



STANISŁAW KAMOCKI

SZARY DZIEŃ W PORONINIE (ol.)





ALBRECHT DÜRER

PORTRET WŁASNY Z R. 1500 (1504 ?)  
(Stara Pinakoteka w Monachium)

## ALBRECHT DÜRER

CZTERECHSETNA ROCZNICA ŚMIERCI MISTRZA (1528—1928) I JEGO RYSUNKI W POLSCE

### I

**J**UBILEUSZE wielkich artystów, będąc słusznym hołdem dla czołowych przedstawicieli kultury duchowej a zarazem stwierdzając poczucie potężnej jedności, łączącej szczytowe warstwy ludzkości w jej bezustannym pochodzie ku najwyższym ideałom, mają ponadto tę dobrą stronę, że od czasu do czasu przybliżają i aktualizują jednego z bohaterów historii sztuki, wydobywają jego twórczość z mroków przeszłości i czynią ją znów żywą nie tylko dla szczupłego grona wtajemniczonych, ale dla całego inteligentnego ogółu, a wreszcie pozwalają go lepiej poznać dzięki nieodzownym w takich momentach wystawom zbiorowym, monografiom i rozmaitym innym publikacjom, naukowym, lub popularyzacyjnym.

Tak było w 1906 z Rembrandtem, w 1919 z Leonardem da Vinci, w 1920 z Raffaelem, w 1925 z Michałem Aniołem, tak jest obecnie z Dürerem.

W hołdzie składanym pamięci nieśmiertelnej wielkiego syna Norymbergi łączy się z Niemcami cały świat cywilizowany. Dla nas Polaków jest rzeczą niezmiernie miłą, że w uroczystościach dürerowskich mogliśmy wziąć udział czynny: właśnie w r. 1927 i 1928 prawdziwą sensację wśród miłośników i historyków sztuki wywołały publikacje o wspaniałym, a przedtem szerszym sferom nieznanym zbiorze rysunków Dürera w Muzeum Lubomirskich we Lwowie, do czego cennym przyczynkiem była wiadomość o dwu jego autentykach rysunkowych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Rysunki lwowskie, zawieszone osobiście do Norymbergi przez kustosa Muzeum Lubomirskich i docenta Uniwersytetu Jana Kazimierza Dra Mieczysława Gębarowicza, były prawdziwą ozdobą tamtejszej wielkiej wystawy dzieł Dürera i atrakcją dla badaczy.

Rozumie się samo przez się, że jubileusz Dürera wywołał w Niemczech istną powódź nowej literatury o jego życiu i twórczości. Wystarczy wymienić monografię Edwarda Flechsig'a, znanego autora studiów o Cranachu, której tom I świeżo ukazał się nakładem Grotego w Berlinie, dalej VI tom reprodukcji rysunków Dürera, wydany przez Fryderyka Winklera jako kontynuacja pomnikowego dzieła Lippmanna, a obejmujący między innymi także rysunki lwowskie, profesora Uniwersytetu wiedeńskiego Hansa Tietze'go i jego żony Eryki Tietze-Conrat katalog wszystkich dzieł Dürera (wyszedł dotąd tom I, do podróży włoskiej 1505, Augsburg, 1928), nadto prace bardziej specjalne Ottona Mitiusa, B. Hausmanna i in. W budowaniu literackiego pomnika jubileuszowego na cześć Dürera wzięli udział także Węgrzy, wydając w bieżącym roku, staraniem Ministerstwa Oświaty, bibliografię węgierskiej literatury o Dürerze od 1800—1928, wykazującą 179 pozycji. Węgrzy bowiem dumni są z tego, że ich rasa niejako podarowała Niemcom Dürera, gdyż — jak wiadomo — jeszcze ojciec jego był Węgrem, nazywał się prawdopodobnie Ajtós (drzwi, Thüre) i mieszkał w miejscowości Ajtós obok Gyula (na co wskazują między innymi także otwarte drzwi w herbie Dürera), już jako dojrzały mężczyzna osiedlił się w charakterze złotnika w Norymberdze,



ALBRECHT DÜRER

ÓZIWADŁA MORSKIE (miedzioryt, z przed 1500 r.)

gdzie ożenił się z córką złotnika Barbarą Holper i miał z nią tylko 18 dzieci, z których drugim z rzędu (ur. 21 maja 1471) był wielki Albrecht.

Myliłby się, ktoby mniemał, że ta inflacja jubileuszowej literatury dürerowskiej jest zbędnym, pietyzmem tylko podyktowanym luksusem uczoności. Przeciwnie, pomimo autobiograficznych dat w literackiej spuściźnie Dürera, którą zajęli się naukowo Lange i Fuhse (*Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893) i Erwin Panofsky (*Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915), pomimo przytłaczającej masy dawniejszych prac o Dürerze, które próbował zinwentaryzować Hans Wolfgang Singer w swej *Dürer-Bibliographie* (Strassburg, Heitz), doprowadzonej jednak tylko do r. 1903, pomimo wreszcie pierwszej krytycznej monografii M. Thausinga (1876) i arcydziełnej książki luminarza niemieckiej historii sztuki Henryka Wölfflina (pierwsze wydanie 1905) — obraz życia, artystycznego rozwoju, oraz autentyczności i chronologii dzieł największego i »najbardziej niemieckiego z niemieckich malarzy« nie został dotychczas bynajmniej przez niemieckich uczonych w sposób zgodny i nieodwołalny ustalony. Doszło do tego, że Max J. Friedländer w swej monografii o Dürerze (Lipsk, 1921, str. 10) sam ostrzega czytelników, że jego sposób ukształtowania młodzieńczej twórczości artysty aż do *Apokalipsy* (1498) budzi protesty ze strony najznakomitszych znawców, że zdaniem Edwarda Flechsig (op. cit. str. 3) ten Dürer, którego przedstawia Wölfflin nigdy nie istniał, że Hans Tietze w swej miażdżącej krytyce wydanego przez Fryderyka Winklera VI tomu rysunków Dürera (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1928/29, zesz. 2) oburza się na »nieznośnego, wilhelmowskiego« Dürera sfabrykowanego przez Friedländera i Winklera, Dürera, będącego typowym produktem imperjalistycznego Berlina, nieznanego zupełnie »sentymentalnym« uczonym południowo-niemieckim, takim jak Thausing, Lippmann, Wölfflin, Dörnhöffer i sam Tietze.

Także nauka polska złożyła hołd Dürerowi w wigilję jego jubileuszu. Jest nim obszerna praca Leonarda Lepszego p. t. *Dürer w Polsce*, ogłoszona w *Pracach Komisji Historji Sztuki* (T. IV. Z. 1, nakład Polskiej Akademji Umiejętności, Kraków, 1927). Rozprawa ta jest dziełem wielkiej pracowitości, dużego odczytania w literaturze dürerowskiej, niepospolitej znajomości naszych zabytków sztuki i polskiej historii kultury, czy jednak naczelne tezy autora utrzymają się i zostaną zaaprobowane przez historję sztuki, to wydaje się bardzo wątpliwe. Że Wit Stwosz wywarł wpływ na niektóre dzieła Dürera, na to zgoda, twierdzenie takie nie jest zresztą nowością. Że *Głowa Kobięca* i fragment obrazu *Koronacji Matki Boskiej* w Klasztorze Dominikanów w Krakowie mogły wyjść z pod pędzla Dürera, nie jest nieprawdopodobne. Ale że tło pejzażowe miedziorytu *Porwanie Aymony*, czyli *Dziwadlo morskie* (B. 71) przedstawia rzekę Orawę i zamki orawskie, a mała sztafażowa figurka biegnącego z krzykiem człowieka w stroju wschodnim akuratnie polskiego szlachcica, że to ma być wystarczającym argumentem dla przyjęcia tezy, iż Dürer w czasie swej czteroletniej wędrówki (1490–1494), a mianowicie zaraz na jej początku, był w Krakowie, że tam właśnie studjował w pracowni Stwosza, a co więcej zakochał się śmiertelnie i na całe życie w jego córce Katarzynie, której rysy daje odtąd niezli-





ALBRECHT DÜRER

(Stara Pinakoteka w Monachium)

NARODZINY CHRYSZTUSA (ol.)

czonym swoim postaciom kobiecym, co miało być jednym z powodów rzekomo złego pożycia artysty z jego bezdzietną żoną, narzuconą mu przez ojca, Agnieszką Frey, że wreszcie w ostatnim znanym obrazie Dürera, w *Pochodzie na Gólgotę* z 1527 (u sir Fredericka Cook'a w Richmond) znajdują się postacie kawalerzystów i Tatarów polskich, a nadto krakowski pejzaż i budowle malowane na podstawie szkiców z przed 30 lat — to są już rzeczy mocno problematyczne.

Że Niemcy czczą Dürera z fanatycznym entuzjazmem, to jest zupełnie jasne. Jest on ich największym malarzem, większym niż Cranach, Altdorfer, Grünewald, Holbein młodszy, nie mówiąc o innych, mniej znanych artystach XVI wieku, przerasta też znacznie swym artyzmem wszystkich malarzy niemieckich XIX i XX w Kaulbacha, Feuerbacha, Lenbacha, Leibla, Hansa Thomę i Liebermanna a nawet Böcklina i Hodlera, którzy należą zresztą do sztuki szwajcarskiej. Jest ponadto Dürer naprawdę — jak to zaraz zobaczymy — »najbardziej niemieckim z niemieckich malarzy«, choć krew miał w połowie węgierską, a jego ideał artystyczny nie był północny, ale klasyczny, włoski.

Zrozumiałe jest także pełne pietyzmu zainteresowanie, z jakim polski świat artystyczny i naukowy solidaryzuje się z jubileuszowymi hołdami dla Dürera. Wszakże sztuka niemiecka i polska pozostawały w średniowieczu i w pierwszych dziesięcioleciach renesansu w stałych stosunkach wzajemnej wymiany wartości (oczywiście ze znaczną przewagą wiarygodności po stronie niemieckiej), a sam Albrecht Dürer wywarł duży wpływ na rozwój malarstwa w Polsce, już to bezpośrednio przez swą grafikę, już to pośrednio przez swych braci Andrzeja a przede wszystkim Hansa i przez swego ucznia Hansa Süssa z Kulmbachu, którzy w Krakowie osiedli i tam swe pracownie założyli. (Por. Józef Muczkowski i X. Józef Zdąnowski: Hans Suess z Kulmbachu, *Rocznik Krakowski* T. XXI. Kraków 1927).

Artyzm Dürera wyrasta jednak wysoko ponad wszelkie wartości lokalne. I to jest właśnie pytanie najważniejsze, co Dürer wniósł nowego i najściślej własnego do sztuki światowej, co jest w jego twórczości tak najbardziej indywidualne, jedyne, niezastąpione i specyficznie dürerowskie, że powstałaby w sztuce światowej luka, gdyby jego nie było?

Otóż jeśli idzie o te walory najwyższe i absolutne, odrazu muszę stwierdzić, że nie zgadzam się z uczonymi niemieckimi i innymi, pozostającymi pod ich wpływem, którzy przyznają Dürerowi bezwzględną genialność, stawiającą go na równi z najpotężniejszymi twórcami świata. W hierarchii artystycznej — a tylko umysły zbałamuczone zmurszałą demo-liberalną doktryną o równości ludzkiej mogą twierdzić, że hierarchja taka jest niepotrzebna i bez znaczenia — otóż w hierarchii tej na samym szczycie tej zaiste Bożej drabiny widzę trzech tylko olbrzymów: geniusza intelektu i uduchowionego wdzięku — Leonarda da Vinci, prometejskiego geniusza cierpienia — Michała Anioła i z mrocznej tajemnicy mistycznej grzy światła i cieni wynurzającego swe wizje nabrzmiałe wszechludzką miłością geniusza serca — Rembrandta. Dürer nie stworzył ani jednego dzieła, któreby świetnością walorów formalnych i bezdennością duchowej lub uczuciowej głębi mogło równać się z arcy=



portretem *Mony Lisy*, z *Jeremjaszem* z sufitu Sykstyń, albo z t. zw. *Geometrią* (Kassel), *Adoracją Magów* (Buckingham Palace) i *Powrotem syna marnotrawnego* (Ermitage). Nad głową Dürera unosi się aureola wielkości, ale nie najjaśniejszego blasku. W hierarchii twórców zajmuje on szczebel bezpośrednio niższy wraz z czarodziejem muzycznie prowadzonej linii, niezrównanym kompozytorem i znakomitym dekoratorem: Raffaelem. Do tej samej konstelacji zaliczam takich potentatów sztuki jak Giotto, Fra Angelico, Masaccio, Donatello, Botticelli, Mantegna, Giovanni Bellini, Giorgione, Tycjan, Correggio, Tintoretto, Bernini, Jan i Hubert van Eyckowie, Holbein mł., Frans Hals, Jan Vermeer van Delft, Rubens, Van Dyck, Watteau, Delacroix, Manet, Rodin, Velasquez, El Greco, Goya, Böcklin, Hodler, Matejko, Wyspiański i in.

W czym leży wielkość Dürera? Od czasu, gdy modnem stało się dzielenie artystów na ludzi południa i ludzi północy, niektórzy, zapędzając się zbyt daleko w kierunku wskazań takich teoretyków sztuki jak Strzygowski i Worringer, twierdzą, że sztuka Dürera jest znacznie bardziej ekspresyjna od rzekomo wyłącznie formalistycznej i klasycznie idealistycznej sztuki włoskiej. Sąd taki jest z gruntu fałszywy. Tylko niedostateczna znajomość przedmiotu może pomawiać o brak ekspresji sztukę, która wydała Giotta, Donatella, Botticellego, Filippina Lippi'ego, Piera di Cosimo, Mantegnę, a przede wszystkim Leonarda i Michała Anioła! Przecież sztuka włoska to nie jest tylko Raffael i raffaelizujący manjerzyści! Zresztą nawet u Raffaela ileż siły wyrazu mają jego portrety! U Dürera zaś ekspresyjność nie jest bynajmniej najbardziej istotną cechą jego sztuki. Wölfflin (*Die Kunst Albrecht Dürers*, II wyd. 1908, str. 341) nazywa sztukę Dürera sztuką przedstawiania świata widzialnego, z obiektywną jednostronnością utrwalającą to, co jest uchwytnie i dotykalne w ciałach wyczutyh jako przedmioty plastyczne, naprawdę istniejące w przestrzeni i wypierające powietrze — *Darstellungskunst*, której przeciwstawia sztukę Grünewalda, będącą przede wszystkim sztuką wyrazu — *Ausdruckskunst*. Dürer jest zawsze rzeczowy i spokojny. Nie zna upojeń, oszołomień wzruszeniowych, uczuciowych ekstaz. Nigdy — jak to robił Grünewald — nie przekształca rzeczywistości, nie deformuje jej na korzyść wyrazu. Jako teoretyk sztuki rzuca hasło: *Dann warhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie*. Jest to ten sam fanatyczny pietyzm wobec natury, który znajdujemy w pismach Alberti'ego i Leonarda. Dla Dürera — teoretyka natura jest wszystkim. Elementom abstrakcyjnym irracjonalnym, subiektywnym i indywidualnym, temu wszystkiemu, w czym my dziś właśnie widzimy istotny sens sztuki, nie przypisuje żadnego znaczenia. Jeśli Panofsky wręcz przeciwnie interpretował niektóre twierdzenia Dürera, to słusznie wykazał mu Hermann Beenken (*Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus* w *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München, 1924, str. 191 i nast.), że się myli. Inna rzecz, że Dürer sprzeniewierzał się często w praktyce swojej teorii i wtedy właśnie tworzył rzeczy największe. Fałszywą jednak poszedłby drogą, ktoby go chciał prefasonować na jednego z pra-



ALBRECHT DÜRER                      ADAM (ol., 1507 r.)  
(Madryt, galeria Prado)



ALBRECHT DÜRER      EWA (ol., 1507 r.)  
(Madryt, galerja Prado)

Jeśli chcemy ocenić, jakie trwałe, olbrzymie wartości wniósł do sztuki światowej ten artysta, który, wyszedłszy z tradycji gotyckiej, stał się pionierem renesansu w Niemczech, który, otrząsnąwszy się rychło z ciasnoty i oschłości pracowni swego pierwszego nauczyciela Wohlgemutha, uległ wpływowi uduchowionego piękna i fantastyki Marcina Schongauera, chociaż, przybywszy w r. 1492 do Kolmaru, mistrza już przy życiu nie zastał, a potem poddał się supremacji renesansu włoskiego (w czasie dwu podróży do Włoch, hipotetycznej w roku 1495 i udokumentowanej w r. 1506, tudzież wskutek pobytu w Norymberdze Jacopa de' Barbari, zwanego także Jacob Walch), a wreszcie uległ także oddziaływaniu renesansu niderlandzkiego (podróż niderlandzka z r. 1520–1521), jeśli chcemy wyłuskać z jego twórczości to, co w niej jest najbardziej istotne i wartościowe, to nie możemy sądu swego opierać na jego obrazach.

Dürer malarzem w ścisłym znaczeniu nie był. Jego koloryt twardy i jaskrawy nie łączy się w harmonijne całości. Malarstwo jego jest nawskróś linearne. Ponadto z tradycji średniowiecznej wyniósł naturalistyczną drobiazgowość faktury, zbliżając go do sposobu malowania, właściwego minjaturzystom. Skrupulatność, z jaką przedstawia każdą zmarszczkę na twarzy, każdy włos na brodzie, czy w futrach, w które tak lubi odziewać swoje postacie na portretach, stawia go na jednej linii już nie tylko z Holbeinem młodszym, ale wprost z Dennerem. W obrazach swych jest on przede wszystkim plastykiem, który nie uznaje kształtów i konturów niewyraźnych, niezupełnie jasnych, zamglonych, impresjonistycznie zatartych. Światła i cienie, które zresztą operuje znakomicie (zwłaszcza w grafice), są u niego zawsze ostro i zdecydowanie rozgraniczone. Nie zna umiejętności przesycania atmosfery światłem. Jego sztuka jest przeciwnym biegunem mistycznej, światłocieniowej magii Rembrandta. Nawet wobec Grünewalda i Altdorfera — jak stwierdza Wölfflin (op. cit. str. 339) — wydaje się Dürer »straszliwie oschłym i ubogim«.

Obrazy są wreszcie tą dziedziną jego sztuki, w której nadmiernie, silniej jeszcze niż w niektórych miedziorytach, poddaje się wpływom włoskim. Sztuka włoska objawiła mu cud artystyczny, którego północ dotąd nie знаła: nagie ciało ludzkie. Olśniony nim, Dürer studjuje je nie na żywych modelach, ale na dziełach sztuki, kopiuje je z obrazów i sztychów Mantegni i Pollajuola i włącza wprost do swego repertuaru, nie przełożywszy ich poprzednio na walory indywidualne i rasowo-północne. Drobiazgowo odtwarzający rzeczywistość naturalista, przemienia się w Italji niebawem w idealistę, poszukującego absolutu pięknej formy. W ten sposób po drzeworycie *Łaźnia* z czasu ok. r. 1496, (B. 128), gdzie akty były włoskie, ale ujęcie i przeprowadzenie tematu czysto niemieckie, powstaje w r. 1504 miedzioryt *Adam i Ewa* (B. 1) ze swojemi nawskróś już klasycznemi, chociaż doskonałoci Michała Anioła i Leonarda nie osiagającemi ciałami, rzuconemi jednak jeszcze na tło typowo niemieckie, aby w obrazach madryckiego Prado o tym samym temacie (1507) przemienić się w koncepcję zdecydowanie już włoską, zarówno w traktowaniu nagości, jak też w rytmice i melodyce linii, północne pochodzenie swego twórcy zdradzającą tylko w typach twarzy, zwłaszcza Ewy. W dziełach tych



ALBRECHT DÜRER

SYN MARNOTRAWNY (miedzioryt, z przed r. 1495)

Dürer postawił z całą świadomością problem artystyczny, którego na północy nikt przedtem nie próbował ująć i stworzył renesansowi włoskiemu wrota sztuki niemieckiej.

Torował mu drogi w swojej ojczyźnie nie tylko praktyką artystyczną, ale i teoretycznymi pracami, w czym również był uczniem wielkich mistrzów włoskich, Alberti'ego i Leonarda. Obok traktatów, poświęconych geometrii: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheite* (1525) i budownictwu fortecznemu: *Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken* (1527), wychodzi w druku w 1528, już po śmierci mistrza († 6 kwietnia 1528), główny jego utwór teoretyczny: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, jako jedyna opracowana część wielkiego dzieła, które chciał napisać pod tytułem: *Ein Unterricht in der Malerei* albo *Die Speis des Malerknaben*. Właściwa umysłowości niemieckiej skłonność do abstrakcji popchnęła przytem Dürera do poszukiwań, które nigdy nie powstały w głowie mającego silny zmysł rzeczywistości Leonarda. — Da Vinci, badając proporcje ciała ludzkiego, ograniczył się do ustalenia pewnych stałych stosunków pomiędzy poszczególnymi częściami organizmu człowieka. Dürer usiłował pójść dalej. Chciał odkryć kanon, wzór abstrakcyjny i typ idealnie pięknego ciała i zabłąkał się wśród bezdroży fałszywego idealizmu. Fritz Knapp (*Die Künstlerische Kultur des Abendlandes*, Bonn i Lipsk, 1923, t. II, str. 201) ma niewątpliwie rację, twierdząc, że Dürer jako malarz jest formalistą i że »bardziej, niż ktokolwiek inny, albo conajwyżej jeszcze na równi z Raffaelem, stał się ojcem wszelkiej akademicko zorientowanej sztuki plastycznej«.

Nie tylko kult nagiego ciała przejął Dürer od artystów włoskich. Wielka sztuka Italii dała mu nadto zrozumienie ściśle zwartej, geometrycznej konstrukcji formalnej i poczucie monumentalności kształtu. Już w *Opfakowaniu Chrystusa* z 1500 (Monachjum, Stara Pinakoteka) pojawia się trójkątny schemat kompozycyjny, który do ostatecznego wyrazu konsekwencji dochodzi w *Święcie różańcowem* z czasu ok. 1506 (Praga, klasztor strahowski), gdzie motywy włoskie, przedewszystkiem weneckie, a także florenckie są tak uderzające, że obraz robi wprost wrażenie dzieła włoskiego, przetłumaczonego jedynie na typikę twarzy północnych. To samo można powiedzieć o *Madonnie z czyżykiem* z 1506 (Berlin, Muzeum Państwowe). Pod wpływem sztuki włoskiej rozwija się też u Dürera styl majestatycznej prostoty i monumentalności, który nabiera cech dostojnej eurytmii, utrzymanej w duchu Fra Bartolommea i Raffaela we *Wniebowzięciu Marji* z 1509, zachowanym tylko w kopji ze spalonego ołtarza hellerowskiego (Frankfurt, Muzeum Miejskie), a w wyższym jeszcze stopniu w wiedeńskiej *Adoracji św. Trójcy*, która w swym imponującym rozmachu kompozycyjnym ma rytmikę raffaelowej *Dysputy*. Szczyt swój osiąga ten kierunek sztuki Dürera w sławnych *Czterech Apostofach* (Cztery temperamenty) z 1526 (Monachjum, Stara Pinakoteka), na których powstanie wpłynęło zapewne także przestudjowanie na miejscu potężnych dzieł Huberta i Jana van Eycków. Te wspaniałe typy jednak są nie do pomyślenia bez Mantegni (Obraz ołtarzowy w San Zeno w Weronie) i bez Jana Bellini'ego (Tryptyk z kościoła dei Frari w Wenecji).

