski, art. rzeźb. Zygmunt Otto, art. mal. Kazimierz Stabrowski i jako zastępcy pp. art. mal. Tadeusz Nartowski, art. rzeźb. Franciszek Roth i art. mal. Bronisław Wiśniewski, oraz miłośnicy pp.: senator Bolesław Koskowski, sędzia Adolf Sturm i jako zastępca dr. praw Witold Wehr.

Wymienione powyżej osoby przyjęły na siebie odpowiedzialność zarówno za administracyjną gospodarkę, jak i za artystyczny kierunek Zachęty. Od kogo używały do tego mandat — wiadomo.

= Uszkodzenie obrazu Matejki w Zachęcie. Wedle komunikatu, rozesłanego przez PAT., sprawa przedstawia się w sposób następujący:

»Dnia 12-go lipca o godzinie 11 rano woźny spostrzegł nalepiony na obrazie Matejki *Batory pod Pskowem* afisz z wydrukowanymi następującymi słowami:

»Synteza ogólna. Prawda Absolutna. Rozwiązanie zagadki świata. Pogodzenie wszystkich sprzeczności naukowych, religijnych, społecznych, międzynarodowych, wspólny język ludzkości. Sanacja ogólna, polityczna, społeczna i gospodarcza. Pokój powszechny i wieczny. Istota śmierci fizycznej i jej zwalczania. W. Sikorski. Określenie śmierci. Wkrótce wyjdzie z druku.

Woźny, spostrzegłszy to, zawiadomił natychmiast konserwatora Zachęty, który z całą starannością, z zachowaniem ostrożności, by nie uszkodzić obrazu, odlepił plakat. Przy oględzinach obrazu okazało się, że miejsce, na którym nalepiono plakat, zostało przecięte na długości 15 cm. Z przeprowadzonego doraźnie dochodzenia okazało się, że w sali znajdował się osobnik w długiej czarnej pelerynie, który uporczywie z bliska przypatrywał się obrazowi. Uszkodzenie obrazu jest bardzo niewielkie i szczęśliwym trafem da się naprawić. Zawiadomiono władze policyjne celem przeprowadzenia śledztwa. Sądząc z treści plakatu, można przypuszczać, że osobnik ów jest chory umysłowo.

Dochodzenie w tej sprawie polecone zostało kierownikowi II rejonu Urzędu śledcz. komisarzowi Makowskiemu, który wraz z zastępcą swym Obrębskim oraz kierownikiem Ekspozytury I-go Komisarjatu Konopką, objeżdżają wszystkie drukarnie, celem ustalenia skąd plakat pochodzi, by tą drogą odnaleźć przestępcę.

Ponieważ szczegółowa wiadomość o tym fakcie podały wszystkie pisma stołeczne, a za nimi szereg prowincjonalnych — trzeba stwierdzić, że zbrodniarz i barbarzyńca w jednej osobie całkowicie cel swój osiągnął! Stanowi to więc doskonałą zachętę dla wszystkich analogicznego typu zbrodniczych półgłówków. Gdyby bowiem nie przedrukowano w całości bezdennie głupiego »afisza« wraz z nazwiskiem autora, zarówno on jak i wszyscy ewentualni jego następcy nabraliby przekonania, że nie jest to środek prowadzący do celu, t. zn. do rozgłosu i upragnionej... sławy. Jest już *post factum*, więc cytujemy i tekst afisza i nazwisko paranoika — zbrodniarza.

W dwa dni potem w nr. 192 *Kurjera Warszawskiego* i w innych pismach zamieszczono następującą wiadomość:

»Poszukiwania sprawcy uszkodzenia obrazu Jana Matejki *Batory pod Pskowem*, dokonanego dnia 12-go lipca w Zachęcie, prowadzone przez policję, uwięnczone zostało skutkiem pomyślnym. Sprawcą tym jest Wojciech Sikorski, lat 41, pochodzący z Lidy, zamieszkały w Warszawie na Starem Mieście (Rynek 21), urzędnik IX kategorii Magistratu m. st. Warszawy.

Sikorski, aresztowany wczoraj w nocy, przyznał się do swego czynu. Oświadczył on, że od lat kilku pracuje nad dziełem p. t. »Określenie Śmierci«. Pomimo starań nie mógł jednak znaleźć nakładcy na tę książkę. Chciał jednak za wszelką cenę zwrócić uwagę na swą osobę a rozumiejąc całą wartość arcydzieła Matejki, zaopatrzwszy się w brzytwę i gumę arabską udał się rano do Zachęty, przeciął obraz, nakleił swą odezwę i po 15 minutach opuścił gmach Towarzystwa. Po tym barbarzyństwie czuł się jednak widocznie nieswojo. Wiedział, że jest poszukiwany. Nie wracał do domu i zaczął pić na umór. O czynie swym Sikorski zawiadomił anonimowo redakcję jednego z pism lewicowych.

Podczas rewizji w mieszkaniu Sikorskiego znaleziono rękopis owego dzieła: »Określenie śmierci«, z którego trudno wogóle dojść, o co autorowi chodzi. Jak się okazuje, Sikorskiemu, mającemu aspiracje publicystyczne, udawało się czasem zamieścić w dziennikach swe utwory. Wycinek jednego z takich artykułów znaleziono właśnie przy rewizji.

Sikorski twierdzi, że jest zdrow na umyśle i widocznie zdaje sobie sprawę ze swego czynu. Niewątpliwie jednak zaliczyć go do ludzi normalnych trudno i będzie on oddany pod obserwację lekarską.

Ale na tem nie koniec. Oto w *Kurjerze Warsz.* z dnia 26 lipca br. ukazało się »Sprostowanie«, nadesłane przez tegoż W. Sikorskiego »na zasadzie art. 32 rozporządzenia Prezydenta Rzplitej z dn. 10 maja 1927 r. o prawie prasowym!

Możemy sobie powinszować tego rozporządzenia, które zmusza redakcję do zamieszczania sprostowań, nadesłanych przez zbrodniarzy. Niedawno jeden defraudant na tejże samej podstawie prostował, że ukradł nie 80 tysięcy zł., lecz tylko 16 i donosił, że skrył się już przed okiem sprawiedliwości.

Istne kpiny — czyż nie tak?

Otóż w swem »Sprostowaniu«, powołując się na swoje prace filozoficzne i na różne autorytety, pisze m. i. W. Sikorski:

»W r. 1912 odkryłem to, co się dziś nazywa »instrumentem pokoju« i poświęciłem się walce z wojną. O moich usiłowaniach w tej mierze wobec nadciągającej wojny 1914 r. mógłby zaświadczyć dr. Kazimierz Lubecki (Kraków, Sienna 5), ówczesny sekretarz Tow. filozoficznego. Ale nowe idee zawsze stają po grzeczności...

Celowe lekkie uszkodzenie »Batorego pod Pskowem« — obrazu tryumfu wojny zaborczej i jej gloryfikacji — z naklejeniem afisza pod hasłem »Koniec wojnie!« (o czem *Kurjer Warsz.* nie wspominał) to — demonstracja przeciw nadciągającej nowej wojnie światowej — wojnie niszczycielskiej, przewidzianej już przez E. Kanta, gdzie ostatecznym panem placu będzie wielki cham — oszalałe zwierzę ludzkie.

Oto prawda co do faktycznych pobudek czynu, kwalifikację którego ustali wyrok sądu.

Wszystko razem — są to wprost rzeczy niesłychane. W jakim my kraju żyjemy?