Wzorował się więc Dürer na sztuce włoskiej entuzjastycznie i nieraz bezkrytycz-



nie. Pełnemi garściami czerpał ze skarbca form nie tylko Mantegni i Giambellina oraz jego następców, ale także Florentyńców: Antonia Pollajuola, Lorenza di Credi, a nawet Leonarda da Vinci (karykaturalne głowy i gestyka rąk w kompozycji z 1506 *Jezus między uczonymi w piśmie* w rzymskiej Galerji Barberini).

Dürer=malarz jest najbardziej sobą tam, gdzie podświadomie przychodzi w nim do głosu romantyka ruin (*Narodziny Chrystusa* z czasu ok. 1504 w monachijskiej Starej Pinakotece i *Pokłon trzech króli* z tegoż roku w florenckich Uffiziach), albo romantyka pejzażu (*Madonna z irysem*, dzieło pracowni Dürera z czasu ok. 1508, zachowane w dwu egzemplarzach w Rudolphinum w Pradze i w Richmond u sir Fredericka Cooka).

Jest też sobą w swych portretach, które choć mało interesujące ze stanowiska ściśle malarzkiego, a w ujęciu i w sposobie traktowania fałdów i akcesoriów często także napół włoskie, imponują jednak potęgą duchowego wyrazu, zawartą w oczach, które patrzą z taką sugestywną siłą, na jaką obok niego zdobywał się jeszcze tylko Antonello da Messina (Trzy autoportrety, Fryderyk Mądry, t. zw. Hans Imhoff, Jakób Muffel, a przede wszystkim sławny Hieronim Holzschuher). W tych portretach przesuwają się przed naszymi oczyma szereg tych ludzi energicznych, zadzierzystych i bojowych, z których rekrutowali się entuzjaści reformacji. Malował ich Dürer z pasją i zadowoleniem wewnętrznym, bo i on sam stał się z czasem fanatykiem idei religijnej. W jego dzienniku podróży niderlandzkiej znajduje się namiętny, wysoce patetyczny ustęp, w którym Dürer, solidaryzując się z ruchem reformacyjnym, nawołuje Erazma z Rotterdamu, aby stanął na czele jako rycerz Chrystusa.

Naogół jednak dzieło malarzkie Dürera jest tworem za mało indywidualnym i oryginalnym. Gdyby go nie było, nie powstałaby poważna luka w rozwoju malarstwa europejskiego. W tej dziedzinie jego twórczości zbyt silnie zaciężyła nad nim przewaga sztuki włoskiej, sztuki tej, entuzjastycznie przez niego umiłowanej Italji, dla której podziw wyraził w swym pamiętnym i dla całych pokoleń artystycznych Niemiec, aż do Goethego i do naszych czasów ciągle prawdziwym okrzykiem serdecznym, w liście do przyjaciela, humanisty Willibalda Pirckheimera: *O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer*.

A jednak i na tym artyście sprawdził się niewzruszalny dogmat, że tylko w najściślejszym związku z ziemią rodzinną można dokonać rzeczy naprawdę wielkich. Wielkim jest Dürer nie w obrazach, ale w swej grafice, w drzeworytach, miedziorytach i rysunkach, to jest w tych działach swej sztuki, w których, zapominając o doktrynie i przytłaczających go wzorach włoskich, dawał swobodny upust swym najbardziej własnym natchnieniom i — w znacznej części podświadomie — wyrażał najgłębsze instynkty artystyczne i umiłowanie swoje i swojej rasy.

Nieśmiertelność na kartach historii sztuki zdobył Dürer tylko dzięki swej grafice. Już pod względem technicznym należy on do najznakomitszych przedstawicieli tej gałęzi twórczości plastycznej. Nie Mantegna i nie Schongauer, ale Dürer doprowadził grafikę renesansową do najwyższego rozwoju technicznego i stworzył w niej dzieła, które swą wartością formalną i duchową przerastają o wiele pro-

dukcję graficzną tamtych artystów. Na tem polu był on najbardziej swobodny i szczerzy i rozwinął ilościowo także podziwu godną działalność, apelując w miedziorytach przeważnie do arystokratycznych upodobań wykształconych humanistów, a w drzeworytach do naiwnej wrażliwej fantazji ludowej. Piętnaście drzeworytów abstrakcyjnej i fantastycznej *Apokalipsy* (1498), wyrastającej wysoko ponad wszystko, co w zakresie »tajemniczego objawienia« sztuka niemiecka przedtem wydała, pełne dramatycznej siły i realistycznej prawdy cykle *Męki Pańskiej*: dwanaście drzeworytów *Wielkiej Pasji* i trzynaście siedem drzeworytów *Malej Pasji* (oba cykle wydane w formie książkowej w 1511), szesnaście miedziorytów *Malej Pasji* (1507 – 1512) i 12 rysunków *Zielonej Pasji* z 1504 (Albertyna), a dalej dwadzieścia drzeworytów poetyckiego i nastrojowego *Życia Marii* (wyd. w 1511), słynne rysunki na Marginesie *Modlitewnika cesarza Maksymiljana* (1515, Monachjum i Besançon) i wreszcie szereg znakomitych dzieł graficznych, nieujętych w cykle — oto są tytuły nieśmiertelnej chwały Dürera, legitymujące go jako jednego z naczelnych artystów świata.

W grafice jedynie osiągnął Dürer formę w pełni indywidualną. I rzecz dziwna! Ten artysta, który w malowidłach — zanim pod wpływem Italii zdobył się na wielki, monumentalny styl idealistyczny — był skrajnym naturalistą, który i później w swych rysunkowych i akwarelowych studjach roślin i zwierząt odtwarzał rzeczywistość empiryczną z wiernością i precyzją aparatu fotograficznego, ten sam artysta w dziełach sztuki graficznej odstępował świadomie od natury, przekształcał ją i nagiął do swojej wizji wewnętrznej, wypowiadał się za pomocą linii zdecydowanie dekoracyjnej — on, który jako malarz był jednym z ojców akademizmu.

Ta linia dekoracyjna w grafice Dürera tkwi korzeniami głęboko w gotyku, jako najbardziej swoistym wyrazie artystycznym duszy północnej: renesans okazał się wobec niej bezsilny, wpływ jego musiał skapitulować wobec atawizmu rasy. Linia graficzna Dürera jest pocięta, połamana, powykłęczana w ostre zygzyki i kąty, w spirale i owale, jest po prostu kędzierzawa. *Dürer'scher Stil bedeutet für uns immer etwas Krauses... Am weitesten weicht er aus im Hofschnitt... Da wendet er die Form am meisten ins Krause und flicht am unbedenklichsten seine Triller und Passagen in das Thema ein.* (Wölfflin, op. cit. str. 343). W drzeworytach dekoracyjność stylu nie ogranicza się do charakteru linii, ale polega także na wybitnie dekoracyjnym sposobie wypełniania płaszczyzny graficznej. Dekoracyjne powikłanie linii idzie tak daleko, że wcześniejsze drzeworyty Dürera robią wrażenie czegoś przeładowanego, niejasnego i nieprzejrzystego, czegoś, w czym w pierwszej chwili zorientować się trudno. Dopiero po drugiej podróży włoskiej następuje i w tej dziedzinie zmiana stylu w kierunku prostoty, jasności i wielkości kształtu — przy zatrzymaniu jednak tej samej linii.

Dekoracyjnie zagmatwana linia dürerowska występuje również — choć z mniejszą intensywnością — w jego miedziorytach, które są częściowo domeną wpływów włoskich. Charakter jej jednak przebija się z całą stanowczością w sposobie traktowania fałdów draperji, chmur, fal wodnych, skał i zarośli, a czasem nawet w modelowaniu niektórych partyj nagiego ciała.



ALBRECHT DÜRER

PORTRET WŁASNY (rys. piór. 1493)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



ALBRFCHT DÜRER

SAMSON Z DRZWIAMI GAZY  
(rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



ALBRECHT DÜRER

SZKIC GŁOWY MĘSKIEJ I POSTACI MATKI  
BOŻEJ (rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

I jeszcze jedna rzecz szczególna uderza nas w grafice Dürera. On, który w malowidłach swoich dowiódł aż nadto przekonywująco, że stosunek jego do barwy był bardzo luźny i że żywiołem jego sztuki jest linia, w grafice ustosunkowuje się do przestrzeni w sposób typowo malarzski, kształtując ją za pomocą świetnie wprowadzanych kontrastów światła i cieni, oraz daje świadectwo doskonałego wy-czuwania walorów barwnych dzięki umiejętnemu operowaniu plamami czerni i bieli. Wystarczy spojrzeć na drzeworyt *Ostatnia Wieczerza* z cyklu *Wielkiej Pasji* (B. 5), albo na miedzioryty: *Cztery czarownice* (B. 75) i *Sen doktora* (B. 76), a przede wszystkim na *Św. Hieronima w celi* (B. 60) i na *Melancholię* (B. 74), aby zrozumieć ten paradoks, że naprawdę malarzem był Dürer tylko w swej grafice...

Miedzioryty Dürera objawiają nam jeszcze jedną uwagi godną właściwość zmysłowo=optycznej strony jego talentu, tę mianowicie, którą Wölfflin zalicza do kategorii *Oberflächengeföhle*. Miedzioryty jego, co prawda nie wszystkie, tylko te głównie, w których elementy światła przychodzą do głosu, robią niezaprzeczone wrażenie czegoś metalicznie lśniącego, co tak doskonale harmonizuje z techniką tej gałęzi sztuki i u żadnego innego jej mistrza z równą nie występuje precyzją.

Nie tylko strona formalna, ale i duchowo=uczuciowa sztuki Dürera bez porównania świetniejszym blaskiem jaśnieje w jego grafice, niż w malowidłach. Daleki od naśladowania Włochów, idzie on tu za podszeptami najsubtelniejszych i najserdeczniejszych natchnień, odrzuca wszelki formalizm i akademickość, staje się głęboko wzruszającym poetą o cechach niepospolitej świeżości i oryginalności talentu. Choć dzieje męki Zbawiciela tak wiele zajmują miejsca w jego sztuce, to jednak nie dramatyczne ujmowanie życiowych konfliktów, nie ekspresje cierpienia, bólu duchowego i fizycznego, ale liryzm jest najistotniejszą cechą jego twórczości. Dürer jest jednym z największych liryków wśród artystów świata. Liryzm jego w trzech głównie rozwija się kierunkach. Jest on najpierw porywającym poetą pejzażu: dusza jego z niezmierną wrażliwością odnosi się do piękna natury, w której umie odkryć i sugestywnie wyrazić zarówno pierwiastki nastrojowe jak i poufne swojskie. Odczuwa dalej tak intensywnie, jak mało kto wśród wielkich plastyków, poezję życia domowego, odkrywa niedostrzegalny dla innych urok we wnętrzach mieszkań ludzkich i przedstawiając je z ogromnie rzewnym sentymentem, czasem z humorem to znów z pietyzmem, staje się mimowoli, bez żadnej zresztą tendencji dydaktycznej, gloryfikatorem pracy i cnót rodzinnych. Jest wreszcie Dürer jednym z najpotężniejszych przedstawicieli liryki baśniowej, fantastycznej i refleksyjno=abstrakcyjnej.

Wystarczy wczuć się w najbardziej typowe okazy jego grafiki, aby istotę jego liryzmu zrozumieć i nauczyć się ją cenić należycie wysoko.

Już z najwcześniejszych lat artystycznego rozwoju Dürera pochodzą jego akwarelowe i rysunkowe pejzaże, widoki miast i zamków (widok Trydentu w Bremie, widok zamku trydenckiego i dwa warjanty dziedzińca zamkowego w Wiedniu, t. zw. *Jenedier Klausen* w Luwrze, wieś Kalkreuth obok Norymbergi i t. d.),





ALBRECHT DÜRER

WNIEBOWSTAPIENIE (rys. piór., 1511-1511)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

w których zadziwia nas zupełnie nowoczesne poczucie natury. Przy całym obiektywizmie wykazują one syntetyczną monumentalność, przestrzenność, powietrzną, romantyzm lub intymność w uczuciowym zabarwieniu.

To umiłowanie przyrody przewija się potem stale przez całą jego grafikę. Jeśli akcja figuralna umiejscowiona jest w wolnej przestrzeni, tło tworzą zawsze ukazane w oddali rzeki i góry, pokryte zamkami, basztami, drzewami i zaroślami (*Św. Rodzina z konikiem polnym, Propozycja miłosna, Pokuta św. Chryzostoma, Św. Hieronim, Porwanie Anymony, Herkules, Marja z małpką, Św. Antoni, Samson rozdzierający łwa, Św. Rodzina z zającem i t. d.*). Najbardziej pociągająca jest u niego poezja drzew i lasu (*Adam i Ewa, Św. Eustachy, Rycerz z luncknechtem, Męczeństwo dziesięciu tysięcy wyznawców* (B. 117), *Św. Antoni i Paweł w pustelni, Anioł zjawiający się Joachimowi, Marja i Elżbieta, Ucieczka do Egiptu, Modlitwa w Ogroju i Złożenie do grobu z Wielkiej Pasji i t. d.*), ta sama, która tak ujmie u Altdorfera i Cranacha. Jest to rys specjalnie północny, u artystów nieposiadającej prawie borów Italii niespotykany (jedyny poniekąd wyjątek: Piero dei Franceschi), rys nie tylko germański, jak chcą Niemcy, ale także słowiański. Że tak jest, wystarczy wymienić jedno nazwisko: Żeromski (*Puszcza jodłowa*), nie mówiąc już o Mickiewiczu.

Dürer = poeta natury jest też czarującym poetą życia rodzinnego, zacisza domowego, tego wszystkiego, co Niemcy nazywają *häuslich*, a co w tak ogromnej jest u nich cenie. Słynne już stało się to pełne schodów, zakamarków i solidnych sprzętów drewnianych wnętrze izby mieszczkańskiej w *Narodzinach Marji* (B. 80), gdzie odwiedzające położnicę sąsiadki z takim przejęciem plotkują ze sobą, nie zominając oczywiście o imponujących rozmiarach kuflach piwa. Jeśli atmosfera tej kompozycji, bądź co bądź filisterska, chociaż niewątpliwie *urdeutsch*, razi nas trochę, to już bez żadnych przeszkód rozkoszujemy się w pełni cichą idyllą *Narodzin Chrystusa* (B. 2) ze wzruszającymi podcieniami, zrujnowanym dachem i Józefem, czerpiącym wodę ze studni, lub pełną ufności szczęścia sielanką *Odpoczynku podczas ucieczki do Egiptu* (B. 90), gdzie skrzydlate aniołki tak figlarnie pomagają Józefowi w jego robocie stolarskiej.

W związku z tem wspomnieć warto o innych przejawach sztuki dürerowskiej, zawdzięczających swe istnienie życzliwej obserwacji zjawisk potocznego życia. Gdy na miedziorycie z roku ok. 1495 (B. 94) widzimy dzielnego młodziana z potężnym piórem strusim u czapki, robiącego podczas przechadzki wyznanie miłosne brzydkiej Niemce w potwornej kapuzie na głowie, czyż nie przypomina się nam wielkanocny spacer mieszcuchów z Fausta? Dürer był także pierwszym, który wprowadził do sztuki chłopów i z widoczną satysfakcją przedstawiał ich niezgrabne postacie podczas tańca i sprzeczek z żonami, w czasie zachwalania jarzyn i drobiu na targu lub podczas gry na kobzie.

Prawdziwą jednak heroizację cichej pracy powszedniej i poezji wnętrza dał Dürer w sławnym swym miedziorycie *Św. Hieronim w celi* (r. 1514, B. 60). Poza niezrównanymi wartościami formalnymi, jak przedewszystkiem mistrzowska gra światła



ALBRECHT DÜRER

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

WÓŁ (rys. piór.)

słonecznego i cieni, jest w skupionej postaci piszącego Hieronima, w opłynnionych idealną ciszą sprzętach skromnej izby i w uśpionych postaciach lwa i psa, leżących obok siebie w doskonałej harmonii – tak nieopisany urok rozkoszy, jaką daje twórcza praca umysłowa, że kompozycja ta powinna być emblematem pracowni każdego uczonego.

Trzecią wreszcie, najwspanialszą i najpotężniejszą dziedziną liryzmu Dürera jest poezja fantastycznej baśni i abstrakcji. *Czterej jeźdźcy Apokalipsy* (B. 64), chociaż młody artysta nie opanowywał jeszcze wówczas (1498) w zupełności postaci konia, pozostanie na zawsze jedną z najbardziej sugestywnych ewokacji nastroju kosmicznej grozy, powszechnego zniszczenia i panicznego lęku. Przedziwny miedzioryt: *Rycerz, śmierć i diabeł* (1513, B. 98), słusznie uzyskał wszechświatową sławę, bo chociaż koń na nim jest wzięty najdokładniej z rysunku Leonarda w *Codice Atlantico*, przedstawiającym model pomnika konnego Francesca Sforzy, to jednak zdołał Dürer zamknąć w tym dziele cały czar balladowej fantastyki na trzysta niemal lat przedtem, zanim to uczynił w poezji romantyzm niemiecki. Nakoniec w najgłębszej emanacji swego natchnienia, w nieśmiertelnej *Melancholji* (r. 1514, B. 74), dał Dürer godną Goethego inkarnację tej abstrakcyjnej, spekulatywnej myśli niemieckiej, która z faustowską żądzą i niepokojem trudzi się bezustannie nad rozwiązywaniem najtajniejszych zagadek wszechbytu.

Dürer jako poeta = grafik jest istotnie *der deutscheste aller deutschen Künstler*, a zarazem wnosi do sztuki światowej elementy zupełnie nowe, jedyne, niezastąpione. W grafice wyłącznie nietylko nie jest zależny od obcych wzorów, ale przeciwnie sam oddziaływa na rozwój sztuki w Europie. Zupełną rację ma Knapp (op. cit. II. str. 217), gdy twierdzi, że sztychy Dürera wywarły niezaprzeczony wpływ na holenderskie nastrojowe malarstwo krajobrazów i wewnątrz w XVII w. Dodajmy, że także na chłopsko=rodzajowe malarstwo Piotra Brueghela, Brouwera, Teniersa, Adriaena van Ostade, Steena i in. (zob. Muther: *Geschichte der Malerei*, 1909, II, str. 133).

## II.

Skoro – jak widzieliśmy – wielkim zrobiła Dürera jego grafika, a nie malarstwo, tem radośniejszą i zaszczytniejszą jest rzeczą dla naszej kultury estetycznej, że posiadamy w Polsce pewną ilość cennych rysunków Dürera, a mianowicie 25 w zbiorach Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie i dwa w Bibliotece uniwersyteckiej w Warszawie.

Stały się one głośne w świecie dopiero w roku 1927 dzięki zainteresowaniu się nimi znawców i uczonych angielskich i niemieckich. O właściwym jednakże »odkryciu« tych rysunków nie może być mowy, co lojalnie przyznaje Fryderyk Winkler (*Der Kunstwanderer*, 1/2 *Mailheft* 1927, str. 353). W gabinecie rycin Muzeum Lubomirskich figurowały one oddawna jako dzieła Dürera, świadcząc chlubnie o znawstwie i kulturze estetycznej założyciela Muzeum, Henryka ks. Lubomirskiego. Były też znane polskim historykom sztuki, którzy je niejednokrotnie badali. Jeśli



ALBRECHT DÜRER

MATKA BOŻA W HALI RENESANSOWEJ (rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

jakiego zaniedbania dopuścili się uczeni nasi, to tylko tego, że rysunków Dürera nie uprzystępnili literaturze światowej drogą opisu, analizy i reprodukcji. Usprawiedliwia ich poniekąd brak materiału porównawczego na miejscu i nasze, przynębiające istotnie, jeśli idzie o sztukę, warunki wydawnicze. Świadom wartości cennego za=bytku, zarząd Muzeum przechowywał go od lat z największą troskliwością, a spo=sób naklejenia rysunków na kartony i zabezpieczenia ich za pomocą wielkich *passer-partouts* nazywa Winkler (loc. cit.) tak wzorowym, iż »niejeden gabinet niemiecki mógłby sobie zeń wziąć przykład«. Jest to niewątpliwie pochwała bardzo wysokiej klasy.

Dziś lwowskie rysunki Dürera znane są już całemu światu. Pisali o nich, do=łączając po kilka lub kilkanaście reprodukcji: H. S. Reitlinger, który je pierwszy »odkrył« we Lwowie, w *The Burlington Magazine* (zeszyt z marca 1927, str. 153 i nast.), Fryderyk Winkler w *Kunstwanderer* (maj 1927) i w *Old Master Drawings* (nr 6, wrzesień 1927), Hans Tietze i Erica Tietze-Conrat w *Zeitschrift für bildende Kunst* (62, 1). Z uczonych niemieckich badali je nadto na miejscu we Lwowie: Teodor Hampe, drugi dyrektor Muzeum Germańskiego w Norymberdze i Gustaw Pauli, dyrektor *Kunsthalle* w Hamburgu. Nadto, jak wspomniałem, rysunki te weszły w skład wydanego przez Winklera VI tomu rozpoczętej przez Lippmanna wielkiej publikacji wszystkich rysunków durerowskich, a Tietze umieścił recenzję z tego tomu w *Zeitschrift für bildende Kunst* (62, 2, z roku 1928/9). Szczegółowe wreszcie opracowanie naukowe tych rysunków przygotowują prof. Tietze i doc. dr. M. Gębarowicz w mającym się nieba=wem ukazać specjalnem wydawnictwie z tekstem polskim i niemieckim.

Słuszną radość nasza z posiadania w Polsce rysunków Dürera tem jest większa, że należą one do najlepiej zachowanych dzieł graficznych mistrza, a nadto nie są bynajmniej jakimiś odpadkami z jego pracowni, ale posiadają przeważnie pierwszo=rzędną wartość.

Do najcenniejszych rysunków w zbiorze lwowskim zaliczam piórkowy *autoportret* Dürera (27,5×20 cm.), sygnowany u góry A. D. Oprócz młodzieńczej głowy w pozycji trzech czwartych na prawo, z długimi włosami, wymykającymi się z pod płaskiej czapeczki, z dużymi, bystremi oczami, zwróconymi w lewo, z wydatnym nosem i grubymi, mięsistymi wargami, nad którymi wysypał się pierwszy puch wą=sika, widzimy studjum lewej ręki, podniesionej do góry ze złożonemi trzema palcami. Ręka ta zadziwia swym brakiem jędrności i obwisłą skórą. Wygląda raczej na rękę starca. Jest to jednak typ ręki durerowskiej, daleki od klasycznego piękna. Po=dobną spotykamy na autoportrecie w Erlangen i na rysunku do nauki o proporcjach ciała w Bibliotece Drezdeńskiej. Na tej samej karcie u dołu umieścił artysta studjum małej, zmiętej poduszki w powłoce, wyglądającej raczej na skórę, niż na płótno. Tę samą poduszkę w najrozmaitszych wygięciach odrysował Dürer jeszcze sześć razy na odwrotnej stronie ze skrupulatnością, która jest dobrem świadectwem jego naturalistycznego fanatyzmu w odtwarzaniu rzeczywistości. Na tejże stronie u góry znajduje się data 1493, która jest zarazem datą autoportretu, pochodzącego, podobnie jak rysunkowy autoportret z Biblioteki w Erlangen, z czasów wędrówki Dürera,





ALBRECHT DÜRER

SZKIC DO OBRAZU „ŚWIĘTA RODZINA” (rys. piór., 1512)



ALBRECHT DÜRER

CHRISTUS ZDIETV Z KRZYŽA (r. s., czarna kredka, 1505)  
 (Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



ALBRFCHT DÜRER

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ZŁOŻENIE DO GROBU (rys. piór.)

ale mającego bezwarunkowo wyższe od tamtego walory artystyczne. Jest to obok słynnego autoportretu wiedeńskiej Albertyny, narysowanego przez Dürera w 13 roku życia, najcenniejszy jego graficzny portret własny. Rysy twarzy te same, co w malowanym autoportrecie z niebieskim kwiatkiem (*Eryngium*) u Leopolda Goldschmidta w Paryżu (Scherer: *Dürer, Klassiker der Kunst*, Zw. Aufl. 1906, str. 2), ten sam też wyraz oczu, śmiały i trochę lekceważący.

Niemalą i miłą niespodzianką dla badaczy sztuki Dürera było odkrycie wśród rysunków lwowskich szkicu przygotowawczego do znanego tryptyku Muzeum Germańskiego w Norymberdze (1512), przedstawiającego *idealne portrety Karola Wielkiego i cesarza Zygmunta*. Szkic ten (17,5×20 cm.) wykonany piórkiem i delikatną akwarelą o tonach żółtych, różowych i szaro-perłowych, zawiera już w zasadzie tę koncepcję, która bez zbyt daleko idących zmian, została ostatecznie utrwalona w obrazach.

Z tej samej świetnej epoki dojrzałości artystycznej Dürera pochodzi sygnowany, lecz nie datowany szkic piórkowy do niewykonanego projektu *pfaskorzeźb kaplicy Fuggerów* w Augsburgu (30,5×13 cm.). Szkic ten, ogromnie ekspresyjny w swej pobieżności, ilustruje w swej górnej, owalnie zamkniętej części ten ustęp z *Księgi Sędziów* (XVI, 1–3), który opisuje, jak Samson, poszedłszy w nocy do nierządnicy w Gazie, został w tem mieście zamknięty przez Filistynów, lecz poradził sobie w ten sposób, że wywalił bramę miejską, a wrota jej zaniósł na górę »która patrzy ku Hebronowi«. Motyw kroczenia olbrzymiego, długowłosego i długobrodego Samsona bardzo sugestywny. Oprócz tej głównej sceny, z widokiem średniowiecznej pojętej architektury miasta Gazy po prawej, rzucone są na papier miniaturowe, ulotne szkice innych epizodów z życia żydowskiego Herkulesa: na prawo pod domkiem Samson i Dalila, na lewo u góry Samson, mocujący się z atletycznym Filistynem i Samson, pobijający Filistynów osłą szczęką. Dolną część szkicu zajmuje ornamentacyjna rama renesansowa z motywami uskrzydłonej czaszki trupiej, delfinów, puttów, kartuszków i chimer.

W bezpośrednim sąsiedztwie chronologicznym z tym szkicem pozostaje bardzo precyzyjne piórkowe *studjum draperji* postaci siedzącej (14,5×19,5 cm.), sygnowane i datowane 1511. U góry na prawo mały szkic pejzażu ze skałami, krzakami i lekko zaznaczoną ruiną.

Na czas ok. r. 1510–1511 przypada zapewne, jak wskazuje monumentalność kształtu, wartościowy i bardzo starannie wykonany rysunek piórkowy z tematem Wniebowstąpienia Chrystusa, lub może raczej *Przemienienia Pańskiego* (31×22 cm.). Środek zajmuje majestatyczna, po gotycku wydłużona postać Chrystusa o szlachetnej głowie, wznoszącego się pionowo ku niebu z jabłkiem globowem w lewej ręce i z podniesioną do błogosławieństwa prawicą. Szata łączy po dürerowsku pomięta w ostre i kręte fałdy. Analogie z późniejszym Chrystusem ze *Zmartwychwstania* (Wielka Pasja, 1510, B. 15), duże, stylem, zdecydowanie klasycznym, łączy się ten rysunek z wiedeńskim obrazem *Adoracji Trójcy* (1511 r.) i z drzeworytem *Św. Trójcy* (1511, B. 122). U góry, jak dwie rozsunięte firanki, obłoki z główkami cherubinów, u dołu



ALBRECHT DÜRER

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)  
STUDJUM AKTU MĘSKIEGO (rys. piór.)



ALBRECHT DÜRER FORTUNA (rys. piór, 1498)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)





ALBRECHT DÜRER      NAGA KOBIETA Z LUSTREM (rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

krajobraz z kulistą skałą i drzewami. Rysunek bez sygnatury i daty, lecz autentyczność niewątpliwa.

*Wół*, rysunek piórkowy (17'5×14), wykonany z cechującą dürerowskie studia z natury pasją naturalistycznej ścisłości, przedstawia się jako szkic przygotowawczy do miedziorytu *Syn marnotrawny*, gdzie pozostał z niego po lewej stronie tylko zad z charakterystycznie zakręconym ogonem (wszystko w kierunku odwrotnym). Ponieważ zaś sztych ten pochodzi najpóźniej z czasu ok. r. 1496 (według Scherera, loc. cit. str. 94 przed 1495), wynika z tego, że umieszczona na rysunku u góry data 1508 została później fałszywie dodana. Wskazuje na to zresztą także sygnatura z inicjałami A. D., umieszczonemi obok siebie i niezłączonemi jeszcze w powszechnie znany monogram artysty, taka sama, jak na autoportrecie z roku 1493. W roku 1508 Dürer sygnatury takiej już nie używał.

Osobną cenną grupę wśród rysunków lwowskich tworzą *Madonny*. Jest ich pięć: Madonna bez dziecka, z górną częścią korpusu na sposób Leonarda spiralnie wykręconą; ponad nią głowa wygolonego, zażywnego mężczyzny z kręconemi włosami (sygn. bez daty — w każdym razie po r. 1506 — piórko); Madonna siedząca na niskim stołku w hali renesansowej (24×20, piórko, sygn. bez daty. — Winkler łączy ją genetycznie z obrazowo wykończonym rysunkiem bazylejskim z r. 1509); pełna poezji zacisza domowego, rembrandtowska niemal w nastroju Madonna siedząca w pokoju z Dzieckiem i z zaczytanym św. Józefem (26'5×20, piórko, sygn. i data 1512); czarująca w swej szkicowości, pełnej sugestywnej ekspresji Madonna z Dzieckiem, adorowana przez św. Józefa (11'8×7'9, piórko, sygn. bez daty); wreszcie Madonna, siedząca na ziemi z rozwianemi włosami i karmiąca dziecko (12'10×9'3, srebrny rylec, papier koloru lila, bez sygnatury, rysunek uszkodzony). Na odwrotnej stronie tej ostatniej karty znajduje się nazwisko malarza z Ulm, Franza Bucha (1542—1568), który zapewne był właścicielem rysunku.

Szósta Madonna, która klęcząc, adoruje (nienarysowane) Dziecko, mając obok siebie pochylonego św. Józefa z latarnią (15'5×17'5, piórko), rzecz słodka i miękka w nastroju, nie ma ani w fakturze, ani w formie, ani w psychice cech dürerowskich. Winkler słusznie uznał tę kompozycję za typowy rysunek Hansa Süssa z Kulmbachu, z czym zgadza się Tietze, który stawia zarazem mało uzasadnioną hipotezę, że pozostaje on w ścisłym związku z obrazem bamberskim o tym samym temacie, będącym utworem pracowni Kulmbacha (repr. u Muczkowskiego, op. cit. str. 62).

Do ikonografii Chrystusa odnoszą się w zbiorze lwowskim, prócz *Przemienienia Paryskiego*, dwa jeszcze rysunki. *Chrystus zdjęty z krzyża* (17×23, czarna kredka, sygn. i dat. 1505), należy do zakresu dzieł powstałych pod wybitnym wpływem sztuki włoskiej i w śmiałym skrócie perspektywicznym rywalizuje szczęśliwie z słynnym Chrystusem Mantegni. *Złożenie do grobu* (20'5×20'5, piórko, bez sygnatury i daty), uważa Winkler za utwór późniejszych lat mistrza. Koncepcja całości, kompozycja, typika charakterystycznych postaci męskich w strojach wschodnich, a także faktura są wprawdzie dürerowskie, ale umarły Chrystus niemożliwie tępy w modelu i wyrazie, konwencjonalnie piękna twarz Madonny i niedość zwichrzony układ



ALBRECHT DÜRER      NAGA KOBIETA Z LASKĄ  
(rys. piór. 1508)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

fałdów przemawiają przeciw autorstwu samego mistrza. Mojem zdaniem jest to produkt jego pracowni

Tak charakterystyczne dla Dürera studia nagich ciał męskich i kobiecych również są w zbiorach lwowskich reprezentowane. Herkules, czy może *Samson z lwem* (27×14, piórko, bez sygn. i daty), rysunek pobieżny, prawie wyłącznie konturowy, w budowie przeatletyzowanego ciała męskiego bardzo schematyczny i nieindywidualny, należy najwidoczniej do kategorii tych akademickich, z pamięci robionych aktów, których Dürer rysował wiele w związku ze swymi studjami nad proporcjami ciała ludzkiego. Na odwrotnej stronie tej karty znajduje się analogiczny akt męski ze zwierciadłem w ręku. Czy to są studia do sztychu *Sprawiedliwość* z czasu ok. 1503 (B. 79) — bardzo wątpliwe. Podobieństwo tylko ikonograficzne i to niezupełne. Oba rysunki powstały prawdopodobnie dopiero po drugiej podróży włoskiej.

Do akademickich, nie z natury robionych typów męskiej nagości należy także *Mężczyzna*, który, siedząc na ziemi, oparty na prawym łokciu i z podniesioną lewą nogą, trzyma w lewej ręce *maczugę*. (28×44,5, piórko, sygn., bez daty). Tietze bez dość przekonujących powodów usiłuje go odebrać Dürerowi na rzecz Hansa Sebalda Behama(?).

Z trzech aktów kobiecych najwięcej wdzięku posiada *Fortuna*, stojąca w niszy na kuli, z chustką na głowie, z rękami w tył założonemi (32,5×12, piórko, sygn. i dat. 1498). Zgrabna, stanowczo niegermańska budowa ciała, ładna twarz, o figlarnym wyrazie wskazują na wpływy włoskie. Impulsu twórczego mogły w tym wypadku dostarczyć alegoryczne kompozycje Jana Bellini'ego (dziś w Akademii weneckiej), zwłaszcza pokrewna w wielu szczegółach *Alegoria Przechylności*. Zbliżona do Fortuny *Naga kobieta ze zwierciadłem* w ręku prawym, lewa ręka, opuszczona wzdłuż biodra, podtrzymująca gładko sfałdowaną draperję (25×19,5, piórko, sygn. bez daty) posiada tę samą konstrukcję i modelunek ciała, które jednak jest pełniejsze w partii brzucha i nóg i zbliża się do typu Jacopa de'Barbari. W każdym razie modele, względnie wzory w obu wypadkach były włoskie, nie mające nic wspólnego z germańskim kształtem dürcrowskiej nagości kobiecej, nieforemnej, dużej i tłustej, której typowy przykład widzimy w miedziorycie *Nemesis* (B. 77).

Bez porównania mniejszą wartość ma *Akt kobiety z laską* w prawej ręce i z lewą założoną za biodro (23,5×9,5, piórko, tło jednostajnie wypełnione brunatnym tuszem, sygn. i dat. 1508). Jak wskazują linie konstrukcyjne, przecinające tę lalkowatą, jakby z gumy wydętą postać jest, to jeden z wzorów do studjów nad proporcjami ciała ludzkiego.

W związku z drugą podróżą włoską zdaje się pozostawać piękny piórkowy rysunek *Wioslarza* w obcisłym kostjumie z bufiastemi rękawami, opartego na grubym drzewcu wiosła (16×10, sygn. bez daty) i piórkowy ulotny szkic ładnej *Główni dziecka* na niebieskim papierze (11×9). Natomiast do późnej epoki dürcrowskiej (lata dwudzieste) odnieść wypada wartościowy, lecz nieco zatarty rysunek kredkowy ekspresyjnej głowy starca w czapce, z pod której spadają długie włosy (23×18, czerwony papier, bez sygn. i daty). *Orzeł heraldyczny*, stojący na kuli (13×13,



ALBRECHT DÜRER

WIOŚLARZ (rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

piórko, na ciemnym tle) przypomina orła z drzeworytowego herbu Behaima (ok. 1509, B 159), ale jest bardziej krwiożerczy i dany więcej *en face*.

Z licznych u Dürera studjów zwierząt posiadają zbiory lwowskie *Konia*, ukazanego w profilu, z głową zwróconą w prawo (16×20, srebrny rylc na niebieskim papierze, głowa wykończona piórkiem, bez sygn. i daty). Szablonowość rysunku jednak, tak sprzeczna z właściwą studjom dürerowskim naturalistyczną precyzją i odmienny sposób kładzenie kresek w cieniach każą powątpiewać o autentyczności. Tietze z wahaniem myśli znów o Hansie Sebaldzie Behamie.

Wątpliwa również jest autentyczność okrągłego rysunku kredkowego (23×27,5) z tematem *Porwanie Europy*. Temat ten pojawia się coprawda wcześniej (w 1495) w repertuarze sztuki Dürera. Poświęcony jest mu typowo wenecki rysunek w Alberyntynie, (Wölfflin, loc. cit. 36). W rysunku lwowskim jednak miękka, bezkostna struktura organizmów byka i kobiety, brak precyzji w rysunku twarzy i ku elegancji grawitujące koliste ujęcie kompozycji — przemawiają przeciw Dürerowi. Tietze ma prawdopodobnie rację, gdy rysunek ten przypisuje Hansowi Baldungowi, powołując się na analogiczny w formacie i rozmiarach, również — zdaje się — jako projekt witrażu pomyślany rysunek tego artysty w Dreźnie p. t. *Uczujące towarzystwo i śmierć*, który wykazuje pewne podobieństwo formalne w pejzażu i w partii figuralnej.

Jak widzieliśmy, ogromna większość rysunków lwowskich wykonana jest piórkiem. Mają one charakterystyczny ton brązowy, z wyjątkiem *Wofu* i *Samsona z drzwiami Gazy*, które są narysowane czarnym tuszem. Bardzo znamienna jest także technika cieniowania. Polega ona z reguły na kładzeniu długich, grubych, dość rzadkich i równoległych linii i kresek, które, zwłaszcza w pobieżnych szkicach, nie liczą się często z ubiegiem konturu i formy przedmiotu.

Dwu rysunków Dürera, znajdujących się w zbiorach Biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie i należących do tej części spuścizny artystycznej Stanisława Augusta, która niedawno wróciła z Rosji, nie znam narazie z oryginałów, tylko z reprodukcji, dołączonych do artykułu Gustawa Pauli'ego w *Zeitschrift für bildende Kunst* (zesz. 10 z 1927/28). Jeden z nich, bardzo wartościowy, przedstawia Matkę Boską siedzącą na pagórku i tulącą w serdecznym uścisku Jezuska. Obok dwie miłe postacie *puttów*, z których jeden śpiewa z nut. Za Madonną po prawej nienależący do kompozycji starzec w długim płaszczu (11,5×13,5, piórko, brązowy tusz, bez sygn. i daty; według Pauli'ego — z r. 1515—1520). Drugi — to projekt na *ex libris* Wilibalda Pirckheimera z herbami Rieterów i Pirckheimerów, oraz z nagiemi postaciami kobiety z pochodnią i dzikiego męża z maczugą, strzałami i łukiem (15,1×9,7, piórko, brązowy tusz, sygn., data 1503, poprawiona przez samego artystę na właściwą: 1513).

Dwa inne rysunki warszawskie, pretendujące do autorstwa Dürera, okazały się nieautentyczne: *Leżąca świca* jest kopją z rysunku w szkicowniku Dürera z 1521 (British Museum). *Opłakiwanie Chrystusa* rysunkiem nieokreślonego bliżej artysty norymberskiego z otoczenia Dürera ok. r. 1500 (Tietze). Zarówno ten rysunek



ALBRECHT DÜRER

STUDJUM KONIA (srebrny rylce)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

jak i oba autentyczne rysunki Dürera zaopatrzone są monogramem paryskiego zbioru A. Bourduga.

Jak doniosłe znaczenie dla historii sztuki mają dürerowskie rysunki w Polsce, a zwłaszcza w zbiorze lwowskim, o tem najwymowniej świadczy zdanie Tietzego, który nazwał je »niepospolitem wzbogaceniem naszej znajomości sztuki mistrza«. Gwarancję bezstronności tego sądu daje fakt, że to mówi uczony niemiecki.

We Lwowie w sierpniu 1928

WŁADYSŁAW KOZICKI



ALBRECHT DÜRER      ORZEŁ HERALDYCZNY (rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)





WŁADYSŁAW JAROCKI

PORTRET ST. KAMOCKIEGO (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

STARY KOSCIÓLEK (ol.)

## STANISŁAW KAMOCKI

**P**EJZAŻ POLSKI – w ścisłym tego słowa znaczeniu – bardzo młode ma tradycje. Podczas kiedy portret, malarstwo historyczne i t. zw. rodzajowe miało już ustalony grunt i rozwinęło się wcale zasobnie, pejzaż prawie nie istniał. Był tylko dodatkiem, sztafażem, pewnego rodzaju tłem, tak, jak to zresztą było w malarstwie ogólnościowym z końcem XVIII a nawet początkiem XIX. Pamiętamy znamienne słowa Baudelaire'a, który, nawołując do malowania przyrody, nazwał ówczesny pejzaż jeszcze w roku 1848 »tragicznym«, bo był on niczem innym, jak tylko szablonem, pełnym przesadnego patosu i dekoracją *scènes galantes*. »Pejzaż tragiczny jest to zgromadzenie szablonów drzew, wodotrysków, grobowców i urn z popiołami. Psy, które są w takim pejzażu przedstawione, są również skonstruowane podług pewnego modelu psa historycznego. Wszakże historyczny pasterz, do którego należą, nie może sobie pozwolić na inne pod karą niesławy. Wszelkie drzewo na tyle niemoralne, że ośmieliło się rosnąć na swobodzie, musi być bez miłosierdzia ścięte, wszelkie nieprzyzwoite błotko z żabami zasypane. Pejzażyści

historyczni, gdy czują jakiś wyrzut sumienia z powodu jakiegoś wybryku, wyobrażają sobie piekło pod postacią prawdziwego krajobrazu, czystego nieba i swobodnej a bogatej przyrody».

W tych gryzących ironią słowach było wiele prawdy, bo ówczesne malarstwo akademickie, oparte na wzorach prekursorów pejzażu: Ruisdaela, Hobbema, Poussina, Salvatora Rosy, Claude Lorraina i innych, spaczyło ich pojęcia, udratyzowało je lub przesłodziło *ad usum* towarzyskiej maskarady. Trzeba było dopiero geniuszu Constable'a i Turnera, oraz tych czarodziejskich »odkrywców« słońca i powietrza, jakimi byli impresjoniści francuscy, by pejzaż, jako koncepcja wysokiej, odrębnej sztuki, zajął odpowiednie miejsce i wypełniał już odtąd przeważnie światowe sale wystawowe. I im przedewszystkiem, impresjonistom francuskim, zawdzięczamy w pierwszym rzędzie stworzenie malarstwa pejzażowego. Są to rzeczy ogólnie znane a jednak wartołoby jeszcze dłużej się nimi zająć i choć pokrótce wykazać ten przewrót, jakiego dokonali, gdyby nie zbyt szczupłe z konieczności ramy dorywczego artykułu.

Pierwszymi pejzażystami polskimi, w szerokim tego słowa znaczeniu, byli Józef Szermentowski i po części Małeckie, przedewszystkiem Szermentowski, który, jak to słusznie zauważył M. Sterling, będąc w epoce rozkwitu i uznania Barbizończyków i pod ich wpływem, wprowadził do pejzażu słońce, jako wiadome, kształtujące źródło światła. »Podtrzymuje on w malarstwie swoim — pisze Sterling — niezmienną tradycję koloru lokalnego, czuje jednak świetlnosć słońca, czuje jego możliwości barwne i każdą postać, każde drzewo upiększa dotykiem słońca, niby promieniem miłości. Ale często jeszcze obserwuje naturę nie do końca i do prawdy już podchwyconej dodaje i to, co ma sobie przekazane przez tradycję«. Bardzo trafne to określenie uzupełnić należy jeszcze tem, że Szermentowski odnosi się na ogół do natury chłodno, jest tylko obserwatorem, umiejętnym eksperymentatorem, cieszącym się sukcesem wprowadzenia jakiegoś nowego szczegółu w oświetlenie, kątem jego jednak widzenia jest jeszcze dość mały, tworzy raczej fragmenty przyrody a nie całość ostatecznie zamkniętą w sobie, będącą emanacją jego duszy. Ta ośmieszana dostatecznie i nie zrozumiana »dusza« twórcy i przyrody, zespolona w jedno, pojawia się najpierw w pejzażach Chełmońskiego a całą potęgą rozbłyśnie w twórczości Stanisławskiego, który jest odkrywcą, badaczem, poetą i geniuszem, kładącym podwaliny pod pejzaż polski. Jest w tym pejzażu wszystko, co mówi o rasowości polskiej w najgłębszym sensie, wyrosłej z umiłowania swego kraju, zrozumienia jego odrębnego czaru i tego nie dającego się ująć w żadną formułkę sentymentu, który jest niczem innym, jak tylko zgodnym rytmem serca z pulsem polskiej przyrody. Poza wartościami czysto malarskimi, które wywarły decydujący wpływ na całe generacje naszych artystów, to dopatrzenie się specyficznie polskich cech naszej przyrody pozostanie na prawdę wiecznotrwałe.

I to można już dzisiaj spokojnie powiedzieć, że ani szkoły: »Nazarejczyków« »Prerafaelitów« lub choćby »Barbizończyków« i inne nie miały w połowie tego znaczenia na swe środowisko, jakie miała i — ma jeszcze — »szkoła« Stanisławskiego

»Malujcie panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie«. To powiedzenie Stanisławskiego do swych uczniów świetnie charakteryzuje go jako artystę rozumiejącego piękno naszej wsi i jako człowieka. Naszą wieś! W tem jest przecie i reakcja uczuciowa i troska o zachowanie niknącego piękna i piętna naszej ziemi w tych ukochanych przez niego Tyńcach, Tęczynkach, Rudnach, Porębkach Uszowskich, Zakopanych, wsiach podolskich i wołyńskich równiach. Jak każda genialna jednostka, umiał on natchnąć tem ukochaniem i zrozumieniem swoich uczniów, z których kilku wybiło się na pierwszorzędne miejsce w plastyce współczesnej.

Do rzędu kontynuatorów idei Stanisławskiego należy wyróżniany przez niego Stanisław Kamocki.

Indywidualność Kamockiego predystynowała go na takiego kontynuatora w sensie jak najbardziej dodatnim. Podobnie jak u mistrza, na dnie twórczości Kamockiego tkwi wiara w naturę, wiara — jak ktoś słusznie powiedział — że tu, w niej, wszystko nieomal poetyczne jest przez to, że jest naturą. Ona sama już jest kompozycją a nie tylko podstawą do kompozycji. To nie jest tylko kompleks barw, światła, linii, lecz żywe zjawisko. Stąd, odtworzenie natury innych pejzażystów jest dekoracyjniejsze, tu poetyczna realizacja ściślejsza, bliższa tajemnej istoty. Zawsze jest to *sempre si fa il mare maggiore* — to nieobjęte morze zjawisk, ukryte przed okiem zwykłego śmiertelnika a objawiające się w godzinie szczerego impulsu twórczego prawdziwemu artyście, którego zdolność obejmowania oczyma i widzenia jest darem nadprzyrodzonym. Jest to może owo, tak w zwykłych powiedzeniach zbanalizowane, natchnienie, wcielające się potem w dzieło sztuki, które dlatego też przestaje być tylko wiernem odtworzeniem, a jest mimowiednym aktem twórczym. Szczególnie w pejzażu ta apercepcja wrażeń wzrokowych musi być niezmiernie czuła, by obraz nie był tylko owem spaczonym Lorrainowskiem *la spectacle de la Nature*, lecz samym w sobie, zamkniętym, skończonym dziełem — samą naturą. Poza ramami takiego obrazu nie można niczego się domyślać, nie można »dokończać«, szukać dalszych szczegółów, kompleks wrażeń musi się tak skondensować, że zajmuje nas niepodzielnie. Przecież z nieporównanem mistrzostwem dokonywał tego Stanisławski na malutkich rozmiarach tekturkach, w których była cała ogromna synteza przyrody.