Jeśli nie chcemy na przyszłość być świadkami podobnie skutecznych i głośnych »demonstracyj«, nie pozwólmy, aby cała prasa z P. A. T. na czele rozpowszechniała brednie, na których rozgłoszeniu różnym zboczeńcom zależy. W każdym zaś razie winnego powinna spotkać taka kara, ażeby nikt inny nie miał ochoty stać się sławnym na tak łatwej drodze!

= Ankieta na temat Zachęty.

Sprawa Zachęty wlecze się od szeregu lat i stan jej

jest w obecnym stadium wprost beznadziejny. *Kurjer Poranny* zebrał w tej sprawie cały szereg głosów. Oto kilka cytatów.

Wywiad z Wacławem Borowskim:

»Cała tyloletnia walka artystów streszcza się dziś w jednym postulatcie, którym jest prawo wyboru do komitetu artystów przez artystów. Chcemy poprostu sami wybierać naszych przedstawicieli bez pomocy tych wszystkich, którzy przez zapłacenie kilkunastu złotych zawsze są w możności zasypania nas swojemi głosami. Nie jesteśmy nigdy u siebie, nie możemy naszych czy=sto artystycznych spraw załatwić między sobą. Coby powiedzieli adwokaci, gdyby w izbie adwokackiej stu malarzy i rzeźbiarzy zmajoryzowało wybory na prezesa Izby? Czy byłoby to normalne?...

Artyści, walcząc stale na walnych zebraniach »Zachęty« o sprawy i interesy artystyczne, zostali wciążgnięci w atmosferę animozji politycznych. Charakter polityczny walki został im narzucony przez miłośników. Nie trzeba dodawać, że w tych niezdrowych stosunkach sztuka polska nie ma możności normalnego rozwoju, a tembardziej rozkwitu«.

Wywiad z Tadeuszem Pruszkowskim:

»Jaką rolę odgrywają t. zw. miłośnicy?

— Miłośnicy, którzy nie są niczem innem, jak tylko grupą nie kompetentnych laików, grupą o nieograniczonej rozciągłości, a więc przytłaczają przewyższającą liczbę artystów, wybierają komisję artystyczną, która nie stoi bynajmniej na wysokości zadania. Jakież są szczególniejsze zasługi miłośników dla sztuki? Za=interesowanie »Zachętą« u tych panów ogranicza się li tylko do przegłosowywania na walnych zebraniach wszystkich wniosków, zdążających do podniesienia instytucji pod względem kulturalnym i do rzucania kłód pod nogi wszelkiemu postępowi.

— Jaki ustrój należałoby nadać »Zachęcie«?

— Członkami rzeczywistymi »Zachęty« powinni być tylko ci, którzy w istotny sposób popierają sztukę. Reszta powinna przejść do kategorii członków zwyczajnych. W żadnym zaś razie tytułem do członkostwa »Zachęty« nie może być przynależność do partii politycznej.«

Wywiad z Władysławem Skoczylasem:

»Czy rząd do tej pory nie ingerował?

— Trzeba to powiedzieć z całym naciskiem i głębokim żalem, że w ciągu tych pięciu lat walki rząd nic nie uczynił w kierunku jej likwidacji. Odnosi się wrażenie, że sztuka jest dla rządu piątem ko=łem u wozu. Gdyby choć w tem była jakaś konsekwencja — dodał prof. Skoczylas z ironją. — Działając konsekwentnie, należałoby przede wszystkim zwinąć departament sztuki, który jest rodzajem organu szczątkowego po ministerjum sztuki i kultury, czemś w rodzaju *apendicitis*. Dalej należałoby pozamykać wszystkie szkoły artystyczne. Bo po co zawracać młodym ludziom głowy jakąś sztuką, kiedy dojrzałym artystom nie daje się możliwości rozwoju ich talentów?

— Czy sanacja stosunków wymagałaby wielkich sum?

— Bynajmniej. Całą tę sprawę możnaby załatwić sumą około 150.000 zł., gdyż tyle wyniosłyby koszty prowizorycznego, lecz przyzwoitego budynku wystawowego. Jeżeli sobie to uświadomimy, to wierzyć się nie chce, że sumy tej nie można znaleźć ani u rządu, ani u czynników społecznych w Warszawie, która liczy 10.000 »miłośników« sztuki.

— A więc pozostaje tylko pesymizm?

— Nie. Wierzę, że rząd obecny nie pozwoli na to, aby artyści i jedyny gmach reprezentacyjny dla sztuki w Warszawie byli zdani na łaskę i niełaskę zacietrzwionych politykantów«.

Wywiad z Kazimierzem Strzezińskim, Prezesem Związku Zawodowego P. Artystów malarzy:

»Cała dotychczasowa gospodarka jest zresztą katastrofalna nie tylko pod względem artystycznym, lecz także i handlowym. Tak więc z zeszłorocznego obrotu przeszło 200.000 zł. za ledwie 8.100 zł. przeznaczono na sztukę, gdy 200.000 zł. z górą poszło na administrację.

Idąc tą drogą dalej, »Zachęta« przestanie spełniać jakąkolwiek rolę artystyczną i wprost zamrze.

— Jakie więc z tego wyjście?

— Wyjścia są dwa. Albo wybudowanie przez rząd i miasto reprezentacyjnego pałacu sztuki, prowadzonego przez samych artystów, albo — uporządkowanie i gruntowna sanacja stosunków w »Zachęcie«. Ostatni skandal wykazał, nawet tym, którzy mieli jakiegokolwiek złudzenia, że »Zachęta« stała się całkowicie organizacją partyjną, niemającą ze sztuką nic wspólnego. Z tem trzeba raz skończyć. Niema mowy o wyeliminowaniu »miłośników«, lecz głos decydujący mieć oni mogą jedynie w charakterze przedstawicieli organizacji społecznych i zawodowych, mających w swym programie cele kulturalno-oświatowe. Przede wszystkim zaś muszą otrzymać głos artyści«.

Wywiad z dr. Mieczysławem Treterem:

»Jakie są, zdaniem pana, główne wady »Zachęty«?

— Przede wszystkim niesłuchanie niski poziom wystaw. Nie chodzi mi w tej chwili o kierunek — można być przecież zwolennikiem sztuki dawniejszej. Ale w każdym razie obowiązuje pewne *niveau*, poniżej którego nie wolno wystaw urządzać. Pałac sztuki w stolicy nie może być schronieniem dla każdego, kto weźmie pędzel do ręki. Dalej niedopuszczalne jest, aby »Zachęta« pomijała systematycznie nowe kierunki, które na zachodzie zdobyły sobie poważne uznanie. Fakt, że najpoważniejsza grupa polska, »Rytm«, nie wystawia w »Zachęcie«, jest wymowną ilustracją zacofania i obskurantyzmu »Zachęty«. Nie twierdzę, że »Zachętę« cechuje zła wola, przypisuję wszystko nieudolności. »Zachęta« ma czasem bardzo dobre pomysły (»Portret polski«, wystawa Malczewskiego i t. d.), ale wszystkie marnuje w sposób bezprzykładowy. W »Zachęcie« nie pomyślano nigdy o komponowaniu wystawy, o racjonalnym rozmieszczeniu obrazów, co przecież jest postulatem zasadniczym. Czy nie świadczy o zupełnej nieudolności »Zachęty« fakt, że »Zachęta« nie potrafi wydać nawet przyzwoitego katalogu, że wspomnę tutaj skandaliczny katalog sztuki węgierskiej?

— Jak oceniają działalność »Zachęty« cudzoziemcy?

— Miałem sposobność niejednokrotnie stwierdzić, że wystawy »Zachęty« wywierają na cudzoziemcach wrażenie jak najfatalniejsze. Są tacy, którzy wiedzą, że polska twórczość plastyczna nie przedstawia się bynajmniej tak ponuro, jakby to można sądzić z wystaw w »Zachęcie«. Ale też nie brak takich, którzy na obserwacji oficjalnych wystaw w »Zachęcie« opierają swój sąd o sztuce polskiej wogóle.