Kamocki od samego początku swej twórczości, idąc śladami swego mistrza, dążył do wydobywania właśnie tego maksimum, tkwiącego tajemnie w przyrodzie i również był obok poszukiwacza najpełniejszej formy do wypowiedzenia się, entuzjasta barwy. Barwa ta jednak nie miała mu zastąpić wszystkiego, jak to działo się z początku u impresjonistów francuskich, lecz miała być syntezą formy, była środkiem realizacji kształtów a nie ucieczką od rysunku. Wszakże na ten rysunek taki nacisk kładł zwykle Stanisławski! Jedno i drugie miało się doskonale uzupełniać przy idealnym wykształceniu oka i jak największem umiłowaniu przedmiotu. Nic nie było wyrozumowane, wydedukowane, sprytnie wymyślone i naprzód ułożone, lecz raczej wchłonięte i pod pierwszym impulsem gorąco przetransponowane na swój własny wyraz. Ten entuzjazm radosnej pracy twórczej i stosunku do przyrody głęboko wszczepił Stanisławski Kamockiemu. Widać to na każdym obrazie artysty, wiemy o tem z jego





STANISŁAW KAMOCKI

LETNI DZIEŃ (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

KRAJOBRAZ Z POD KRAKOWA (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

LIŚCIE KLONU (o.l.)





STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK NA SANDOMIERZ (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK NA TATRY (ol.)





STANISŁAW KAMOCKI

Z GĄSIENICOWEJ HALI (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

MARTWA NATURA (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

MARTWA NATURA (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

STARY KOŚCIÓŁEK W WOLI RADZISZOWSKIEJ (ol.)  
(Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)



STANISŁAW KAMOCKI

WIOSENNY KRAJOBRAZ (ol.)







STANISŁAW KAMOCKI

PRZEDWIOŚNIE W TATRACH (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK NA SANDOMIERZ (ol.)



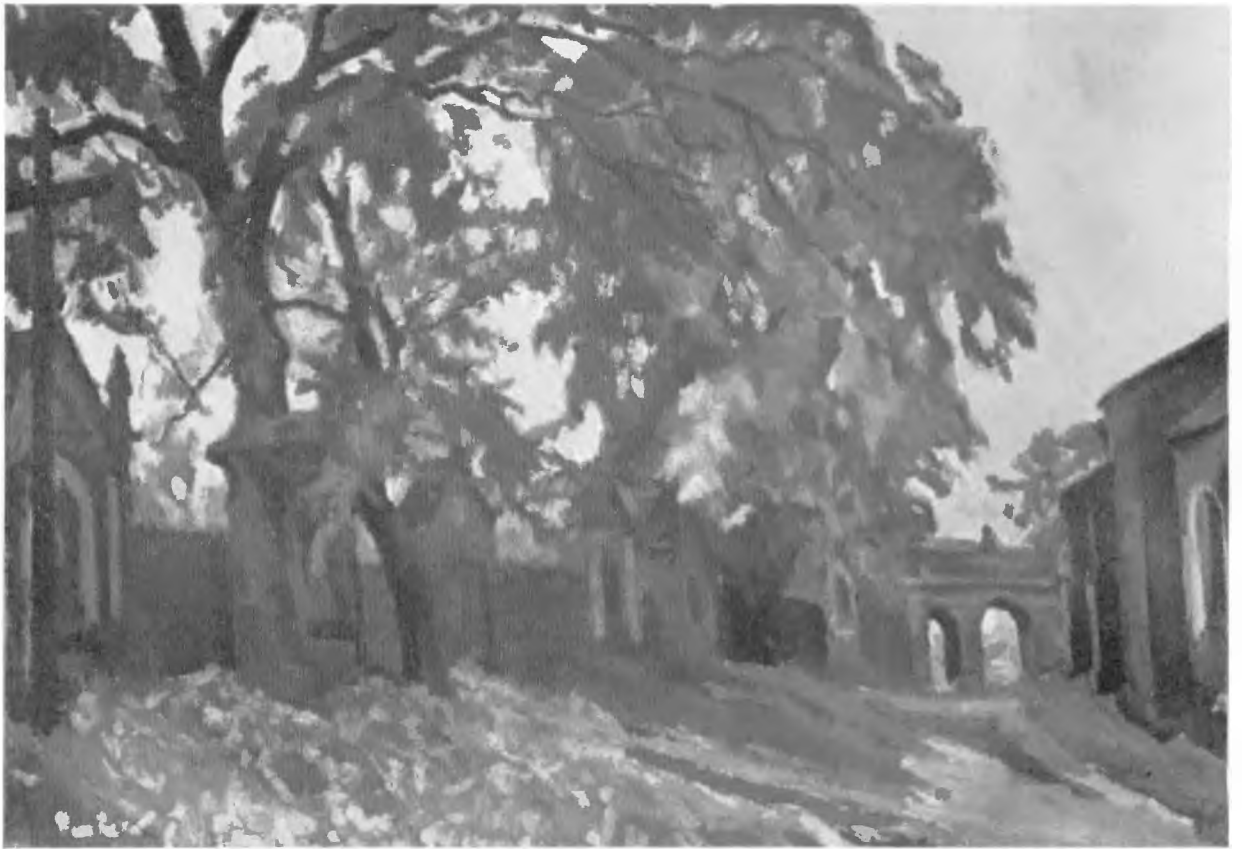




STANISŁAW KAMOCKI

STARY KOŚCIÓŁEK W MODLNICY (ol.)









STANISŁAW KAMOCKI

KŁADKA (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

STARY DWOREK (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

WIDOK Z POD TYŃCA (ol.)



STANISŁAW KAMOCKI

MARTWA NATURA (oil)

działalności pedagogicznej. Podobnie jak Stanisławski, wyprowadza Kamocki swych uczniów w pola, jeździ z nimi na śliczną wieś podkrakowską, wskazuje jej piękno i — martwi się, że dziś już zaczyna ich więcej zajmować problem brudnego kołnierzyka położonego na zmiętej szmacie gazeciarskiej, niż porośnięta mchem chata, w otoczeniu zieleni, drzew i kwiatów. Jak dziecko martwi się tem ten olbrzymi rośły człowiek, szuka daremnie wyjścia i w rezultacie zamyka się w sobie i w samotności pracuje wytrwale.

Posiadłszy idealnie wiadomości »kuchni malarskiej«, Kamocki wytrwale dążył do sprecyzowania sobie własnego świata i wierny wskazaniom Stanisławskiego, oddał się całemu malowaniu przede wszystkim ziemi krakowskiej. Naturalnie, że nie ograniczył się tylko do tego skrawka; jeździł na Podole, Wołyn, do Zakopanego i t. d., skąd przywoził doskonałe często dzieła, przede wszystkim jednak, z widoczną miłością obraca się w terenie krakowskim i najbliższej okolicy. Jego przepyszne chaty, które istotnie za kilkanaście lat gotowe już zniknąć, zapadłe w kwiaty osiedla chłopskie, pola żytnie, bajora, modrzewiowe kościółki i dwory, pozostaną w sztuce polskiej jako świadectwo szczerej, głębokiej i rzetelnej sztuki, o swoistym wyrazie.

Początkowo zapatrzoną we wzory swego mistrza trzymał się Kamocki wiernie jego torów, nie szuka tematów skrajnie barwnych, nie rozpyła na cząsteczki swoich barw, które kładzie ostrożnie, rozważnie, nie angażując się w żadne skrajności. Lubi pełne światło słoneczne i poświatę księżycową, zdecydowane jednak kontrasty, jakie wywołuje zetknięcie się tego światła z cieniem, pojawiają się dopiero później i w rezultacie dadzą nieoczekiwane nieraz świetne rzeczy. Z czasem znajduje swoją drogę. Będzie to już echo przeżyć, niejako tylko motyw tej pieśni na cześć przyrody, pieśni jedynej, wyśpiewanej przez Stanisławskiego.

Ogromna wrażliwość na piękno natury, umiłowanie tej natury, panteistyczne przywiązanie się do niej i zrozumienie jej tajemnic, ustosunkowanie się do niej poetyckie i pełne jakiegoś zbożnego zachwycenia, świetna obserwacja i zdolność przeżywania nastroju, jakich tyle nastrocza przyroda w każdej godzinie dnia, wszystko to złoży się na pełną dojrzałej męskości twórczość, świadomą już swych celów i środków. Pozostanie jednak w tym dobrym człowieku i wiecznie niezadowolonym z siebie artyście jakiś rys niezrealizowanej tęsknoty, niedopowiedzenia, zawahania się, jakby ciągle jeszcze czekał na tę chwilę, kiedy dosłyszysz to upragnione echo tajemnej mowy natury, która niezwykła jest zwierzać się codziennie. I w tem jest ta odrębność Kamockiego, jego urok i — zadatek na przyszłość.

Idealnym terenem twórczym jego jest pole. A więc ściernisko z całą swoją melancholią opuszczenia, rozfalowane łąny zboża, których tyle namalował, kartofliska, wygrzewające się w słońcu łąki, ugory czekające ostrego dotknięcia pługa, ubogie, rzadkie poletka owsa, rozorane role — a dalej wsie z kurnymi chałupami i temi kapitalnymi strzechami, narosłymi szmaragdowym mchem, ogrody pełne skromnych a zalotnych malw, drzemiące w ciszy wąwozy i wykrocia, zadumane grusze Maćkowie. W tem wszystkim jest dusza wsi, jej charakter i pysznie podchwycona psychologia otoczenia. Każdy szczegół wydobyty w obrazie jest integralną częścią

całości, nic nie ma przypadkowego — zbędne rzeczy nie istnieją, poprostu ich nie widzi. Za to nieraz najmniejszy kwiatek, badył, krzew przydrożny, spadły liść odgrywa w obrazie rolę tonu dopełniającego w ogólnej symfonii. Gdyby szło o bardzo literackie określenie jego twórczości, to możnaby właśnie, bez wielkiej pomyłki, powiedzieć, że dzieła jego są symfonią malowaną subtelными farbami w panteistycznym zapatrzeniu.

Podobnie jak u Stanisławskiego, tkwi u Kamockiego ciekawość zagadnienia malarskiego w motywie. Jego oko jest taksamo czułe na zmierzchowe rozplýwanie się przedmiotów, jak na wyostanie się konturów w pełnym świetle słońca lub fantastyczne przybieranie kształtów w poświacie księżyca. Doskonale nazwał to u Stanisławskiego M. Sterling: »barwna impresja kształtu«. Najlepiej jednak czuje się artysta wtedy, jeśli może dać jaknajintensywniejszą wizję światła słonecznego opływającą przedmioty. Jest obraz Kamockiego, którego niestety nie możemy tu reprodukowac, bo został w Rosji, przedstawiający ogromne łany pszenicy w gorącym słońcu lipca. Jest to jakaś wizja światła, zmaterjalizowana w sposób wręcz doskonały i podkreślona tem pysznem rozfalowaniem złotych kłosów, malowanych z widoczną rozkoszą i miłością, jakby kto w delikatnej pieśczoie gładził włosy ukochanej kobiety. Jest w tem taka pełnia powietrza, światła i rozdręanej szmerem tajemnego życia atmosfery, że obraz ten śmiało można nazwać jednym z najlepszych w polskiem malarstwie pejzażowem.

Ogromna pracowitość Kamockiego nie daje mu spocząć ani na chwilę. W lecie jeździ furami, rowerem, chodzi piechotą po wsiach — w zimie, o ile czas pozwoli, wyjeżdża dalej i gromadzi w pracowni stopy naprawdę szkiców i notatek. Pokazuje to rzadko, z uśmiechem zawstyżenia i wiecznie jest niezadowolony. Myszując w jego pracowni, wyciągnęliśmy z kątów najnowsze jego rzeczy — i tu niespodzianka: cały szereg martwych natur, malowanych sposobem znowu innym, który dla wielu nieznających ostatniej fazy jego twórczości, będzie małą rewelacją. Ale o tem na razie pisać nie można, bo musieliśmy obiecać, iż nic nie powiemy.

Albo ja wiem — mówi lęklíwie Kamocki, zawadzając swą ogromną postać o stołki i blejtramy — czy to co warte? Popracuję jeszcze. Czy wogóle o tem wszystkim warto pisać? Ech, urządziliście mnie z tym artykułem! No, pewno! — dodaje, widząc moje poruszenie — nie lubię tego. Co to kogo obchodzi? — kończy cicho, z rezygnacją siadając na podjum.

Warto! Tem bardziej, że taki dziecinnie skromny.

ARTUR SCHROEDER

## KOLEKCJA IGNACEGO KORWIN MILEWSKIEGO

**P**RZY URZĄDZANIU różnych wystaw malarstwa polskiego zagranicą, a choćby nawet w kraju, widzi się dopiero na jak wielkie trudności natrafia organizowanie takiej wystawy, zwłaszcza retrospektywnej, obejmującej cały wiek XIX. Kto się z tem nie zetknął, to nawet nie ma pojęcia, jak trudno jest urządzić taką wystawę. Dlaczego? Otóż największa trudność leży w niemożności zebrania materiału. Jeszcze gdy chodzi o malarstwo końca dziewiętnastego wieku — to jeszcze stosunkowo można wybrnąć z tego zadania. Ale i tu jest bardzo trudno, gdyż posiadacze obrazów, a zwłaszcza wybitniejszych dzieł danego malarza, bardzo niechętnie ich użyczają na wystawy. Słyszałem o takim wypadku, gdy chodziło o urządzenie wystawy polskiej sztuki w Pradze i w Wiedniu w ubiegłym roku, że jeden z lekarzy zażądał ubezpieczenia obrazu Wyczółkowskiego na sumę kilkudziesięciu tysięcy złotych i to w ten sposób, że sama opłata za ubezpieczenie miała wynieść parę tysięcy, a przytem robił takie trudności, że komitet urządzający wystawę musiał zrezygnować z wystawienia tego dzieła. Bardzo dużo tu zaszkodziła wystawa sztuki polskiej, urządzona w Paryżu w r. 1922, w wiosennym Salonie. Wtedy to komitet, organizujący tę wystawę, okazał dziwną niezaradność, przetrzymując po zamknięciu wystawy obrazy przez parę miesięcy po jakichś magazynach, co wywołało ogromne rozgoryczenie i żal do rządu polskiego.

Znacznie trudniej przedstawia się zebranie obrazów, odnoszących się do epoki Matejki i szkoły monachijskiej, dlatego, że natrafia się na dużą nieznaną stan posiadania. Jednym z najbardziej charakterystycznych objawów jest u nas prawie zupełny brak większych prywatnych kolekcji malarstwa. Jeszcze do ostatniej doby twórczości artystycznej jest jako tako. Przynajmniej wie się, gdzie co jest. W im dawniejszy okres malarstwa sięgamy, tem jest trudniej. Dlatego jednym z najdonioślejszych zdarzeń artystycznych w Polsce pozostanie na zawsze urządzenie olbrzymiej stosunkowo wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego, od końca XVIII w. poczynając, jaką na wystawie krajowej w r. 1894 oglądał L.wów. Była to jedna z najwspanialszych wystaw twórczości polskiej artystycznej i kto wie, czy kiedykolwiek się jeszcze znowu powtórzy. Organizatorami jej byli prof. Antoniewicz i prof. Jerzy Mvcielski. Pierwszy wydał duży ilustrowany katalog wystawy, drugi napisał na jej podstawie wielkie dzieło »Sto lat malarstwa w Polsce«.

Jak już wspomniałem powyżej, typowym u nas objawem jest brak prawie zupełny większych prywatnych kolekcji malarstwa, zbieranych z prawdziwym znanstwem, w przeciwieństwie do krajów zachodnich, gdzie właśnie fachowe kolekcjonerstwo jest od dziesiątków lat uprawiane i współzawodniczy ono z publicznymi zbiorami i muzeami. U nas zresztą trudno wprost mówić o prywatnych większych kolekcjach, skoro publiczne galerie malarstwa polskiego na dobrą sprawę jeszcze nie istnieją. Są dopiero w zawiązku. Mogłyby powstać prędzej, gdyby z jednej strony rząd polski okazał na tem polu więcej zrozumienia i dobrej chęci, a z drugiej — gdyby na czele muzeów w Polsce stali ludzie pełni zapału i energii, a przytem wy=

posażeni w całą potrzebną wiedzę fachową. Tymczasem wiemy dobrze wszyscy, że albo w jednym wypadku, albo w drugim kierownictwo naszych muzeów pozostawia bardzo wiele do życzenia i jeszcze ściśle biorąc nie wyszło z fazy organizowania się. Rząd nasz w sprawach sztuki wykazuje dziwny brak większego zainteresowania, a kwoty przeznaczane na zakupy dzieł sztuki do zbiorów państwowych są tak znikomo małe, że nie pozwalają na rozwinięcie jakiejś szerszej akcji.

Z większych kolekcji malarstwa należy tu wymienić tylko dwie, gromadzone od paru dziesiątków lat, t. j. w Rogalinie pod Poznaniem i w Krakowie Feliksa Jasieńskiego. Obie obejmują twórczość malarską polską, przedewszystkiem drugiej połowy minionego stulecia i następnych lat. Pierwsza, gromadzona przez prawdziwego mecenasa sztuki, hr. Edwarda Raczyńskiego nie przedstawia kompletnego obrazu danej epoki malarstwa polskiego tembardziej, że wchodzi w skład jej szereg głosnych płócien obcej sztuki. Druga kolekcja obejmuje głównie twórczość profesorów akademii krakowskiej i — choć liczy kilkaset bardzo cennych dzieł sztuki — zbierana jest nierównomiernie. Weszła ona wraz z całą kolekcją Feliksa Jasieńskiego w skład Muzeum Narodowego w Krakowie i wskutek braku odpowiedniego lokalu niewiadomo kiedy będzie dostępną dla szerokich kół publiczności. Oto są dwie największe kolekcje, odnoszące się do malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku. Poza tem istnieją po prywatnych domach małe zbiory obrazów, dochodzące czasem nawet do pół setki, nieraz mające cenne płótna, ale gromadzone bez planu z góry przyjętego, bez potrzebnego znanstwa czyli właściwie po dyletancku. Oto jest wszystko, co można powiedzieć o prywatnem kolekcjonerstwie polskiem, w zakresie sztuki malarskiej w ostatnich pięćdziesięciu latach.

Trudno tu nie wspomnieć jeszcze o jednej wielkiej kolekcji malarstwa, która może i powinna się stać fundamentem państwowej galerji malarstwa. Są to zbiory warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, liczące dziś przeszło sześćset cennych płócien malarskich, powstałych na przestrzeni niemal całego wieku dziewnastego. Naturalnie i tu są luki i braki, jednak zbiór ten złączony z innemi, mógłby łatwo zobrazować całą twórczość artystyczną malarską w dobie porzecznej Polski. Dlatego kolekcją tą — która prawdę mówiąc jest ciężarem dla Towarzystwa Zachęty — powinien zaopiekować się rząd i zakupić ją całą, celem stworzenia tak koniecznej dużej galerji państwowej malarstwa nowoczesnego, której brak w stolicy fatalnie świadczy o kulturze trzydziesto-miljonowego narodu. Wprawdzie przy departamencie sztuki jest dział zakupów do zbiorów państwowych, lecz przy obecnem tempie zakupywania ani za sto lat nie będzie naprawdę galerji.

Ten jakiś niepokonany brak zrozumienia ważności i doniosłości tych spraw u czynników decydujących w rządzie jest największą przeszkodą. Wszystko inne dużo łatwiej znajdzie i znajduje zrozumienie, tylko nie sprawy sztuki i kultury artystycznej. Sprawy sportu, atletyki, turystyki, udziału w najbanalniejszych konkursach zagranicznych, zjazdach, zawodach — są traktowane — niemal — jako konieczności państwowe i bardzo wydatnie subwencjonowane, co w rezultacie daje wcale nie-



małe sumy. Natomiast wydatki na sztuki piękne zajmują gdzieś na końcu najniższe kategorie sum w naszym ogólnym budżecie państwowym.

Jako niewesołą ilustrację tego smutnego stanu muszę przedstawić tu fakt, jaki zaszedł przed kilku laty ze wspaniałą kolekcją obrazów Ignacego hr. Korwin Milewskiego. Był to wielki magnat, który na parę dziesiątków lat przed wojną postanowił sobie zebrać kolekcję najlepszych dzieł współczesnych malarzy. Istotnie zadania tego dokonał. Zgromadził on zbiór kapitalnych płócien, należących bądź to do szkoły monachijskiej, bądź hołdujących kierunkowi impresjonizmu francuskiego. Tu trzeba powiedzieć, że takiego drugiego zbioru w Polsce nie było, no i już więcej nie będzie, gdyż zebranie dziś tych płócien jest już niemożliwością. Hr. Korwin Milewski kupował obrazy wprost u malarzy, którzy często malowali na jego zamówienie. Obdarzony znawstwem i prawdziwym smakiem a przytem rozporządzając wielkimi środkami — umiał wybierać dzieła najlepsze. Prócz tego chciał stworzyć — na wzór Uffizjów florenckich — galerję autoportretów malarzy polskich, i tych nagromadził około dwudziestu, wszystkie naturalnej wielkości, malowane na jego zamówienie. I tak więc powstała kolekcja, licząca około dwustu pięćdziesięciu prawdziwych dzieł malarstwa polskiego. Najlepiej i najliczniej była tu zobrazowana twórczość artystyczna ostatniej ćwierci dziewiętnastego wieku.

Gdy wkrótce po wojnie światowej umarł hr. Korwin Milewski, nad jego umiłowaną galerję zawisła groźba sprzedaży. Można było przypuszczać, że nasz rząd skorzysta z tej wyjątkowej okazji i zakupi natychmiast ofiarowany mu na sprzedaż zbiór. Tymczasem stało się inaczej. Kolekcja ta nie została przez rząd zakupiona, prawdopodobnie dlatego, że ci, do których w pierwszej linji to należało, nie umieli dostatecznie poinformować decydujące czynniki o konieczności kupna tejże. Przekonany jestem, że gdyby na czele departamentu sztuki stał wówczas człowiek, pełniący poważnie obowiązki najwyższego urzędnika w państwie na polu sztuki i kultury artystycznej — nie byłoby przyszło do katastrofy.