— W jaki sposób możnaby uzdrowić »Zachętę«?

— W znacznej mierze za stosunki w »Zachęcie« odpowiedzialny jest rząd. Od pięciu lat trwa walka artystów z »miłośnikami«, a rząd raczej stawiał po stronie »miłośników«, sankcjonując skandaliczne wystawy naczyniem nagród. Najwyższy czas, aby departament kultury i sztuki czy specjalny delegat rządu wejrzał w sprawy »Zachęty«, zbadał stosunek działalności »Zachęty« do jej zadań, określonych statutem, położył rękę na finansach »Zachęty« i przeprowadził gruntowną sanację. Jest to obowiązkiem rządu i obowiązek ten nie powinien być dłużej lekceważony. Trzeba stwierdzić z naciskiem, że »Zachęta« nie jest własnością prywatną, lecz własnością ogółu. Sanacja jej jest sprawą interesu publicznego o kolosalnej wadze: prestiżu polskiej kultury«.

Prof. Ignacy Pieńkowski zamieszcza następujące na ten temat uwagi:

»Skąd powstały konflikty między artystami a Towarzystwami Sztuk Pięknych?

»Jeśli przypomnimy sobie genezę tych instytucji, to zawiązały się one w okresie rządów zaborczych z ukrytym celem szerzenia polskiej kultury artystycznej przy pomocy ideowo-narodowej, historycznej sztuki. W tych nieprzychylnych politycznych warunkach nie można było ustalić wyraźnego programu, więc bezprogramowość stała się poniekąd z góry usankcjonowaną. Mimo wszystko ta nieliczna, stojąca na czele grupa ludzi narodowo usposobionych a działających w ich mniemaniu dla dobra sztuki polskiej, musiała ze względu na ogólny interes pozyskać sobie uznanie artystów i całego społeczeństwa, stwarzając wspólny front przeciwko zaborczym wrogom.

»Dziś sprawa ta ma się wręcz przeciwnie, mamy własny Rząd i własne Państwo. Sztuką dzisiaj winien się opiekować Rząd przez swoją ekspozyturę »Departament Sztuki«.

W dalszym ciągu prof. I. Pieńkowski, zaznaczywszy, że Towarzystwa Sztuk pięknych w obecnej ich formie są przeżytkami, zwraca uwagę na fakt, że pod pozorem utrzymywania placówki kulturalno-narodowej nie dopuszcza się bardziej samodzielnych usiłowań artystycznych, co w skutkach tak wygląda, że jakaś klika, uzurpując sobie wyłączne prawo opiekowania się sztuką plastyczną, gospodaruje w sposób przynoszący ujmę całemu społeczeństwu.

»W Warszawie rzecz się ma o tyle inaczej niż w innych miastach polskich, że Warszawa jest stolicą Polski mieszczącą w sobie Rząd, że reprezentuje Państwo, związane z interesami całego świata a więc tak jak wszystkie stolicy winna posiadać odpowiednie gmachy reprezentacyjne, aby w wypadkach kulturalnych rewanżów, czy też na większą skalę zakrojonych pokazów produkcji krajowych Rząd nie był zależny i czuł się bezwzględnie u siebie. Dla tego też musi powstać gmach rządowy na wzór paryskiego Grand Palais, któryby mógł być używany nie tylko na wystawy artystyczne, ale i przemysłowe pokazy i zawody sportowe etc. Konstrukcja takiego pałacu winna być prosta, nie przeciążona dekoracjami — żelazo-betonowa z pustym środkiem, wysypanym żwirem, wraz galeriami piętrowymi podzielonymi na sale z górnym światłem. W ten sposób Rząd uniezależni się od wszelkich prywatnych przedsiębiorców kulturalnych.«