Zamiast żeby departament sztuki czuwał nad podobnymi zbiorami, tak żeby bez jego wiedzy nie mogły zajść żadne zmiany co do składu kolekcji — stało się zupełnie przeciwnie. Nie skorzystano zupełnie ze sposobności ofiarowanej na sprzedaż kolekcji. Została ona poprostu rozdrapana t. j. rozsprzedana pojedynczo w Wiedniu. Kto chciał — to kupował. Dużo tych kapitalnych dzieł malarskich przeszło na własność handlarzy sztuki, którzy je potem dalej z dużym zyskiem pozbywali. Między innymi jeden z handlarzy warszawskich Abe Gutnajer nabył szereg obrazów A. Giermskiego, Chełmońskiego, J. Brandta, A. W. Kowalskiego, L. Wyczółkowskiego, J. Matejki i innych. Jedno z najwspanialszych płócien, portret własny Matejki, kupiło Muzeum Narodowe w Warszawie, płacąc około dwudziestokrotną wartość pierwotnej, ceny zapłaconej przez A. Gutnajera. W ten sposób poszły inne obrazy.

I tak przestała istnieć ta wyjątkowa kolekcja. Dla kultury polskiej jest to strata niepowetowana, gdyż drugi raz już niepodobna jej zebrać. Drobną jej część, bo kilkanaście płócien skupił adwokat wiedeński, polak, dr. Emil Merwin, doradca prawny

poselstwa polskiego w Wiedniu. Resztę tej kolekcji widziałem złożoną na poddaszu, w maleńkim pokoiku. Było tam zebranych piętnaście autoportretów i kilkanaście wielkich płócien Malczewskiego, Wywiórskiego, Wodzinowskiego, a wśród nich tak wspaniałe dzieła malarskie, jak A. Gierymskiego »Anioł Pański« i Pruszkowskiego »Wizja«. Doprawdy, to pomieszczenie w maleńkiej ubikacji strychowej, gdzie te ogromne płótna, jedno oparte o drugie, gniotą się, ocierają i niszczą — jest okropne. Widząc to — uciekłem stamtąd, gdyż nie mogłem patrzeć na to niszczenie tak świetnych dzieł polskiej sztuki.

Przed rokiem czy przed dwoma zakupił — jak to wspomniałem — dyr. Gembarzewski wspaniały autoportret Matejki do Muzeum warszawskiego. Jaka szkoda, że nie skorzystano wtedy, gdy cały ten zbiór był do sprzedania za stosunkowo niską cenę. Przekonany jestem, że przy dobrej woli pieniądze by się napewno znalazły. Ale tak jak w departamencie sztuki, tak i tu nie zdawano sobie sprawy z doniosłości tej wyjątkowej kolekcji. Tak to brak odpowiedzialnych ludzi z fachową wiedzą na naczelnych stanowiskach wyrządził kulturze polskiej niczem nie powetowaną szkodę.



Ażeby po całym tym zbiorze został pewien ślad, dający miarę straty przez rozpruszenie, chcę bliżej zająć się obrazami, które skupił w swem ręku adwokat dr. Emil Merwin, a następnie kilkunastu płótnami, które przedstawiają autoportrety malarzy. Zaczniemy od pierwszej grupy. Od p. Merwina — który był zastępcą prawnym spadkobierców ś. p. hr. Korwin Milewskiego — słyszałem, że po śmierci hrabiego, kolekcja ta przechodziła fatalne koleje, a nawet była przez jakiś czas zajęta przez sądy wiedeńskie i znajdowała w depozycie sądowym, z którego wydobył ją dopiero dr. Merwin. W posiadaniu tego ostatniego znajduje się obecnie przeszło dwadzieścia obrazów, należących do najlepszych nazwisk malarskich.

I tak widzimy tu cztery prace Aleksandra Gierymskiego; z nich największe p. t. »Plac Opery paryskiej w nocy«. Jest to obraz dużych rozmiarów. Przedstawia część frontu opery, tonącą w mroku nocy, rozświetlanym światłem latarni gazowych. Jedna z nich na środku obrazu, przy ścianie opery, rzuca jarzący blask. Na dalszym planie widzimy szereg innych latarni. Nadzwyczajnie jest uchwycony ruch uliczny przed Operą. Jest tu mnóstwo postaci, traktowanych sylwetkowo — to panów w cylindrach, śpieszących do opery — to pań — to wojskowych — z boku nadjeżdża powóz w parę koni zaprzężony, po przeciwnej stronie widać znów kirasjera francuskiego na koniu, utrzymującego porządek na placu. Na pierwszym planie obserwujemy sylwetkę pana w cylindrze z laską pod pachą, przechodzącego plac — to sam autor. Całość jest prawdziwym arcydziełem malarskim. Nastrój nocy, tempo ruchu ulicznego wśród mroku, blask latarni są tu oddane z nieprawdopodobną maestrią. Tu widać jakim niezwykłym talentem był Aleksander Gierymski. A przytem na koloryt tego obrazu składa się całe mnóstwo tonów ciemnych, pół tonów, nuansów, odcieni, refleksów, światła, błysków — które wszystkie razem stapiają się

na cudowną harmonję nocnego nastroju ulicy Paryża. Poznaje się odrazu, jak olbrzymią wrażliwość barw miał Gierymski, gdy umiał z każdego szczegółu w mroku nocy wydobyć jego nasilenie barwne.

Drugim obrazem Gierymskiego są »Piaskarze«. Jest to brzeg Wisły z częścią mostu Kierbedzia, z szeregiem łodzi i tłumem piaskarzy, wyrzucających piasek na brzeg. W oddali stoją barki żaglowe o wysokich masztach. Na brzegu, na bulwarze szereg postaci — to przechodzących — to przyglądających się pracy piaskarzy. Całość, jako studjum sepiowe malarza, uderza nadzwyczajną obserwacją całej sceny i ruchu przy pracy. Nie można nie podkreślić przepięknie wystudjowanej perspektywy powietrza, gry obłoków, ruchu fal na rzece i t. d. Rysunek ten jest repliką czy też warjantem obrazu, znajdującego się w Muzeum narodowym w Warszawie.

Dwa inne obrazy Gierymskiego są kapitalnie odczutymi krajobrazami. Jeden »Droga w polu« ma dół obrazu zajęty przez świeżo zoraną rolę. Tuż obok zieleni się bujny łąn. Przy nim biegnie droga z szeregiem ogromnych drzew, ciągnących się w dal. Nad tem rozciągnięte pochmurzone niebo, gdzieniegdzie rozświecone jaśniejszymi plamami. Drugi obraz przedstawia subtelne studjum światła słonecznego, przepuszczonego przez gęstwę drzew w parku.

Rzadko piękną jest akwarela Juliusza Kossaka »Targ na konie na Groblach w Krakowie«. Na tle Wawelu i nieistniejących już dziś na placu niskich zabudowań, widzimy tłum koni nadjeżdżających, ustawianych, wierzgających. Na pierwszym planie jedzie konno chłop, mając po bokach dwa konie. Całość jest prześlicznym obrazkiem rodzajowym, pełnym werwy, życia i rozgwaru chłopskiego.

Do tej samej kategorii entuzjastów konia należy średniej wielkości obraz Chełmońskiego »Powstańcy« przed karczmą, na tle zimowego, śnieżnego krajobrazu. Podobnie jak u Kossaka, tak i tu zalety mistrzowskiego talentu rzucają się na pierwszy rzut oka. Prawdziwą perłą jest »Pocztyljon« A. Wierusza-Kowalskiego. Mały to obrazek — ale malowany z nadzwyczajną werwą. Na podolskim dwukółowym wózku zaprzężonym w siwego konia, jedzie chłop zakutany w płaszcz i kaptur. Jest to wczesna wiosna z resztkami śniegu; w powietrzu czuć jakby podmuchy ciepłego wiatru. W każdym szczególe, w każdym dotknięciu pędzla ileż uczucia. Ten chłopski konik wraz z wózkiem i chłopem na nim siedzącym jest bez przesady mąłem arcydziełem.

Zupełnie w inny świat przenosi nas Wyczółkowskiego »Łowienie raków«. Odrazu się odgaduje, że tu chodziło malarzowi o walory kolorystyczne. Jest to świetne studjum impresjonistyczne. Należy do tego samego szeregu, co jego »Orki« na stepach podolskich. W kolorze jędrne, mocne i soczyste, uderza niepospolitą siłą wyrazu i realizmu.

»Procesja wiejska« Franciszka Streita należy znowu do wcześniejszego kierunku. Ogromny liryzm, na który jest wszystko w tym obrazie nastrojone — to zasadniczy ton dzieła. Sielski, rzewny nastrój wsi polskiej, wraz z rozśpiewanym tłumem procesji, znalazł doskonałego piewcę w tym malarzu.

Jakże innych ludzi pokazuje W. Czachórski w obrazie p. t. »Aktorzy przed

Hamletem». Jest to znana ogólnie scena gry aktorów przed Hamletem. Obraz ten powstał w r. 1875, a malował go Czachórski będąc jeszcze uczniem akademii monachijskiej. Chodziło wtedy o wystąpienie z jakimś efektownym tematem na międzynarodowej wystawie w Monachjum. Obraz wystawiony uzyskał jednogłośnie złoty medal, mimo to nie zadowolił młodego malarza, którego twórczość uwagi i docinki kolegów skierowały w zupełnie inną stronę. Po tej próbie, uwieńczonej tak świetnym rezultatem, Czachórski porzucił malarstwo historyczne i zwrócił się do studjowania portretu, zwłaszcza kobiecego, uważając się za niepowołanego na malarza historycznego. Nie mniej jednak »Aktorzy przed Hamletem« są niepospolitą kreacją malarską. Bo najpierw uderza tu świetnie przestudjowana kompozycja. Obraz dzieli się na dwie połowy, przyczem środkiem lewej jest Hamlet, siedzący na tle złotej makaty. Prawą część obrazu zajmują aktorzy, a środkiem tej części jest aktor w czerwonym stroju. Całość ma duże napięcie dramatyczne, osiągnięte głównie charakterystyką i wyrazem twarzy. Pod tym względem, jak również pod względem kompozycji i kolorytu, obraz ten jest jednym z arcydzieł malarstwa polskiego. Znać w nim wpływ malarstwa renesansu włoskiego, ale w najszlachetniejszej formie. Jest to jeden z nielicznych bardzo polskich obrazów, należących do kierunku jakby »prerafaelitów«.

Niezmierznie typowym obrazkiem dla szkoły monachijskiej jest Löfflera: »Starý kawaler«, cerujący skarpetki. Widzimy tu mały, rodzajowy obrazek, z całą masą szczegółów, zapelniających pokój na poddaszu, malowanych z pedantyczną drobiazgowością, no i maęstrją. Tu można się przyjrzeć ile pracy, a także umiejętności wkładał dawniej malarz nawet w niewielki obrazek. Dziś prędko nie spotkamy obrazu o tej skali wykończenia. Nawet »Portret staruszki« K. Pochwałskiego nie może się równać pod tym względem, choć jest to znakomicie malowane płótno, o bardzo subtelnie przeprowadzonym modelunku całej twarzy.

Bardzo wybitne miejsce w kolekcji hr. Milewskiego zajmował Wincenty Wodzinowski. Podobnie w sztuce Aleksandra Gierymskiego, tak samo w jego twórczości wielki ten kolekcjoner był zakochany. Przez szereg lat Wodzinowski malował niemal wyłącznie dla Milewskiego. Szereg ogromnych płócien szedł wprost z pracowni do zbiorów Milewskiego. Chcąc jeszcze bardziej wyzyskać talent artysty, wybudował mu własnym kosztem wielką pracownię w posiadłości Wodzinowskiego w Swoszowicach. Tam właśnie, zdale od zgiełku miejskiego, wśród ciszy ustronia wiejskiego powstawały owe ogromne, znane poematy ludowe, których treścią było życie ludu i wsi podkrakowskiej, owej bajecznie kolorowej wsi, z jej strojami, zwyczajami, obrzędami i obchodami. I tam w tej pracowni w Swoszowicach zwołna wykwitły owe popularne kompozycje jak: »Odpoczynek żniwiarzy«, »Zaloty«, »We se le idzie«, »Sprzedaż lasu«, »W kościele«, »Sielanka« i tyle innych, które złożyły się na potężną epopeję ludu wiejskiego. Dziś te ogromne płótna Wodzinowskiego zwalone na kupę, gniotą się razem z innymi obrazami i niszczą w małym pokoiku strychowym w Wiedniu.

W tymto pokoiku zastałem także dwa wielkie dzieła sztuki t. j. A. Gierymskiego: »Anioł Pański«, robiony pod wpływem obrazu Milleta o tym samym te-

macie, potężna kompozycja, pełna przedziwnego nastroju przy nadchodzącym zmroku. Drugie płótno było dziełem Witolda Pruszkowskiego z r. 1888 i przedstawiało »Wizję« czyli męczeństwo unitów: postać kobieca, rzucona na gałęzie cierniowe, w oddali zaś cerkiewka wiejska. Pamiętam, że szereg wspaniałych obrazów z kolekcji hr. Milewskiego widziałem przed paru laty w salach antykwarza A. Gutnajera. Były to dzieła Matejki (autoportret i Stańczyk), Al. Gierymskiego szereg obrazów, Malczewskiego szereg obrazów, Chełmońskiego, Ajdukiewicza, Wyczółkowskiego, Witolda Pruszkowskiego, przepiękne dzieło »Niedziela zielna w Krakowie« (kupił je obywatel ziemski p. Malinowski). Były to wszystko ogromne płótna malowane na zamówienie hr. Milewskiego.

Tu jeszcze należy parę słów powiedzieć o samym zbieraczu. Człowiek ten rozporządzając olbrzymią fortuną, miał dumną ambicję stworzenia jedynej galerji sztuki polskiej. W tym celu zamawiał u malarzy obrazy i był bardzo wymagający. Z żylką bowiem kolekcjonerską szło w parze duże znanstwo i wyrobiony smak, tak, że zadowolić go było nie łatwo. Sypał złotem, ale za to malarzy »piłował«. Gierymski w Monachjum — gdy przyjeżdżał Milewski — zamykał się przed nim na klucz w pracowni. Milewski, który kupował wszystko niemal, co wymalował Gierymski — nieraz przemocą wchodził do jego pracowni. Podobnie nie znośli go Malczewski, co jednak nie zrażało zamiłowanego kolekcjonera w urzeczywistnieniu powziętego zamiaru. Można powiedzieć, że przez szereg lat koło r. 1890 wszyscy niemal wybitni malarze polscy, pracowali głównie dla Milewskiego.

Postanowił stworzyć galerję i stworzył. W r. 1893 lub 94 przyjechał do Krakowa, ażeby tu własnym kosztem wybudować monumentalny, wielki gmach i w nim urządzić galerję, któraby była chlubą prawdziwą kultury kraju. Chciał przytem gmach i całe zbiory darować miastu i utworzyć fundusz na utrzymanie galerji. Zażądał jedynie, by mu miasto dało grunt pod budowę gmachu na placu Szczepańskim, mniej więcej w tem miejscu, gdzie dziś gmach Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. Z tym projektem wstąpił do ówczesnego prezydenta miasta. Był nim Józef Friedlein. Zaczęły się posiedzenia i narady nad tą propozycją, które wkońcu dały odmowną decyzję. I w ten sposób unicestwiono szlachetny zamiar stworzenia galerji w kraju. Milewski dotknięty do żywego odmową prezydenta, zarzucił zupełnie zamiar urządzenia galerji w kraju i wywiózł wszystkie swe zbiory zagranicę. Od arcyksięcia następcy tronu, Ferdynanda d'Este zakupił wyspę na Adrjatyku Sta Catarina, na przeciw wyspy Rovigno i tam kosztem milionów wybudował wspaniały pałac, ze stylowym parkiem. Wnętrze pałacu wypełnił zbiorami obrazów, które niebawem stały się sławne i znane w całym świecie. Wyspa Sta Catarina była odwiedzana przez szereg cudzoziemców. Już przedtem kolekcja jego zyskała ogromny rozgłos, wskutek wystawy, urządzonej w wiedeńskim Künstlerhauzie. Była ona prawdziwą sensacją i cały Wiedeń przez parę tygodni pozostawał pod wrażeniem tej pięknej kolekcji polskiego malarstwa.

Zachęcony tym wyjątkowym sukcesem, postanowił Milewski zebrać dalej kolekcję autoportretów malarzy. Zamówił przeto u wszystkich najwybitniejszych, ży-

jących wówczas artystów ich własne portrety, żądając od nich jak największego wysiłku talentu. W ten sposób powstał w Polsce ten jedyny zbiór autoportretów, liczący coś około dwudziestu obrazów naturalnej wielkości. Widziałem obecnie w Wiedniu ten zbiór w izdebce strychowej. Jest ich tam jeszcze 15 ogromnych płócien, przedstawiających portrety własne następujących malarzy: Anny Bilińskiej, Ludwika Delaveaux, Axentowicza, Wodzinowskiego, Żmurki, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, de Laurans, ucznia Gersona, Ant. Piotrowskiego, Kazim. Pochwalskiego, Męciny-Krzesza, M. Reyznera, dwa portrety własne Malczewskiego i Al. Gierymskiego. Są one wszystkie malowane w pozie stojącej po kolana z paletą w ręku. Każdy z nich jest kapitalnem dziełem sztuki.

Gdy się pomyśli, że tam w Wiedniu na poddaszu poniewiera się i niszcze tych kilkadziesiąt obrazów, na które ani rząd, ani stolica kraju, ani żadne z wielkich miast polskich, ani jakaś bogata jednostka w kraju nie ma pieniędzy, żeby je zakupić do zbiorów publicznych — to istotnie przyjdzie wątpić o kulturze narodu.

Dwa niewielkie obrazy Matejki należą do małych arcydzieł mistrza. Jeden — to Kopernik, badający przestworza niebieskie. Jest to potężna kreacja. Widzimy tu Kopernika na tle gwiaździstego nieba, z rozwianymi włosami, który pod wpływem genialnych swych odkryć, w chwili natchnienia — aż przyklęknął na jedno kolano, szeroko rozłożywszy ręce, przy świetle księżyca, wpatruje się w bieg ciał niebieskich. Jest to również warjant czy studjum do wielkiego obrazu »Kopernik«, znajdującego się w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Drugi obraz, średnich rozmiarów przynosi scenę historyczną. Jest nią »Zjazd wiedeński w r. 1515«. Praca ta, poza historyczną anegdotą, odsłania wszystkie cechy genialnego talentu Matejki, a zatem świetną kompozycję, siłę plastyki wyrazu całej myśli, bogactwo akcesoriów i żywy, soczysty koloryt. Oba te obrazy nie wchodziły w skład zbioru hr. Milewskiego, ale były zawsze w Wiedniu, przyczem drugi wisiał w prywatnych apartamentach cesarza Franciszka Józefa. Obrazy te umieszczam dla ich piękności i podkreślam, że do kolekcji hr. Milewskiego nie należą.

FRANCISZEK KLEIN

# KRONIKA ARTYSTYCZNA

## BIAŁYSTOK

= Utworzył się w Białymstoku komitet, który zajmie się budową pomnika dla porucznika-powstańca z r. 1831, Pieszczotowskiego, rozstrzelanego przez wojsko rosyjskie pod generałem Dybiczem.

## BYDGOSZCZ

= Wystawę obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza otwarto w Muzeum, a uczestniczy w niej około 20 ludzi, zajmujących się malarstwem, rzeźbą i grafiką. Większość wystawionych obrazów, to prace dyletantów i amatorów, stwierdza słusznie korespondent *J. P.* w Nr. 254 *Kurjera Pożnańskiego*. Wystawy tego rodzaju mogą mieć zgubne skutki: wypaczają smak publiczności, inteligencję o wyrobionym już smaku zniechęcają i do Muzeum i do plastyki. Brak fachowego kierownictwa mści się i tutaj widocznie.

»Całość przedstawia się imponująco« — pisze ktoś w Nr. 113 *Dziennika Bydgoskiego*, nawet nie czując, na jak gorzką pozwala sobie ironię!

= Wystawa obrazów K. Schwartza. W lokalu Froelicha przy ul. Dworcowej wystawiono około 40 płócien, przeważnie pejzaży, Karola Schwartza, malarza węgierskiego.

Czy nie byłoby jednak lepiej postarać się o poważną wystawę przodujących polskich artystów. Do zrozumienia wartości artystycznej dochodzi się jedynie drogą porównawczych zestawień. Tego materiału porównawczego, o rzetelnym artystycznym poziomie, brak Bydgoszczy bardzo.

## GRODNO

= Wystawa obrazów. W pierwszych dniach września r. b. będzie otwarta w Grodnie wystawa obrazów art. malarza W. Hofmana. Urządzeniem wystawy kieruje p. kustosz Muzeum państwowego w Grodnie J. Jokowski.

## INOWROCŁAW

= Projekt pomnika Jana Kasprowicza, który stanąć ma w Inowrocławiu (wedle projektu poznańskiego rzeźbiarza Edwarda Haupta, nagrodzonego na konkursie) reprodukuje Ilustracja Poznańska w Nr. 24. Projekt ten wygląda wprost przykro!

= W sali Szkoły Wydziałowej Męskiej przy Alei Sienkiewicza — udzielonej na ten cel przez prezydenta miasta p. Jankowskiego — zorganizowano wystawę obrazów; byli na niej reprezentowani następujący artyści: Apoloniusz Kędziński, Michał Boruciński, Władysław Skoczylas, Kazimierz Lasocki, Stanisław Zawadzki, Stefan Filipkiewicz, Bronisław Kowalewski, Stefan Popowski, Teofil Cieślowski senior, Józef Rapacki, Zdzisław Jasiński, Czesław Tański, Feliks Szeferczyk, Włodzimierz Nałęcz, Franciszek Szerocki, Emil Lindeman, Jan Olszewski, W. Nowina-Przybyłski i i.

## KALISZ

= W salach recepcyjnych Ratusza otwarto zbiorową wystawę prac Stanisława Podgórskiego. Na wystawę tę złożyło się 51 obrazów, przeważnie pejzaży, z *Fredrowa koło Sambora*, z *Podhala*, choć są i portrety i kwiaty. Należy podkreślić z uznaniem fakt użyczenia na cel wystawy lokalu w Ratuszu przez p. Prezydenta M. Szarrasa, gdyż inaczej wystawa ta nie mogłaby dojść do skutku.

## KATOWICE

= Wystawa okrężna współczesnej sztuki polskiej, organizowana przez komitet wystaw okrężnych przy polskim Towarzystwie artystycz-

nem odwiedzi szereg miast Górnego Śląska i Małopolski Wschodniej Katowice Cieszyn, Bielsko, Krynica, Drohobycz, Truskawiec, Stryj, Stanisławów, Kołomyja, Tarnopol, Złoczów, Przemyśl, Jarosław, Lublin, Radom, Kielce, Częstochowa będą miały możliwość obejrzenia wystawy.

## KAZIMIERZ n.W.

= Tow. Przyjaciół Kazimierza n. W. Pod przewodnictwem marszałka Sejmu Ignacego Daszyńskiego odbyło się w Kazimierzu nad Wisłą zebranie Towarzystwa przyjaciół tego miasta.

W swym przemówieniu p. marsz. Daszyński podniósł kulturalną wartość architektonicznych zabytków Kazimierza i podkreślił obowiązek społeczeństwa otoczenia troskliwą opieką kazimierskich i wszelkich innych pomników architektonicznego piękna, przekaza-nych nam przez praojców.

Odczytano następnie depeszę p. min. Składkowskiego, który nadesłał Towarzystwu życzenia pomyślnego rozwoju.

Po przemówieniu wojewódzkiego konserwatora p. inż. Siennickiego, który omówił sprawę planowej odbudowy i ochrony architektonicznego piękna Kazimierza, zabrał głos ks. rektor Szepietowski.

Jako prezes Tow. Przyjaciół ks. rektor Szepietowski zdał sprawozdanie z działalności Tow. w roku ubiegłym. Mimo skromnych i szczupłych środków pieniężnych (tylko 1300 zł. wydatków) Towarzystwo w okresie sprawozdawczym zrealizowało postulat prawnego i administracyjnego przeistoczenia Kazimierza w odrębne miasto, odkopało lochy pod Zamkiem, przeprowadziło restaurację baszty, rozpoczęło restaurację kamienicy celejowskiej, nabyło lub uzyskało szereg eksponatów do muzeum, rozszerzyło planty nad Wisłą, pracowało nad ulpszeniem sadów kazimierzowskich i t. d.

Na czoło najbliższych planów Tow. wysuwa się konieczność restauracji spichrzów, ukończenie restauracji kamienicy celejowskiej, ustalenie norm ochrony malowniczności Kazimierza, objęcie pieczy nad mającym powstać w Kazimierzu Domem Akademickim artystów malarzy itd.

Krótką dyskusja i wybory zakończyły zebranie. Na miejsce części ustępujących członków zarządu wybrano pp.: inż. Siennickiego, Tad. Ulanowskiego, art. mal. Michalaka i Ibaszera. Do komisji rewizyjnej weszli pp.: J. Ulanowski, Zdanowicz i Dziubanowski.

= Dom malarzowski. Oddawna w warszawskich kołach artystycznych podnieszony, a żywo propagowany przez prof. Pruszkowskiego, projekt zorganizowania w Kazimierzu n. Wisłą Domu malarzowskiego uczniów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, zwłaszcza zaś młodych malarzy — jest bliski realizacji. Już w bieżącym roku budżetowym rząd ma wyznaczyć odpowiednie na ten cel fundusze. Pieczę nad Domem ma objąć Towarzystwo Przyjaciół Kazimierza.

## KIELCE

= W czerwcu otwarto tu wystawę prac członków Koła Adeptów Sztuk Plastycznych w sali Resursy Obywatelskiej. Są to uczniowie szkoły Mehofferowej, szkoły malarstwa i rysunku im. Krzyżanowskiego, oraz p. Czarnowskiego z Kielc.

## KRAKÓW

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyło się w połowie czerwca publiczne losowanie dzieł sztuki dla posiadaczy rocznych biletów wstępu. Losowaniu, które odbyło się w obecności no-

tarjusza dr. Steina, przypatrywały się z zainteresowaniem tłumy publiczności. Wylosowane zostały wszystkie dzieła sztuki (obrazy, rzeźby, plakaty, grafika), umieszczone poprzednio na wystawie (patrz »Sztuki Piękne« str. 353).

W salach Towarzystwa przyj. sztuk pięknych została otwartą w połowie czerwca nowa wystawa, której niezwykle wysoki poziom artystyczny był dośkonalem zakończeniem całorocznej pracy nowej Dyrekcji. Wystawa obejmowała przede wszystkim szereg wybitnych dzieł artystów warszawskich, a więc przede wszystkim kapitalny obraz śp. Konrada Krzyżanowskiego pt. »Portret staruszki na białym fotelu«, namalowany ze zdumiewającą brawurą, smakiem artystycznym i ekspresją, również bardzo dobry portret żony artysty, portret pani T. i »Czytająca kobieta«. Po za tem bardzo dobre dzieła T. Pruszkowskiego (»Melancholia«, »Różowy kapelusz« »La dame à l'incroyable«), W. Borowskiego (»Spisek«, »Św. Franciszek«, »Kobieta z ptakiem«), Kramsztyka (»Portret p. Lechonia«, »Smakosz« itd.), W. Skoczylasa (szereg tematów z małego miasteczka) St. Rzeckiego, E. Żaka, W. Wąsowicza, dalej artystów paryskich: Makowskiego, Halickiej, Dobrzyckiego, H. Gottlieba, Z. Menkesa i J. Pankiewicza. Poza tem wystawiono szereg prac Ignacego Pieńkowskiego, W. Weissa, Wł. Jarockiego, St. Kamockiego, J. Rubczaka, L. Wyczółkowskiego, Zb. Pronaszki, Antoniewiczówny, T. Cybulskiego, St. Dybosińskiej, S. K. Daniela, E. Czerwenki, St. Galka, D. Horniakiwicz, St. Janowskiego, St. Podgórskiego, J. Kraśnowolskiego, L. Lewkowicza, A. Malickiego, L. Kowalskiego, R. Jarosza, A. Karpińskiego, A. Olesia, St. Paciorka, B. Kudewicza, P. Stachewicza, E. Szinagla, St. Szwarca, H. Uziembły, Fr. Debaka, J. Winiarza, W. Wodzinowskiego St. Zórawskiego, J. Wippla i J. Wrzesińskiego.

Ta niezwykle dobra wystawa była tłumnie zwiedzana tak przez publiczność krakowską, jak i liczne rzesze przejezdnych, które w tym czasie przez Kraków się przesuwały. Wystawa trwała z niegasnącem powodzeniem aż do 15 lipca, poczem gmach T-wa zamknięto i przeprowadzono gruntowny remont sal. Najbliższa wystawa zostanie otwartą 15 września.

Wystawa płaskorzeźb Marka Schwarza została otwartą w połowie lipca w domu Związku artystów na pl. św. Ducha. Są to płaskorzeźby (28 sztuk), których tematem są sceny głównie ze Starego Testamentu, a wykonane w blasze miedzianej za pomocą kucia z odwrotnej strony. Jest to t. zw. technika trybowania albo pusowania (getrieben, repoussé), dzisiaj zarzucona, a niegdyś, zwłaszcza w epoce renesansu i baroku, bardzo używana. Pięknym przykładem tej techniki jest duża kopia wykonana w blasze srebrnej z obrazu Matejki »Sobieski pod Wiedniem«, umieszczona w bocznej nawie z lewej strony Katedry wawelskiej.

Naturalnie repoussoiry p. Schwarza mają zupełnie odmienny charakter. Ujęte w kompozycji bardziej syntetycznej, z dużym zmysłem dekoracyjnym, okazują wielki wpływ współczesnej sztuki francuskiej przy pełnej rasowej odrębności talentu (p. Schwarz jest żydem). Nie jest to sztuka o wielkich horyzontach, musi jednak zdobyć sobie uznanie pracą, włożoną przez artystę w wykonaniu tych dzieł, w jego wiedzę w swoim zawodzie i zdolność kompozycyjną.

To też można się cieszyć z tego, że Związek artystów pokazał publiczności krakowskiej te dzieła, stojące na poważnym poziomie i tak odrębne od naszej sztuki.

Z pism krakowskich dowiadujemy się, że krakowskie Muzeum Narodowe zakupiło jedną z prac Marka Schwarza, wystawionych w Domu Związku Artystów, do swoich zbiorów. Jest to w niedługim

okresie czasu drugi z rzędu zakup dzieła obcej sztuki do zbiorów Muzeum (w zimie 1927/28 r. zakupiono drzeworyty czeskiego artysty Swabinsky'ego), czemu z radością można tylko przyklasnąć. Dział obcej sztuki w naszych muzeach powinien być jak największy, nie mniej jednak w pierwszym rzędzie powinno Muzeum krakowskie (i inne naturalnie tak samo) starać się uzupełniać swe zbiory sztuki polskiej. Uwaga ta nasuwa się mimowoli, gdyż właśnie w czerwcu pan dyrektor Kopera miał sposobność oglądania niezwykle ciekawej wystawy, stojącej na bardzo dużym poziomie, w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych. Były tam pierwszorzędne dzieła śp. Konrada Krzyżanowskiego, dzieła Borowskiego, Pruszkowskiego, Skoczylasa, Kramsztyka. Są to nazwiska bardzo poważne, i dla sztuki polskiej zasłużone, które powinny się znaleźć w katalogu Muzeum. W pierwszym zaś rzędzie grzechem niedodarcia jest wypuszczenie przez pana dyrektora Koperę kapitalnego obrazu Konrada Krzyżanowskiego »Portret staruszki siedzącej na białym fotelu«, nie tylko jednego z najlepszych obrazów polskich, ale mogącego śmiało wisić obok najlepszych obrazów światowej sztuki.

A potem można było kupić do zbiorów Muzeum Narodowego i repoussoir Marka Schwarza.

Restauracja kościoła na Skałce. Prace koło restauracji lewej wieży zostały ukończone. Jak donosi komunikat dokonano tam następujących prac:

Zdjęto pokrycie blachą miedzianą, które z biegiem lat niszczało. Wymieniono szalowania hełmów na nowe. Krążyny, niektóre belki wiązaniowe i słupy zbutwiały również wymieniono na nowe. Obecnie, po założeniu na nowo poślaczanej galki, blacharze pokrywają dach hełmu w części blachą starą, uzyskaną z rozbiorów, a w części blachą nową. Gzymsy kamienne, które były pokryte warstwą hydrauliki, odczyszczono i uzupełniono. Ściany w części wyprawiane zaprawą zwykłą, a w części hydrauliką, zostały oczyszczone ze starych wypraw i obecnie kończą się wyprawy w całej wysokości wieży zaprawą hydrauliki zagranicznej. Zwietrzałe i syjące się kapitele korynckie i bazy z piaskowca zostały wykonane na nowo, w sztucznym kamieniu tego samego koloru, jeno znacznie trwalszym od piaskowca.

Epilog artystycznego bojkotu. Ilustr. Kurjer Codzienny (13 września 1928) donosi:

»Wczoraj rozpoczęła się przed Sądem okręgowym cywilnym w Krakowie 4 dniowa rozprawa w procesie p. Antoniego Waśkowskiego, byłego sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, przeciw temuż Towarzystwu o odszkodowanie z powodu wydalenia p. Antoniego Waśkowskiego na skutek orzeczenia dyscyplinarnego z zajmowanej posady.

Towarzystwo Sztuk Pięknych bowiem po objęciu w nim rządów przez bojkotujących Towarzystwo artystów w czerwcu 1927 r. i po skonstatowaniu niebawm szkód, jakie wyrządził p. Antoni Waśkowski w majątku Towarzystwa przez nieprzestrzeganie swych obowiązków administrowania majątkiem nieruchomym i ruchomym, wydalilo p. Waśkowskiego z urzędu sekretarza Towarzystwa na podstawie orzeczenia dyscyplinarnego, którem uznano p. Waśkowskiego winnym nieprzestrzegania swych kontraktowych obowiązków.

Wczorajsza rozprawa poświęcona była w zupełności badaniu książkowości Towarzystwa za rządów p. Antoniego Waśkowskiego, przyczem przekonał się Sąd na podstawie bezpośredniej oceny przedłożonych ksiąg Towarzystwa oraz na podstawie zeznań świadka biegłego, p. naczelnika buchalterji »Florjanki«, Tadeusza Pajaka, że księgi te były tak pod względem formalnym, jak pod względem merytorycznym źle i karygodnie prowadzone w ten sposób, że z nich nie można było żadną miarą wyrobić sobie obrazu o stanie majątkowym i inwentarzu Towarzystwa i że księgom tym na-



leży bezwzględnie odmówić jakiegokolwiek mocy dowodowej.

Skonstatowano również na podstawie przeprowadzonych dowodów, że ani p. Antoni Waśkowski, ani funkcjonująca w charakterze buchalterki jego siostra, p. Dörse, nie miała o księgowości i buchalterii najmniejszego pojęcia, że dawny zarząd przez członków swych księgowania nigdy nie kontrolował, a że statutowo zobowiązani do kontroli ksiąg członkowie komisji kontrolującej również swego obowiązku zaniedbali, w szczególności zaś, że prezes komisji skontrolującej, p. Szulislawski, był człowiekiem umysłowo przytępionym, w rachunkach się nie orjentującym tak dalece, że musiano przerwać słuchanie tego świadka, jako do niczego nie prowadzące».

Chodzi tu o to, że p. Waśkowski zaskarżył T=wo o uznanie bezpodstawności wydalenia go ze służby i utrzymanie stosunku służbowego w mocy do końca lutego roku 1945 (!!), gdyż do tego to roku ma kontrakt służbowy z T=mem, zawarty z dawną Dyрекcją z p. dr. Koperą na czele.

Sensacyjna ta rozprawa trwała przez 5 dni bez przerwy, od 12 września począwszy, przed osobnym trybunałem; przesłuchano kilkunastu świadków z najważniejszych sfer artystycznych, stracono masę czasu, energii na to, by udowodnić p. Waśkowskiemu, co poza nim samym i kilku jego adherentami było jasne i niewątpliwe, że zaprzepaścić T=wo Przyjaciół Sztuk Pięknych i przez swoją nieudolność, apatię i obojętność dla sztuki był szkodnikiem na stanowisku sekretarza T=wa.

Sąd okręgowy cywilny, przesłuchawszy na pięciodniowej rozprawie (która trwała codziennie po 6 godzin bez przerwy) cały szereg świadków, między nimi najznakomitszych artystów i fachowców, orzekł wyrokiem z dnia 22 września b. r., że oddała się powoda z tem jego powyżej podanem żądaniem skargi.

W motywach swego obszernego wyroku sąd okręgowy cywilny stwierdza, że zaistniały dla pozwanego Towarzystwa ważne przyczyny wydalenia p. Waśkowskiego ze służby po myśli § 1162 k. c., bo winą, ustaloną przez Sąd orzekający, niebываłych nieporządków w gmachu i ruchomym majątku oraz zbiorach Towarzystwa należy obciążyć p. Waśkowskiego, skoro one »dyskwalifikują powoda w zupełności na stanowisko zarządcy majątku Tow., wykazują bowiem tak nieudolność powoda i niezrozumienie obowiązków administratora, jak i lekceważenia tych obowiązków«.

Sąd orzekający przechodząc i ustalając w poszczególnych materjach winę p. Antoniego Waśkowskiego przyjął, że p. W. kwitów rachunkowych nie utrzymywał w porządku, czem zaniedbał swe obowiązki jako zarządca majątku T=wa, okazał tak dalece rażącą nieświadomość ciążących na nim obowiązków i zaniedbanie prowadzenia ksiąg inwentarzowych, któreby dawały jasny obraz majątku T=wa, posunął tak daleko, że w następstwie tego braku nie było T=wo, w stanie stwierdzić przeważnej części właścicieli eksponatów.

Dopatrzył się dalej Sąd wielkiej winy p. Waśkowskiego i jego nieudolności wprowadzeniu przez niego sprzedaży powierzonych mu przez artystów dzieł sztuki, ustalił ponadto Sąd, że strona artystyczna działalności powoda była zła, niechlujna, nieinteresująca, wskutek czego sale świeciły pustkami. Wobec tego nie mogły być wykonane statutowe cele Towarzystwa. Wreszcie ustalił Sąd, że powód niejednokrotnie czynił trudności artystom ze szkodą dla Towarzystwa i wywoływał niejasne podejrzenia, które powadze jego stanowiska i instytucji przez niego reprezentowanej uwłaczały.

W ten sposób sprawiedliwości stało się zadość, artyści krakowscy odnieśli zupełne zwycięstwo w walce

z nieudolnością, mazramem i złą wolą niektórych, na szczęście nielicznych, pożałowania godnych, sfer krakowskiego grodu.

= Wystawa prac uczniów Akademii sztuk pięknych urządzona została dnia 28 czerwca i trwała przez trzy dni, licznie odwiedzana przez publiczność. Wystawa ta świadczyła o wysokim poziomie krakowskiej uczelni artystycznej.

= Restauracja kościoła pod wezwaniem św. Piotra i Pawła w Krakowie. Kościół garnizonowy w Krakowie pod wezwaniem św. Piotra i Pawła od dłuższego już czasu narażony jest na zniszczenie. Przepiękna ta bazylika w stylu czystego renesansu została wzniesiona sumptem Zygmunta III-go i biskupów krakowskich w latach 1597-1620 dla zakonu OO. Jezuitów. W r. 1824 zburzono kościół parafialny Wszystkich świętych, który stał na placu, noszącym do dziś dnia tę nazwę, a parafję przeniesiono do opróżnionego po Jezuitach kościoła. Dziś starej tej świątyni, stanowiącej cenny zabytek historyczny Krakowa, grozi zniszczenie. Toteż by uratować świątynię zwrócono się ze strony parafjan o subwencję rządową oraz wystosowano apel do parafjan, aby ofiarnością swą umożliwili jaknajszysze przystąpienie do odnowienia kościoła.

## LUBLIN

= Słuszne uwagi o podstawach przemysłu ludowego w Lubelszczyźnie zamieszcza St. C. w *Expressie Lub.* z dnia 15 lipca, gdzie m. i. czytamy: »W Lubelszczyźnie pierwszorzędne znaczenie miał kiedyś przemysł ludowy, stojący na wyżynach prawdziwej sztuki. Mamy tu na myśli tkactwo lubelskie, ceramikę, rzeźbę zdobniczą etc.

Aby je utrzymać, dać im bazę rozwoju i rozkwitu, należałoby stworzyć specjalną szkołę przemysłu ludowego. Wiemy, że w każdej niemal wsi naszej znajdują się dzieci zwracające uwagę swoimi zdolnościami i zamiłowaniem artystycznymi. Uświadomione fachowo i odpowiednio pokierowane przez szkołę, staną się one z czasem pionierami naszego przemysłu ludowego.

Szkoła musiałaby mieć przynajmniej 3 działy. Na stolarsko-tokarskim kształciłby się ci, którzy w przyszłości zdobiliby kooperatywy, domy ludowe, biblioteki i czytelnie meblami, szlachetniami w kształcie. Uczniowie działu tkackiego rozpoczęliby produkcję tkacką, nadając jej piętno artystyczne (kilimy, kapy etc.). Wreszcie, absolwenci działu trzeciego mieliby przed sobą szerokie pole do działania: kafle, garnuszki, dzbany, oraz najrozmaitsze zabawki i bibeloty gliniane, które każdy inteligent tak chętnie widzi na swem biurku czy etażerze.

Oczywiście program szkoły objąłby tylko przedmioty specjalne: technologię, rysunek, historię sztuki ludowej ze szczególnem uwzględnieniem regionu lubelskiego etc. Osobne prelekcje wyjaśniłyby uczniom znaczenie propagandy przemysłu ludowego, wystaw, stosunków prawnych w tej dziedzinie i t. d.

Ludzi do szkoły, przy tym zapale do pracy regionalnej, jaki się budzi w Lubelszczyźnie, znaleźćby można łatwo. A jeżeli chodzi o siedzibę, to świetnie by się na to nadawał budynek w Nałęczowie, zajęty narazie przez szkołę rzeźbiarską p. Żyńskiego, produkującą rzeczy nie mające nic wspólnego z lubelską sztuką ludową, a nawet wogóle ze sztuką ludową«.

= Wystawa obrazów. W salach Muzeum Lubelskiego otwarto wystawę prac trzech lubelskich malarzy: Alojzego Kuczyńskiego, Karola Westfała i Henryka Wiercińskiego.

- Wystawę uczniów Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunków L. Mehofferowej zorganizowano w trzech salach Muzeum Lubelskiego.

## POZNAŃ

= Zbyt twardy orzech do zgryzienia. Ludwik Puget w dwu artykułach, pomieszczonych w *Kurjerze Poznańskim* (Nr. 250: O wygląd Poznania, Nr. 256: Twardy orzech do zgryzienia) zajmuje się kwestią odniemczenia fizjonomii miasta Poznania. Wśród wielu zupełnie słusznych uwag znajdujemy jednak projekt »spolszczenia« Złotego Wązka, projekt tak osobliwy, że zdumienie ogarnia, iż mógł z nim wystąpić poważny art. rzeźbiarz i ponadto członek komisji historii i sztuki P. Akademii Umiejętności. Istotnie, jak pisze L. Puget: »czytelnicy podręczników o stylach podskoczą, słysząc myśl bluźnierczą« — nie tyle w tym przypadku bluźnierczą, ile dziwną. Cytujemy odpowiedni ustęp artykułu, rezygnując pozatem z wszelkich dalszych komentarzy.

L. Puget pisze mianowicie o Złotym Wązku: »Jestto jedna z tych wypocin mózgowych, zwracających głowy kółkom wykształconym artystycznie na podręczniku o stylach. Należy do tej samej rodziny co Sacre Coeur paryskie i ś. p. konfekcyjna cerkiew bizantyńska na placu Saskim. Dodajmy, że pod tymi monumentalnymi ciosami kryje się ordynarna tandeta. Wie o tem każdy, kto postukał palcem w odpadające fałszywe gipsatury i malowane olejno na marmur blachy w święto-grałowach salach Złotego Wązka, tak samo zresztą jak hotel-palacowym wnętrzu komisji kolonizacyjnej. Takim jest Złoty Wązek pod względem artystycznym. Moralnie jest on monumentem ducha niemieckiego. Wyraża jego sentymentalny romantyzm. Bo w duszy niemieckiej jest zawsze zakątek z grota lazuru, w której odbywają się mistyczne zaślubiny lohengrinowskiego łabędzia z domową gęsią. O ileby ten romantyzm wyraził się w podobnej średniowiecznej maskaradzie z cegieł i gipsu gdzieś nad Renem, moglibyśmy poprzestać na wzruszeniu ramionami. Ale na wielkopolskiej ziemi chce się on jeszcze w innym kierunku wyrazić. Złoty Wązek przypominać ma zwycięską »niemiecką pięść«, która jeszcze na wieki przed wynalezieniem niemieckiego »suchego prochu« prowadziła dzieło niszczenia ludów. To przedewszystkiem wyraża ów gmach. A widny jest z daleka. Jego tępe romańskie wieże, mające przynudzić na myśl jakichś Geronów, Ottonów, czy innych eksterminatorów Słowian, wprowadzają w sylwetę Poznania ton nieobojętny. Jest to może najgorsza jego strona.

»Jednak właśnie na nią najłatwiej zaradzić. I tutaj, czytelnicy podręczników o stylach podskoczą, słysząc myśl bluźnierczą: Należałoby wieże zakończyć hełmami skomponowanymi w linjach swobodnego baroku o polskim charakterze. Jakto? Hełmy barokowe na romańskich wieżach? A tak! Jeden z najśliczniejszych hełmów w Polsce, tak charakterystyczny dla sylwetki Wawelu, jest barokowy, a wznosi się na gotyckiej Wieży Zegarowej. Jeżeli autentyczne romańskie czy gotyckie wieże tak często bywają uwieńczone autentycznym barokiem czy rokokiem zakończeniem, dlaczegoż nad tym fałszywym romanizmem niema się wznosić fantazyjny barok? Zaraz dodam, że skomponowanie hełmów powierzyłbym genialnemu fantascie-architektowi, prof. Noakowskiemu. Stworzyłby coś, co nie kłóciłoby się z linjami budynku, co nie byłoby kopią niczego, ale jakąś swobodną bajką o polskiej wieży, i ciekawem przez to dziełem sztuki, a pejążowemu konturowi Poznania nadawałoby, już z daleka, prawdziwie swojski charakter. Od strony Teatru i z innych pobliskich punktów Złoty Wązek zaznaczyłby się prawie jedynie tą wieżą, względnie wieżami. A zbliżając się, od ulicy Wjazdowej, oko biegnąc ku głównemu efektowi, t. j. hełmowi, mniej się zatrzymywało na porurach ścianach operowej rezydencji Barbarossy«.

= Sztuka polska na P. W. K. w Poznaniu Organizację działu sztuki na P. W. K. powierzono za

zgodą p. ministra W. R. i O. P. Tadeuszowi Pruszkowskiemu, profesorowi warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Obecnie w przeznaczonym na ten cel gmachu prowadzi się w żywym tempie roboty, jak tynkowanie murów, wykończenie klatki schodowej etc. Zaraz potem przystąpi się do robót dekoracyjnych i do odpowiedniego zaaranżowania wnętrza dla potrzeb wystawowych.