= W a l k a o »Z a c h ę t ę«. Pod tym tytułem ukazał się w Nr. 23 *Świata* bardzo rzeczowy, spokojny i obiektywnie napisany artykuł, w którym czytamy:

»Między Zarządem Tow. Zach. Sztuk Pięknych a znacznym odłamek artystów rozłam staje się coraz przykrzejszy. Doszło do tego, że w ostatnich dniach parę dzienników zwróciło się do rządu z wezwaniem, aby rozwiązał komitet Zachęty i oddał jego władzę w ręce specjalnego komisarza. Artyści podzielili się na dwa główne obozy: prawicowy i lewicowy. Prawica trzyma się starych kanonów, lewica sprzyja nowinkom. Oczywiście, przytem istnieje spora liczba obozów, grup, kliczek.

Kto ma w tym sporze słuszość? Jak bywa zwykle, całkowicie nie ma jej żadna ze stron. Cały ustrój wewnętrzny »Zachęty« jest przestarzały, oparty na ustawie, która opracowana została dla obrony sztuki polskiej przed zakusami moskiewskich zaborców. Nie mogąc stworzyć instytucji, stanowiącej własność narodu, powołano do życia stowarzyszenie, do którego każdy mógł i może przystąpić i każdy głos zabrać. Gmach Zachęty, jedyny wystawowy Pałac Sztuki w stolicy, powstał z ofiar i legatów publicznych, tak samo jak jej zbiory. Był on za czasów rosyjskich *utajoną* własnością publiczną, dziś nadeszła pora, aby stał się wła-

snością publiczną *jawną*. Przypadkowi członkowie Zachęty nie mogą się uważać za właścicieli pałacu. Są tylko jego administratorami.

Działalność Tow. Zachęty idzie w dwóch kierunkach:

a. piękne zbiory, powstałe z darów, zapisów i zakupów, tworzą jedyne w swoim rodzaju muzeum nowoczesnej sztuki polskiej.

b. Sale Pałacu Sztuki stanowią niemniej jedyne w Warszawie miejsce, gdzie mogą być urządzone na większą skalę wystawy sztuki.

Kto ma te Wystawy urządzać? Komitet Towarzystwa, składający się w części z artystów, a w części z t. zw. miłośników, czy też sami artyści? Wydaje mi się, że burzuje nie mają tu nic do roboty. Urządzaniem wystaw powinny zająć się organizacje, skupiające większe grupy artystów, organizacje zarówno »prawicowe« jak »lewicowe«, jeśli nawet w sprawach Sztuki trzeba się temi okropnymi terminami posługiwać, dopóki państwo nie przejmie Zachęty, dopóki Zachęta musi szukać środków na swe utrzymanie własnymi wysiłkami, zacni miłośnicy powinni administrować majątkiem Towarzystwa, ale do spraw artystycznych mieszać się jak najmniej. Tylko trzeba również, aby artyści zorganizowali się lepiej, w poważne stowarzyszenia, aby te stowarzyszenia mogły przyjąć odpowiedzialność za swoje poczynania. Istnieją w tej mierze wzory paryskie, które naśladować bardzo łatwo (konserwatywne Tow. Artystów Francuskich, postępowe — *Champs de Mars* i rewolucyjne — *Indépendants* i *Salon d'Automne*). Jeszcze lepiej byłoby zdobyć się na własną konstrukcję.

Powstał nowy plan: wznieść na placu Saskim tymczasowy gmach wystawowy, gdzie malkotenci »Zachęty« mogliby organizować swoje pokazy. Myśl jest dobra, gdyż tego rodzaju gmachów nam braknie. »Zachęta« nie jest w stanie podołać wszystkim potrzebom, zwłaszcza, że coraz częściej trzeba będzie użyczać sal artystom cudzoziemskim. Jeśli Polska urządza wystawy swojej sztuki za granicą, musi dać również dostęp sztuce innych narodów«.