Kierownik działu sztuki, prof. T. Pruszkowski, rozpoczął już pertraktacje z najważniejszymi organizacjami artystycznymi celem należytego i wszechstronnego odzwierciedlenia polskiej twórczości w dziedzinie plastyki. Zamierzony też jest niewielki ale treściwy dział retrospektywny, którego zadaniem będzie dać krótki rzut oka wstecz dla uplastycznienia linii rozwojowej nowoczesnej polskiej sztuki.

= Niejasna sprawa pomnika N. Serca P. Jezusa. W sprawie tej, poruszonej na IX Zjeździe katol., podaje (w Nr. 288) *Kurjer Poznański* następujące informacje:

Po otwarcu IX Zjazdu, wyborze prezydium i przemówieniach wstępnych przedłożył Marszałek Kongresu porządek obrad do przyjęcia. Zanim się to stało wpłynął z łona I plenarnego posiedzenia wniosek o wstawienie sprawy pomnika Najśw. Serca P. J. w porządek obrad, referat i rezolucje.

Na stole prezydyjnym złożono gruby fascykul wniosków, podpisanych przez 850 związków i stowarzyszeń wielkopolskich, obejmujących wszystkie warstwy społeczeństwa.

Z ramienia prezydium odpowiedział ks. prałat Prądzyński, sekretarz Komitetu IX Z. K., że interpelacja ta zaskoczyła Prezydium. Wyczerpujący referat w tej sprawie jest niemożliwy, ponieważ nie jest zwyczajem omawiać publicznie sprawy, znajdujące się w nieukończonym jeszcze toku pertraktacji, niemniej także dlatego, że akta budowy pomnika są w Poznaniu.

Mówca oświadcza, że sprawą tą zajmą się obecni na Kongresie członkowie Komitetu budowy pomnika, którzy ustalą formę, w jakiej należy o niej referować.

Zebrań zgodziło się na tę odpowiedź. Na zajątraz na II plenarnym posiedzeniu referuje ks. Prądzyński, że odbyła się konferencja obecnych na Kongresie członków Komitetu budowy pomnika z przewodniczącym p. starostą krajowym Bęgałem na czele, która uznała jednomyślnie zajęte wczoraj przez prezydium stanowisko i ustaliła wyjaśnienia w sprawie pomnika:

Wszystkim jest wiadomym, że w r. bież. odbył się konkurs na projekt pomnika, w którym wzięło udział około pięćdziesięciu najwybitniejszych artystów polskich. Po za konkursem został jeszcze przygotowany inny projekt, liczący się z urbanistyczną polityką miast, który z odpowiednim wnioskiem został drogą instancji przesłany przez magistrat i województwo do ministerstwa W. R. i O. P. Departament sztuki tegoż ministerstwa rozpatrzył wniosek i zatwierdził go. Przychylną odpowiedź Departamentu sztuki przesłał magistrat m. Poznania komitetowi budowy, który jednak jej z powodów wyłuszczonych nie publikował.

Następnie przeszedł wniosek pod obrady komisji artystycznej przy magistracie. Decyzja komisji artystycznej nie jest jeszcze urzędowo znana, mówi się tylko o tem, że jest podobno przychylna. Obecnie pójdzie wniosek pod obrady Magistratu i Rady miejskiej.

Referent prosi Zjazd i wnioskodawców o cierpliwość. Na tem, że sprawa ciągnie się ośm lat, nie wyszedł pomnik źle, bo został tak wszechstronnie przez czynniki urzędowe, artystyczne i obywatelskie oświetlony, że należy się spodziewać, iż uniknie błędów, popełnionych przy wznoszeniu innych tego rodzaju pomników.

Należy podnieść, że magistrat m. Poznania prowadzi sprawę pomnika rzeczowo i bezstronnie, owszem na-

wet życzliwie. Dlatego prosi referent o przyjęcie tego wyjaśnienia bez dalszej dyskusji i uchwalenie rezolucji, która zostanie na zakończenie obrad przedłożona.

Pan marszałek hr. Bniński zarządził głosowanie i stwierdził jednomyślnie przyjęcie referatu do zatwierdzającej wiadomości

## TORUŃ

= Z początkiem czerwca odbyła się w salach domu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Chelmińskiej 16 w Toruniu uroczystość otwarcia wystawy zbiorowej Związku malarzy wielkopolskich »Plastyka«.

Działalność toruńskiego Tow. P. S. P. zasługuje na szczere uznanie.

## WARSZAWA

= Pomnik Kopernika. Prof. Lalewicz przedstawił wydziałowi technicznemu magistratu ostateczny projekt przerobienia pomnika Kopernika. Prof. Lalewicz opracował projekt na podstawie danych historycznych, starych szkiców i opisów starej Warszawy. Ostateczny projekt różni się od pierwotnego. Podstawa pomnika ma być wydłużona. Słupów i łańcuchów projekt nie przewiduje. Dokoła pomnika urządzony będzie czworobok z płyt betonowych chodnikowych, tak, że pomnik stać będzie jakby na betonowym placu. Podwyższony, ani obniżony pomnik nie będzie.

Roboty te mają się rozpocząć niebawem, wobec zbliżającego się terminu asfaltowania Krakowskiego Przedmieścia.

= Ze szkoły sztuk pięknych. Dyrektorem szkoły sztuk pięknych w Warszawie na rok akademicki 1928-29 został wybrany prof. Józef Czajkowski (pownownie).

= Wystawy prac uczniowskich zorganizowały w Warszawie z końcem czerwca: Szkoła Sztuk Pięknych, Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, Instytut Sztuk Plastycznych, Szkoła Sztuk Pięknych im. W. Gersona.

Szkoła Sztuk Pięknych wydała swym nakładem odo-bną broszurę, gdzie znajdujemy programowy artykuł dyr. Józefa Czajkowskiego o celach i zadaniach Szkoły, oraz przemówienie prof. Tichego, wygłoszone w dniu otwarcia Szkoły, przed pięciu laty. Zarazem dodano tam szereg reprodukcji z cenniejszych prac uczniów.

= Nowy dyrektor departamentu kultury i sztuki. P. Prezydent Rzeczypospolitej postanowieniem z dnia 31 sierpnia r. b. mianował profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie W. Jastrzębowski Dyrektorem Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w IV st. sl.

= Reprezentacyjną wystawę sztuki belgijskiej otwarto w Żelazcu w dniu 1 września b. r. Bierze w niej udział 44 malarzy i 14 rzeźbiarzy, z których każdy wystawia zaledwie po 1 lub najwyżej dwa dzieła. Materiał wystawowy zebrała *Association Belge de Propagande Artistique à l'Étranger*, ale trudno przyznać, ażeby dobrze się wywiązała ze swego zadania. Brak na wystawie — prócz trzech — niemal wszystkich najwybitniejszych artystów belgijskich, znanych od dawna nie tylko w Belgii, ale i w reszcie Europy. Mimo to jednak, wystawa robi sympatyczne wrażenie.

= Memorjał Artystów w sprawie postulatów artystycznych. W związku z cyklem sześciu wieczorów dyskusyjnych na temat »Sztuka a Państwo« Polski Klub Artystyczny nadesłał nam następujący memorjał i rezolucję, złożone przez artystów polskich Panu Prezydentowi Rzeczypospolitej, Sejmowi i Rządowi:

»Zważywszy, że sztuka jest jedną z najistotniejszych funkcji życia kulturalnego narodu i jego najpełniejszym wyrazem, podpisani artyści uwa-

żają, że państwo powinno ją otoczyć taką samą opieką, jaką stosuje do życia gospodarczego i obrony kraju.

Dotychczasowy stosunek państwa do sztuki wyraża się w traktowaniu jej jako zbytku i odkładaniu opieki nad nią na dalszą przyszłość.

Artyści, zebrani w Polskim Klubie Artystycznym, w dniu 1 czerwca 1928 roku, uchwalili skierować do właściwych czynników państwowych poniżej załączone postulaty.

Uchwały te, poprzedzone sześciu wieczorami dyskusyjnymi, z których każdy poświęcony był innemu działowi sztuki, zostały wyczerpująco omówione i następnie przegłosowane.

Składając te uchwały, jednogłośnie przez artystów podpisanych przyjęte a wyrażające elementarne potrzeby naszego życia artystycznego, prosimy usilnie o należyte ich uwzględnienie.

### Wnioski ogólne:

1. Należałoby istniejący przy Ministerjum W. R. i O. P. Departament Sztuki zreorganizować, stwarzając z niego podsekretariat stanu albo przetworzyć go w odrębny autonomiczny urząd przy Prezydium Rady Ministrów.

2. Przywrócić do życia na podstawie istniejącej ustawy Państwową Radę Sztuki, składającą się z przedstawicieli wszystkich działów sztuki.

3. Szkolnictwo artystyczne wszelkich stopni i nadzór nad wykształceniem artystycznym w szkołach powszechnych i średnich ześrodkować w Departamencie Sztuki.

4. Opiekę nad wykształceniem artystycznym młodzieży szkół powszechnych i średnich powierzyć specjalnym wizytatorom z pośród artystów-pedagogów (literatów, plastyków i muzyków).

### Wnioski z dziedziny plastyki:

1. Zakładać w stolicy i na prowincji muzea, biblioteki artystyczne i zbiory odlewów gipsowych.

2. Wszystkie zakupy i zamówienia z dziedziny sztuki należy dokonywać po zasięgnięciu opinii powołanych do tego komisji artystycznych.

3. Wybudować w Warszawie gmach dla wystaw sztuk plastycznych, odpowiadający potrzebom stolicy.

4. Stworzyć doroczne państwowe nagrody pieniężne z dziedziny sztuk plastycznych.

5. Udzielić wydatnego poparcia wzorowym warsztatom doświadczalnym o charakterze produkcyjnym z dziedziny sztuk dekoracyjnych.

6. Nadać warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych prawo szkoły wyższej.

7. Utworzyć przy uniwersytecie warszawskim katedrę historii sztuki nowoczesnej i nauki o sztuce i ogłaszać z tej dziedziny wykłady publiczne.

8. Zreorganizować dyrekcję zbiorów państwowych i rozszerzyć jej autonomię.

Ponadto złożono również szczegółowe wnioski z dziedziny literatury, muzyki, teatru, kinoteatru i filmu.

Memorjał opatrzone podpisami około 100 artystów warszawskich.

= O pomnik Jana Kilińskiego w Warszawie. Grupa przedstawicieli rzemieślniczych organizacji, wchodząca w skład radzieckiego Koła narodowo-gospodarczego rady m. st. Warszawy, zgłosiła do prezydium rady miejskiej wniosek w sprawie wzniesienia na rynku Starego Miasta pomnika Jana Kilińskiego.

= Pomnik Kraszewskiego. Jak donosiliśmy, firma wydawnicza Arcta zwróciła się do magistratu z prośbą o wyznaczenie placu, na którym firma ta mogłaby własnym kosztem wzniesić pomnik Kraszewskiego. Pismo firmy posiadało załącznik w postaci fotografii modelu pomnika, zrobionego przez jednego z rzeźbiarzy.

Nad tą sprawą zastanawiała się rada artystyczna. Uznała ona, że przedstawiony projekt nie nadaje się do ustawienia z wielu zasadniczych względów. Wobec tego magistrat podziękował firmie Arct za inicjatywę i zaproponował ofiarodawcy, aby się zgodził na rozpisanie konkursu na pomnik. Miasto jest gotowe współdziałać w tym kierunku i ponieść niektóre koszty. Co się tyczy placu, wyłoniło się kilka projektów, przytem najodpowiedniejszym okazuje się plac na Żoliborzu w dzielnicy willowej.

= Pomnik Słowackiego. Wydział regulacji magistratu zajmuje się wyborem miejsca pod pomnik Juliusza Słowackiego.

Rozważana jest, między innemi, możliwość wzniesienia pomnika w parku Ujazdowskim, w pobliżu przyszelej reprezentacyjnej dzielnicy Warszawy.

= Pomnik Traugutta. Urząd wojewódzki zatwierdził budowę pomnika R. Traugutta w Ciechocinku, według projektu pp. inż. arch. P. Pałado i K. Iwanickiego. Pomnik na tym projekcie umieszczony jest na szerokiej podstawie z granitu z wykutym we środku zniczem, i na dwóch stopniach granitowych ogrodzeniem ze słupków i kul granitowych, połączonych łańcuchem.

= Posąg generała Bema w Polsce. P. Grigorcea, chargé d'affaires Rumunii w Warszawie, zawiadomił p. Alfreda Wysockiego, podsekretarza stanu w ministerjum spraw zagranicznych, że rząd rumuński poczynił kroki niezbędne dla przewiezienia w najbliższym czasie posągu konnego generała Bema do punktu granicznego Grigore Ghica Voda, gdzie pomnik ten będzie przekazany władzom polskim.

Pomnik bohatera polskiego, postawiony na cześć jego przez Węgrów w mieście Targu-Maresz, znajdował się pod opieką władz tego miasta aż do chwili, kiedy okoliczności pozwolą na jego przewiezienie do Polski. Okoliczności takie wytworzyły się właśnie teraz przez przygotowania, poczynione dla przewiezienia prochów bohatera z Azji Mniejszej do Polski.

Zawiadomienie o decyzji powyższej władz rumuńskich, nosiło charakter szczerzej i głębiej serdeczności.

= Pomnik Szopena. Roboty oświetleniowe i ogrodnicze na terenie zajmowanym przez pomnik Chopina w Al. Ujazdowskich wykonano przed miesiącem. Pozostają do wykonania zmiany ogrodzenia. Jak wiadomo, istniał projekt usunięcia ogrodzenia, w celu otwarcia bezpośredniego widoku na pomnik od strony Al. Ujazdowskich. Sprawa ta nie jest jeszcze zdecydowana.

= Muzeum narodowe. Tempo robót przy budowie muzeum narodowego w Al. 3 Maja przyspieszono w tym celu, aby w r. b. wykonana była w terminie przewidziana w planie pierwsza seria robót.

Budowa kompleksu gmachów przyszłego muzeum narodowego podzielona jest na trzy serie: pierwsza ma być wykonana z pożyczki amerykańskiej, co się odbywa obecnie; druga z pożyczki rządowej, gdyż część pomieszczeń muzeum przeznaczona będzie na zbiory państwowe, wreszcie trzecia ma być wykonana przy pomocy władz wojskowych, gdyż zbiory wojskowe mają być również umieszczone w muzeum.

Oddanie do użytku całego muzeum projektowane jest w roku przyszłym.

Rzecz prosta, komasowanie wszystkich nieledwie zbiorów, jakimi obecnie dysponuje Warszawa, bo i miejskich i wojskowych i państwowych w jednym gmachu jest z punktu widzenia muzeologicznego rażącym błędem. Komasuje się zbiory jednorodnego typu, przeciwnie zaś, z odrębnych działów (jak np. zbiory wojskowe) tworzy się odrębne muzealne organizmy w osobnych budynkach. Warszawskie Muzeum Narodowe wzbudzi niewątpliwie podziw u obcych: wśród muzeów, orga-

nizowanych i budowanych w XX wieku będzie ono osobliwym unikatem.

= Regulacja placu Zamkowego. Do budżetu na rok 1929-30 wstawiona będzie pewna suma na opracowanie planu regulacji placu Zamkowego. Regulacja tego planu wiąże się z remontem kolumny Żygmunta. Poza tem chodzi o obniżenie poziomu placu, aby zyskał na tem Zamek Królewski; obniżenie terenu podniosłoby trochę Zamek, znajdujący się obecnie jak w kotlinie.

= Pałac Staszica. Wobec uzyskania subsydjum oraz nacisku władz administracyjnych w związku z wyglądem Nowego świata, zarząd Tow. naukowego w Warszawie wznowił roboty, dotyczące dalszej odbudowy pałacu Staszica. Odnowiona będzie elewacja od Nowego Świata. Rusztowania wzniesiono. Na dalsze roboty, między in. na uporządkowanie muzeum im. Erazma Majewskiego, dotychczas zamkniętego dla publiczności, brak funduszków. Obecne roboty potrwią około miesiąca.

= Dyplomacja i plastyka. Placówki dyplomatyczne i konsularne różnych państw są zarazem nieustającymi wystawami sztuki i przemysłu artystycznego. W poczekalniach i salonach posłów, konsulów i t. d. oglądają przybywający okazy meblarstwa, tkactwa, rzeźby, malarstwa i t. d. danych narodów. Tylko placówki dyplomatyczne polskie były pod tym względem wyjątkiem. Urządzano je i dekorowano na chybił trafił, nieraz bez gustu, a już nasza narodowa wytwórczość stoi w nich, z małymi wyjątkami, na ostatnim miejscu i wszystko opędza się wytworami obcymi, najczęściej miejscowymi. Teraz przyjdzie kres na to zaniedbanie. Ministerstwo spraw zagranicznych ustanawia osobny urząd »doradcy artystycznego«, który będzie urządzał placówki zagraniczne w zakresie sztuki, przemysłu artystycznego i zdobnictwa. Działać zacznie ta nowa ważna placówka z dniem 1-go września r. b.

Jak się dowiadujemy, stanowisko to objął Jerzy Warchałowscy.

= Przed zagładą Ogrodu Saskiego. W artykule pod tym tytułem zabiera głos Jan Czempiniński (Nr. 217 *Kurjera Warszawskiego*) i zajmuje się znany projekt przeprowadzenia przez Ogród Saski ulicy. Park ten, jak stwierdza autor, udało się obronić przed analogicznymi zakusami za czasów rosyjskich — pomimo sił nierównych — aż dopiero teraz...

Nie trzeba się łudzić — pisze J. Czempiniński — iż zamierzone zużycie wolnego obszaru ogrodu w obręb sieci komunikacyjnej będzie tylko częściowem zajęciem linii pod nowe ulice. Ma być wyrwanych, zabranych 25 tys. metrów kwadratowych, czyli około 4-5 morgów!

Ze sporządzonego przez miasto planu przerobienia ogrodu widać, iż projektowane jest oprócz przedłużenia ul. Marszałkowskiej przeprowadzenie na terenie ogrodu ulicy bocznej, idącej poza tyłami teatru Letniego, rozgałęziającej się na dwie linie — jedną, zlewającą się z ul. Brühlowską, i drugą, idącą w kierunku ul. Senatorskiej.

Ma się to odbyć kosztem niszczenia ogrodu. Nadto projektowane są bardzo poważne bloki budowlane: na gmachy magistrackie i na inne cele.

Mimo wszelkich okrągłych frazesów i wysuwania różnych konieczności — przeróbki zamierzone będą śmiercią ogrodu Saskiego. Chroniony pieczołowicie i troskliwie zabytek historyczny, ów »letni salon Warszawy«, »płuca stolicy« — przestaną istnieć. Zakątek, gdzie umęczony mieszkaniec śródmieścia może dziś oddychać w upalne dni świeżem powietrzem, będzie jednym z tych kanałów dusznych, rozpalonych, zapyłonych, pełnym miazmatów chorobotwórczych, jak inne ulice śródmieścia. I to się projektuje — w rok po obchodzie zoo-lecia istnienia ogrodu!...

Jestem pewny, iż gdyby zwołać na ratuszu konkurs najnamienitszych urbanistów Paryża, Wiednia, Pragi,

Rzymu, Budapesztu i t. d. i wezwać ich do podpisania wyroku zagłady na ogród w obcym dla nich mieście — zapadłoby mocne postanowienie:

— Nigdy!

Nie niszczy się takich zabytków, jak ogród Saski!

Istnieje już, dzięki Bogu, silny i uzasadniony poważnie sprzeciw. Oto Komitet plantacyjny miast Rzeczypospolitej polskiej przesłał do władz miejskich poniższy protest:

»Wobec wznowionego przez magistrat, na życzenie komisariatu rządu, projektu przebicia przez ogród Saski ulicy 25 metr. szerokiej od ul. Marszałkowskiej do placu Bankowego, Komitet plantacyjny miast Rzeczypospolitej uchwalił jednomyślnie:

1) Wnieść do magistratu i rady miejskiej stanowczy protest:

a) przeciwko projektowanemu przebicciu przez ogród Saski ulicy pałakowato wygiętej, która ma połączyć prostą i potężną arterię komunikacyjną, jaką jest i będzie ul. Marszałkowska, z placem Bankowym. Arteria ta, wskutek swej krzywizny, przyjmując z jednej strony cały ruch kołowy i pieszy ze zbiegających się ulic: Marszałkowskiej, Królewskiej i Zielnej, z drugiej zaś strony z Żelaznej Bramy, placu Bankowego i sąsiednich ulic, będzie zawsze przeciążona i nie odpowie swemu zadaniu;

b) wskutek przeprowadzenia tej arterji, obszar jednego w śródmieściu ogrodu publicznego i terenu zabycanego zmniejszy się o poważną przestrzeń 25.000 metrów kwadratowych, czyli około 4 i pół morgów;

c) po przeprowadzeniu wspomnianej arterji, nowe bloki budowlane, mające powstać po skasowaniu ogrodu, oraz projektowane arterje na tyłach teatru Letniego w kierunku ul. Niecałej, są niewątpliwie początkiem parcelacji ogrodu, od której mieszkańcy stolicy bronili się skutecznie za czasów niewoli.

2) Protest komitetu plantacji miast Rzeczypospolitej jest rezultatem wielostronnych rozważań rzeczonoj sprawy na zebraniach ogólnych Komitetu, do którego wchodzi przedstawiciele dzielnic śródmieścia i przedmieść Warszawy, ci zaś w swej decyzji powodowali się opinią szerokiego ogółu obywateli stolicy.

3) W celu rozważenia różnych projektów oraz wyszukania najodpowiedniejszego sposobu rozwiązania trudności komunikacyjnych między ul. Marszałkowską i placem Bankowym z możliwie najmniejszym uszczerbieniem ogrodu, — komitet uważa za najbardziej właściwą drogę zaproszenie przez magistrat na naradę przedstawicieli zainteresowanych władz i instytucji społecznych, mianowicie: Tow. zabytków przeszłości. Tow. urbanistów, Koła architektów, Stowarzyszenia automobilistów, Tow. ogrodniczego, warsz. Koła planistów, komitetu plantacyjnego i innych instytucji«.

Nie wątpimy, iż protest ten będzie rozważony przez władze miejskie z całą troskliwością i bez uporu. Sprawa jest zbyt ważna, aby ją można było zatłwić wbrew słusznej opinji.

— Z rady artystycznej. Zastanawiano się nad modelem nowych tabliczek z nazwami ulic. Tabliczki te umieszczone będą na rogach. Będą one koloru piaskowego z brązowymi literami. Pod każdą tabliczką z nazwą ulicy umieszczona będzie mniejsza z wskazaniem pierwszego i ostatniego numeru domu w danym odcinku. Projekt wprowadzenia tabliczek granatowych odrzucono.

Odrzucono też projekt latarek przy bramach domów, przedstawiony przez prywatnego przedsiębiorcę. Uznano, że latarki te nie są estetyczne.

Wprowadzenie ponowne tablic «koloru piaskowego z brązowymi literami» uważać należy za *nonsens*. Tablicy z nazwą ulicy nie trzeba by wstydzić, niema tedy najmniejszego celu dostosowywać jej koloru do barwy domów, tak, ażeby orientacyjnej tablicy

z daleka wogóle znać nie było; tak samo bezcelowe są brązowe a nie na białem tle czarne lub granatowe litery: jeszcze mniej będą przez to czytelne. Dziwna rzecz, że sfery miejskie w Warszawie na nowo »odkrywają« Amerykę i dają zupełnie nowe, wysoce oryginalne rozwiązanie dawno już rozwiązanego problemu: jak wypisać nazwę ulicy, ażeby ją można łatwo odczytać!?