* * *

Tyle *Świat*. A jednak, artyści krakowscy bez żadnej z zewnątrz pomocy, tylko dzięki swej solidarności, energii, zapałowi i wierze w dobro sprawy — umieli osiągnąć zwycięstwo i w zatęchłe wnętrza miłośniczej instytucji wpuścić nieco słonecznego blasku i powietrza. Warszawscy artyści jednak nie umieli. Dlaczego? Czyżby dlatego trudniej tu było o solidarność, że w Krakowie jest mniej panoszących się po wystawach miernot niż w Warszawie. I że w Krakowie nie mają tak silnego gruntu pod nogami? Czy tak jest rzeczywiście — kto to wie?

= Grottger nie był plastykiem! W nr. 157 *Warszawianki*, w artykule (o »Batalistach w Zachęcie«) Tad. Marczewskiego, czytamy:

»Grottger nie był plastykiem. Techniczna strona obrazu nie była polem popisu dla niego, lecz za to wszystkimi innymi czynnikami, które się składają na prawdziwe dzieło sztuki, posługiwał się z niezachwianem mistrzostwem. Równowaga płaszczyzn, czyli architektonika obrazu, melodyjny rytm linii, przezdziwne bogactwo natężenia tonów w skali dostępnej dla ołówka kredkowego, umiejętność wyzyskania kontrastów świetlnych, psychiczne napięcie chwili oraz poezja ujęcia, robią z Grottgera pomimo owych braków technicznych, jednego z największych i najgłębszych piewców wojny.

Obok niego inni, to tylko więcej lub mniej utalentowani fragmentarzyści.«

A Goethe zaklinał: *Bilde, Künstler! Rede nicht!*

V A R I A

= Konkurs na portret Pana Prezydenta R. P.

1. Związek Polskich Artystów Grafików ogłasza konkurs na portret Pana Prezydenta Rzeczypospolitej w technice akwafortowej, miedziorytowej lub drzeworytowej (litografia wyłączona).

2. Rozmiar dowolny, jednak nie mniejszy jak 22:30 cm. wielkość odbitki (nie licząc marginesów).

3. W kompozycji należy umieścić napis »Ignacy Mościcki Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej«.

4. Termin nadsyłania odbitek w trzech egzemplarzach, podpisanych godłem wraz z kopertą zamkniętą z nazwiskiem autora i opatrzoną godłem upływa z dniem 15 grudnia 1927 roku.

5. Prace należy nadsyłać do Związku Polskich Artystów Grafików w Warszawie Trębacka 10 (Warszawskie Towarzystwo Artystyczne).

6. Za najlepsze prace przyznane będą niepodzielnie dwie nagrody: zł. 1000'— za akwafortę, miedzioryt i pokrewną technikę i zł. 1000'— za drzeworyt.

7. Sąd konkursowy zbierze się przed 1 stycznia 1928 r. i składać się będzie z delegata 1) Kancelarii Cywilnej Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, 2) Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 3) Związku Polskich Artystów Grafików, 4) Szkoły Sztuk Pięknych.

8. Autor nagrodzonego projektu nie traci praw autorskich i pozostaje nadal właścicielem płyty wraz z prawem reprodukcji.

9. Wybór pracy do reprodukcji niezależny jest od wyniku Sądu konkursowego.

10. Termin odbioru prac upływa w dwa tygodnie po zamknięciu wystawy konkursowej.

11. Bliższych wyjaśnień udziela Zarząd Związku Polskich Artystów Grafików Trębacka 10 w Lokalu Towarzystwa Artystycznego.

Z M A R L I

= Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz zmarł w Warszawie w pierwszych dniach czerwca br. Pochodził on z zasłużonej rodziny szlacheckiej z Białorusi, dokąd też atawistycznie ciążył, co przejawia się

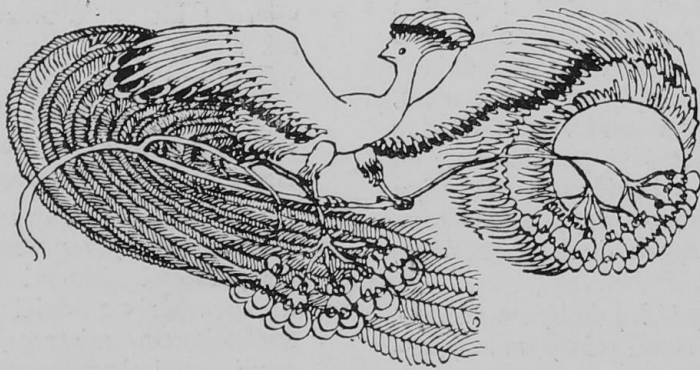
w jego sztuce nader dobitnie, nietylko pod względem ulubionych przez niego motywów, ale i głębokiej znajomości i wycucia tamtejszych ludzi i przyrody. Po okresie studjów akademickich i dłuższym pobycie potem w Monachjum, gdzie jako ulubiony uczeń a potem zięć Józefa Brandta spędził szczęśliwe dni młodości i w kolonji artystycznej polskiej odgrywał poważną rolę, powraca Siestrzeńcewicz do Wilna, gdzie z małemi przerwami, spędza znaczną część życia.

Charakterystycznymi i ulubionymi motywami Siestrzeńcewicza są sceny jarmarczne, polowania, życie ludu i t. d. Bardzo zręczny w rysunkach piórkowych, pełnych werwy, rozmachu i życia, zdobył sobie w latach dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia i na początku obecnego duże uznanie, specjalnie w Warszawie, gdzie dużo prac swoich wystawiał, i gdzie też *Tygodnik ilustrowany* często je reprodukował.

Ostatnie kilka lat swego życia spędził w Poznaniu, gdzie brał żywy udział w życiu towarzyskim, cierpiąc od dłuższego czasu na astmę, nie porzucał jednak do ostatnich chwil umiłowanej pracy. Bardzo miły i wyrobiony towarzysz, pełen humoru i dowcipu, cieszył się dużą sympatją wśród kolegów i szerokich warstw towarzyskich. Cześć jego pamięci!

= Michał Toepfer zmarł w lipcu b. r. w Poznaniu po kilkudniowej chorobie. Sp. Michał Toepfer znany był w szerokich kołach Lwowa a po wojnie i Poznania, dokąd się przeniósł. Był on przez długie lata właścicielem znanej we Lwowie restauracji pod firmą »Naftuła Toepfer«, gdzie w latach 1890—1905 schodziła się cała artystyczna cyganeria lwowska: Dębicki, Kasprowicz, Jan Gall, Wincenty Brzozowski, Womel, Bratkowski, Cwikliński, Augustynowicz, Trusz, Góralczyk, Pautsch, Jarocki, Sichulski, Kozicki, Treter i t. d. Zapalony miłośnik sztuki, zebrał duży zbiór bardzo cennych obrazów, które ofiarował Galerji miejskiej we Lwowie. Interesował się także muzyką, a nawet próbował w ostatnich latach swego życia swych sił w kompozycjach muzycznych.

Powszechnie lubiany dla swego dowcipu, zalet towarzyskich i kultury (posiadał akademickie wykształcenie), był bardzo charakterystyczną postacią przedwojennego Lwowa. Zlikwidowawszy swoją restaurację we Lwowie, przeniósł się po wojnie do Poznania, jako urzędnik kolei państw., nie przestając interesować się w dalszym ciągu sztuką i jej rozwojem. Cześć jego pamięci!



J. MEHOFFER

OZDOBA DRUKARSKA

(do książki o Królowej Jadwidze, ks. biskupa
dr. Wł. Bandurskiego)