— Parkany malowane na brązowo. Komisarjat Rządu przypomina właścicielom posesyj mieszkalnych, iż w myśl zarządzeń władz administracyjnych wszystkie parkany muszą być prze-malowane na kolor brązowy. Nad wykonaniem tego zarządzenia czuwać mają dzielnicowi komisarjaci P. P.

Komisariat Rządu posiada niewątpliwie nader oryginalny zmysł kolorystyczny i stara się dać mu zadość uczynienie zapomocą podobnych dziwacznych zarządzeń. Dlaczego właśnie wszystko na brązowo? Co to znaczy »brązowo«? W którym komisarjacie P. P. można otrzymać oryginalne próbki »przepisanego« koloru?

Zdawałoby się, że kolor parkanu winien być raczej dostosowany do charakteru otoczenia domu, parku, placu czy ogródka — a nie do widzimisię jakiegoś urzędnika z komisariatu Rządu.

— Z parku Łazienkowskiego. Przed kilku laty zarząd parku Łazienkowskiego ogłosił konkurs na projekt regulacji parku. Wpłynęły wówczas projekty, niektóre uznano za trafne, jednak samej sprawy regulacji zaniechano z powodów finansowych. Obecnie zarząd postanowił od wiosny roku przyszłego rozpocząć na szeroką skalę roboty regulacyjne,

Przedewszystkiem usunąć mają być z Łazienek albo przeniesione na sam kraniec budynki gospodarcze i mieszkalne. W projekcie jest przebicie nowych alei, między innymi otwierającej perspektywę na Belweder, oraz drugiej, otwierającej perspektywę z zachodniej części na zamek na wodzie. Pewnym zmianom ulegną drogi dla pojazdów. W projekcie jest również urządzenie wielkich kwietników. Przed nową pomarańczarnią urządzono będzie wielkie rozarium, dla którego już obecnie zamówiono róże za granicą.

— Niefortunny projekt pomnika. Pismo *Głos Polski* z dnia 29 lipca b. r. zamieszcza reprodukcję »Pomnika Zasłużonej Polki« projektowanego przez p. Aleksandra Borawskiego i donosi, że pomnik ten ma stanąć w Parku Ujazdowskim. Projekt jest tak fatalny, tak przykry, że uchowaj nas Boże przed takim monumentem.

## WILNO

— Freski Smuglewicza. W Bibliotece Uniwersyteckiej odnawia się freski Smuglewicza. Prace prowadzi art. mal. J. Hoppen. W roku ubiegłym studenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego odczyścili cenny zabytek, ale trzeba będzie go kompletnie zrekonstruować z pozostałych śladów, gdyż rosjanie zamalowali je w swoim czasie farbą olejną. Natomiast dał się uratować cenny fresk na sklepieniu, pochodzący z czasów Akademii Jezuickiej, a przedstawiający adorację N. M. P. przez OO. Jezuistów.

— Restauracja presbiterjum kościoła p.bernadyńskiego w Wilnie.

W związku z odsłonięciem widoku na grupę architektoniczną na placu wystawowym od ul. Królewskiej i na gmach d. klasztoru bernadyńskiego, oraz na kościół Urząd Konserwatorski przystąpił przed 2-ma tygodniami do restauracji najbardziej zaniedbanego presbiterjum tegoż kościoła. Jak wiadomo cała absyda pokryta była grubą warstwą tynku, pomalowanego na rażący kolor czerwony. Kościół bernadyński, zmurowany z pięknej cegły gotyckiej, o czym świadczą liczne

jego partje, a przede wszystkim wieża, uległ w okresie baroku pewnym przeróbkom, które zaznaczyły się w górnych częściach kościoła gzymsem koronującym, przecięciem muru w oknach (glifach), podówczas rozszerzonych, i w innych fragmentach, co okazało się po odbiciu tynków. Wobec takiego stanu wątków muru, postanowiono pozostawić partje gotyckie w cegle po odpowiednim oczyszczeniu cegieł a inne fragmenty muru z epoki barokowej i późniejszej otynkować i pomalować odpowiednim kolorem zharmonizowanym z całością ceglana budowli. W ten sposób kościół pobernardyński uzyska właściwą szatę, nie budzącą żadnych wątpliwości ani pod względem zabytkowym, ani też artystycznego wyglądu. Roboty prowadzone są pod kierunkiem konserwatora, prof. Juliusza Kłosa i prof. Ferdynanda Ruszczyca.

= Osobliwością Targów Północnych jest Wystawa Regionalna, zorganizowana przez prof. F. Ruszczyca w lokalach Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu S. B.

Na parterze przyciągają oko słynne samodziały wileńskie, warsztat do nich i różne okazy ludowego zdobnictwa. Na górze trzy sale zajęła wystawa retrospektywna sztuki wileńskiej w ostatnich latach stu: od Smuglewicza do dzisiaj. Towarzystwo Miłośników Wilna wzięło udział bogato, taksamo drukarstwo. Wszystkie ważniejsze instytucje rządowe i komunalne uczestniczą również w tej niezmiernie ciekawej regionalnej wystawie.

Sztuką na Targach Północnych zajmuje się szczegółowo Jerzy Reimer, który w Nr. 106 *Kurjera Wileńskiego* rozpoczął opis tego działu pierwszym artykułem, o jego terenie i architekturze.

Istnieje projekt, ażeby skorzystać z materiału, zgromadzonego na wystawie regionalnej i założyć stałe muzeum.

= Wystawy szkolne zorganizował szereg szkół średnich. Centralna Pracownia Robót Ręcznych, Kursa rysunkowe dla Rzemieślników W. Tow. Art. Pl., oraz Wydział Sztuk P. Uniwersytetu im. Stefana Batorego.

## KRONIKA ZAGRANICZNA

### AMSTERDAM

= Otwarcie międzynarodowej wystawy sztuki olimpijskiej nastąpiło w dniu 11 czerwca. W wystawie bierze udział 18 państw, a mianowicie: Austria (28 eksponatów), Anglja (75), Belgja (28), Danja (6), Francja (54), Holandia (58), Irlandja (12), Luksemburg (6), Łotwa (8), Meksyk (16), Monaco (2), Niemcy (98), Norwegja (2), Stany Zjednoczone A. P. (74), Szwajcaria (23), Węgry (19), Włochy (15), oraz Polska (74).

Dział polski zajmuje jedną z najpiękniejszych sal w Muzeum Miejskiem, mieszcząc wystawę. W sali tej rozmieszczono starannie obrazy, rysunki, drzeworyty i rzeźby, w ogólnej ilości 59 eksponatów (24 różnych artystów), zebranych przez przewodniczącą Komisję Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, dr. M. Tretera, po części także ze zbiorów prywatnych, tak, że pomimo wielkich pod tym względem trudności na wystawie amsterdamskiej reprezentowani są artyści Lwowa, Krakowa, Poznania, Wilna i Warszawy.

Wedle zgodnej naogół opinii sfer kompetentnych, do najlepszych pod względem artystycznego poziomu działów należą: Anglja (m. i. Sir John Lavery, Sir William Orpen), Niemcy (Grosz, L. Hofmann, W. Jaekel, M. Liebermann, N. Slevogt, E. de Fiori, G. Kolbe, R. Sintenis, F. Stuck, W. Schaper i i.) Holandia — zwłaszcza konie Is. Izraelsa, w dziale architektury przepyszne zdjęcia stadionu am-

sterdamskiego, z pomieszczeniem na 40 tysięcy osób, wedle planów Jana Wilsa), Luksemburg (kilka rysunków i obrazów J. Jacoby'ego), oraz Polska.

Wystawa ta stanowi część ogólnego konkursu artystycznego Igrzysk IX-tej Olimpiady, który obejmuje prócz sztuk plastycznych także i literaturę (Polska nadesłała z utwory Tetmajera i tomik poezji K. Wierzyńskiego — w niemieckim przekładzie Miechela, nakładem Horen-Verlag w Berlinie), oraz muzykę (Polska nadesłała marsz na orkiestrę K. Kresowiaka p. t. »Orzeł Biały«). Wszelkimi przygotowaniami w związku z różnymi działami tego konkursu międzynarodowego, zajmowała się Komisja Sztuki przy Polskim Komitecie Olimpijskim, w ścisłym z Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych; Towarzystwo to wywiązało się też bardzo dobrze z przyjętych na siebie obowiązków natury organizacyjnej i wykonawczej.

Minister Oświaty i Sztuki dr. Waszink, był oprowadzony po dziale polskim przez dr. M. Tretera, którego ministrowi przedstawił dyrektor Muzeum m. Amsterdamu, C. W. H. Baard. Minister dr. Waszink który interesuje się żywo Polską, obejrzał dokładnie wystawę polską, zwrócił też specjalną uwagę na oba nasze zamierzenia architektoniczne, t. j. na Stadion warszawski i na Centralny Instytut Wychowania Fizycznego.

Cała poważniejsza prasa holenderska notuje skwapliwie udział polski w wystawie i w konkursie artystycznym Igrzysk IX-tej Olimpiady. W katalogu oficjalnym wymieniono też utwory literackie i muzyczne, nadesłane przez Polską Komisję Sztuki na konkurs. Na 81 reprodukcji w katalogu poświęcono Polsce 8 rycin.

W konkursie olimpijskim otrzymał drugą nagrodę za prace malarskie prof. Wł. Skoczylas, który wystawił wiele akwael i szereg drzeworytów.

### BERNO MOR.

= Na Międzynarodowym Kongresie Architektów reprezentowane były liczne stowarzyszenia zawodowe Niemiec, Szwajcarii, Polski, Jugosławji, Austrii, Węgier i Czechosłowacji.

### BORDEAUX

= Grób Goyi, znajdujący się na cmentarzu w Bordeaux, gdzie artysta hiszpański spoczywał od r. 1828 do 1899, obecnie, w roku jubileuszowym, rozebrano i przeniesiono w całości do Saragossy, a na tem miejscu umieszczono pamiątkową płytę nagrobną z napisem. Bordeaux jest tak dumne, że dało ostatnie schronienie wygnanemu Hiszpanowi, iż nie chciałoby zatrzeć śladów tego zdarzenia po przeniesieniu grobu artysty do kraju ojczystego.

### GENEWA

= Wystawa polskiego rękodzielnictwa artystycznego. Zamknięto już wystawę polskiego rękodzielnictwa artystycznego zorganizowaną z inicjatywy Tow. »Zdobnictwo polskie« przy współudziale Tow. »Przemysł ludowy« oraz pod opieką poselstwa polskiego w Bernie i polskiej delegacji do Ligi narodów w Genewie. Wystawa wzbudziła wielkie zainteresowanie zarówno miejscowego społeczeństwa, jak i przejezdnych. Frekwencja była bardzo znaczna, a prasa zamieściła szereg niezmiernie pochlebnych recenzji.

### LENINGRAD

= Wystawa samowarów. W małym pałacyku Piotra Wielkiego otwarto niezwykłą wystawę. Jest nią wystawa samowarów wszelkiego rodzaju. Wystawa przedstawia rozwój, rozkwit i koniec samowara. Widzimy tam artystycznie wykonane samowary z XVII wieku, samowary pod różne, wspaniałe okazy z Tuły, ojczyzny przemysłu samowarniczego. Na wystawie znajdują się samowary wszystkich możliwych

form i fasonów z rozmaitych metalów wykonane. M. in. znajdujemy tam samowary z czystego złota i srebra, pochodzące z Pałacu Zimowego.

= Słynny Sobór św. Izaaka w Leningradzie, za czasów carskich cerkiew dworska, został obrócony na podstawie uchwały wydziału wykonawczego Komitetu Centralnego — na muzeum.

## LONDYN

= Wystawa polska. Poseł polski, minister Skirmunt, otworzył w »Claridge Gallery« wystawę prac artystów polskich: Noakowskiego, Felsztyńskiego i Potworowskiego.

Posłowie wszystkich innych państw, prócz Polski, biorą jedynie wtedy oficjalny udział w otwarciu wystaw, jeśli taka wystawa ma oficjalny i zarazem reprezentacyjny charakter. Wystawa prac pp. Felsztyńskiego i Potworowskiego (których nikt w samej Polsce nie zna), z dołączeniem kilkunastu rysunków St. Noakowskiego — charakteru takiego chyba nie posiada. Czy tego rodzaju kwestyj nie mogłoby odpowiednio unormować M-wo Spraw Zagranicznych?

= Obraz Constable'a. Prawdziwą niespodzianką aukcji, odbytej w Londynie w jednej z sal przy Campden Hill-road, był nieznan dotąd obraz Jana Constable'a, świetnego pejzażyisty (1776—1837), należącego razem z Turnerem do głównych angielskich poprzedników impresjonizmu. Obraz ten, zatytułowany »Waterloo Bridge«, sprzedano za mniej więcej 90 tysięcy złotych. Przed 50 laty zapłacił dotychczasowy jego właściciel za niego 4 tysiące złotych. Obrazy Constable'a wzrosły wogóle w ostatnich czasach niesłychanie w cenie. Jego »Stoke by Neyland«, za który zapłacono w r. 1860 około 4 tysiące złotych, osiągnął w r. 1910 rekordową sumę czterystu tysięcy złotych z górą.

= Sprzedaż dywanu historycznego. Wspaniały dywan perski z r. 1524 o rozmiarach 25 X 10 stóp, sprzedano w Londynie za 2,665.000 franków. Dywan ten, ofiarowany przez Piotra Wielkiego Leopoldowi I. austriackiemu, znajdował się w posiadaniu domu Habsburgów do czasu rewolucji.

= Przejęcie przez M. Londyn ofiarowanych mu cennych zbiorów. Niedawno nastąpiło przejęcie przez Radę Muncypalną Londynu daru Earl of Iveagh, przedstawiającego zbiór 63 obrazów, ocenionych łącznie na sumę pół miliona ft. Galeria mieści się w Hampstead w pięknym domu, wykonanym według projektu architekta Roberta Adama. W zbiorach znajdują się obrazy Reynolds'a, Gainsborough, Romney'a, Turnera, Rubensa, Franza Halsa i Rembrandta.

## LOS ANGELOS

= Wystawa Ex-librisów. W Los Angeles od kilku już lat istnieje Międzynarodowe Stowarzyszenie Miłośników Ex-librisów (»The Bookplate Association Internationale«), w którego prezydium jako członek honorowy i reprezentant Polski figuruje zbieracz krakowski, p. Kazimierz Hałaciński i które rokrocznie urządza wystawę znaków bibliotecznych, połączoną z konkursem na prace najwybitniejsze. Czwarta już z kolei wystawa odbyła się w maju b. r. w muzeum miejskim.

Z rysowników polskich reprezentowani byli m. in. Jan Bukowski, Tadeusz Cieślowski, Karol Hiller, Józef Mehoffer, Zbigniew Pronaszko, Józef Tom. Amerykańskim sędziom konkursowym z rzeczy polskich najbardziej do gustu przypadł ex-libris Cieślowskiego, wykonany przez artystę dla użytku własnego i nagrodzony »mention honorable«.

## MOSKWA

= Prawo autorskie w Z. S. R. R. Nowa ustawa, dotycząca prawa autorskiego, przyjęta przez

rząd Z. S. R. R., przyznaje autorowi dożywotnie prawa do swego utworu. Dotychczas prawo autorskie zachowywało swą moc w ciągu 25 lat. Dzieła choreograficzne, pantominy, libreta i filmy stanowią w tej mierze wyjątek. Prawo autorskie, dotyczące tej kategorii utworów obowiązywać będzie tylko lat 10, zaś w stosunku dzieł fotograficznych — lat 5. Po śmierci autora prawa jego przechodzą na spadkobierców na okres lat 20. Prawo autorskie może być przebrane na podstawie umowy wydawniczej, a także może być nabyte w drodze przymusu przez rząd Z. S. R. R. lub przez rząd jednej z republik sowieckich, na której terytorium dane dzieło zostało poraz pierwszy opublikowane względnie wystawione.

## ORVIETO

= Odkrycie fresków Signorellego. W Orvieto odkryto freski przy restauracji tamtejszego kościoła San Andrea. Malowidła te znajdowały się pod węgłą i łukiem na fasadzie kościoła, wykonanej w XVI wieku. We freskach rozpoznano dzieła Signorellego, wielkiego prekursora Michała Anioła.

## PARYŻ

= Odsłonięcie rzeźby Wittiga. Dnia 11 czerwca odbyło się w ogrodach Trocadero uroczyste odsłonięcie posągu »Ewa« dłuta Wittiga, zakupionego przez rząd francuski i ofiarowanego prezydentowi Paryżowi. Na odsłonięciu obecni byli: minister Zaleski z małżonką, przybyły z Rzymu pos. Knoll, ambasador Chłapowski z małżonką, konsul generalny Poznański, członkowie rady miejskiej, sekretarz Akademii Sztuk Pięknych Widor, członek Instytutu Emil Bourgeois oraz szereg wybitnych osobistości ze świata politycznego i dyplomatycznego, autor pomnika.

Pierwszy przemówił członek rady miejskiej de Angigne, zaznaczając, iż sprawia mu wielką radość oddanie hołdu talentowi Wittiga, jednego z najlepszych rzeźbiarzy w Europie.

Następnie zabrał głos wiceprezes rady miejskiej p. Lefebvre, który dziękował min. Zaleskiemu, iż znalazł wśród licznych swych zajęć czas dla zaszczytowania swą obecnością tej manifestacji, dając tem dowód swej sympatji dla Paryża.

Trzeci przemówił Bouju, prefekt, który podkreślił pokrewieństwo tendencji estetycznych Polski i Francji, wyrażając radość, że uroczystość dzisiejsza odbywa się w obecności wielkiego męża stanu, który tak świetnie kieruje polityką swego szlachetnego kraju i w osobie którego Paryż wita drogiego gościa.

Jako czwarty mówca zabrał głos delegat Akademii Sztuk Pięknych Buland, który w jej imieniu wyraził swemu koledze Wittigowi ogólny zachwyt nad pięknem jego dzieła, będącego odrazą jednym z najwspanialszych ujęć ogrodu paryskiego.

Ostatni przemówił minister Zaleski, zaznaczając, że zaszczyt, uczyniony Edwardowi Wittigowi, którego dzieło przyczynia się do upiększenia Paryża, spada na całą Polskę. Niema bowiem narodów bardziej przywiązanych do siebie, niż narody polski i francuski. Minister zaznaczył, iż jest wzruszony słowami, jakie powiedzieli poprzedni mówcy o przyjaźni polsko-francuskiej, i oświadcza, że uczucia te powstały w Polsce od samego początku jej historii i wzmacniały się w ciężkich chwilach jej niedoli.

= Dział polski w Salonie Jesiennym. Paryskiemu Tow. Popierania Stosunków Lit.-Art. między Polską a Francją udało się wyjednać miejsce na odrębny nader zresztą szczupły, dział polski. Zebraniem eksponatów w kraju etc. miało zająć się Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Wbrew temu jednak, Tow. paryskie zmarnowawszy mnóstwo cennego czasu, postanowiło zorganizować dział ten na własną rękę i rozesłało do niektórych artystów zaproszenia z końcem



sierpnia, t. j. wtedy, kiedy nikogo prawie z malarzy na miejscu niema. Na wniosek ambasady polskiej, miał być Komisarzem pierwszym tego działu prof. J. Pankiewicz, a na wniosek Sekcji Plastyków T. S. S. P. W. O. i Wyd. Prasowego. Dr. M. Treter miał być drugim Komisarzem. Tymczasem wystawę urządza kto inny, jak dotąd niezbyt zaradnie. Niewiadomo, co z tego wyniknie.

= Polskie falsyfikaty perskich dywanów. Pisma polskie zamieściły następujący komunikat P. A. T., p. t.: »Wystawa dywanów polskich w Paryżu«:

»W lokalu Stowarzyszenia France-Pologne i Izby handlowej francusko-polskiej w Paryżu odbyło się otwarcie wystawy dywanów polskich, pochodzących z wytwórni inż. Rogozińskiego. Na otwarciu wystawy obecny był ambasador Chłapowski, któremu towarzyszyli radca Władysław Neuman i pierwszy sekretarz, p. Jan Starzewski. Dywany te, zarówno pod względem wzorów jak gatunku i techniki, przypominają oryginalne perskie dywany metodą fabrykacji, którą inż. Rogoziński zastosował przy zakładaniu w Polsce swej wytwórni. Dywany, wystawione w Paryżu, wzbudziły duże zainteresowanie wśród tamtejszej publiczności.

*Le Messager Polonais* (Nr. 155) nazwał tę wystawę: *Une exposition de kilims* (sic!) *à Paris!*

Na otwarciu tej wystawy, prócz p. ambasadora Rzpltej i pierwszego sekretarza Ambasady — byli jeszcze m. in.: p. Menabrea, sekretarz gen. Tow. France-Pologne, p. Merlot, dyrektor tegoż Tow., p. W. Neuman, radca ambasady, p. Węclawowicz, radca handlowy ambasady, p. Kleczkowski, paryski redaktor P. A. T., oraz p. Woroniecki, sekretarz gen. Tow. Wymian Lit.-Art. między Polską a Francją.

Czyż można położyć większy oficjalny nacisk na tego rodzaju imprezę?

Otóż trzeba wiedzieć, że dywany z wytwórni p. Rogozińskiego — »zarówno pod względem wzorów, jak gatunku i techniki« odpowiadają zupełnie perskim, tylko że sporządzone były nie w Persji. Są to więc, jeśli nie falsyfikaty, to kopje. Przecież gdyby Perskopjował polski kilim, to nie byłby to jeszcze perski dywan i posel perski z pewnością nie asystowałby przy otwarciu wystawy polskich kilimów, sporządzonych w Persji przez Persów — prawda? *Une gaffe...*

= Wystawy plastyków polskich w Paryżu. W Studio Scribe w Paryżu otwarta została wystawa obrazów p. Niny Aleksandrowicz. W Portique urządził wystawę swych prac lwowianin Zygmunt Menkes. W Salon des Artistes Français wystawiają następujący polscy artyści plastycy: rzeźbiarz F. Black, malarze: K. Brandel, Buyko, B. Czedekowski, K. Dąbrowski, Efemowicz, Gałęzowska, Heyszaft, Hofman Wlastimil, Ignatowicz-Lubiański, Jankowski, Kwiatkowski, Pommier-Zaborowska, T. Styka, A. Styka, Swieykowski, Teslar, Zaborowska.

W tegorocznej wystawie w Salon Tuileries w Paryżu wystawia około 40 malarzy i rzeźbiarzy polskich. M. in. p. Olga Boznańska (4 portrety), Pankiewicz (pejzaże i martwe natury), Zamojski (2 rzeźby), p. Chelmońska. Pozatem wystawiają Aleksandrowicz, Gottlieb, Hecht, Kisling, Kramsztyk, Kuna, Makowski, Menkes, Piramowicz, Rafałowski i inni.

= Licytacja dzieł sztuki. W Paryżu odbyła się w tych dniach sprzedaż z przetargu zbioru obrazów, należących do dr. Soubier.

Ogółem sprzedano obrazów za 3,142.070 franków. M. in. sprzedano obraz Cézanne'a »Młodzieniec z małym kapeluszem« za 360.000 fr. Z pośród obrazów Matisse'a najdrożej zapłacone były obrazy »Żółta suknia« — 230.000 fr., »Odaliska przy niebieskim pa-

rawanie« — za 217.000, »Bukiet anemonów« — 150.200 fr., »Karnawał w Nicei« — 121.000 fr.

Obraz Renoira p. t. »Symfonia biała« rozmiarów 31 cm. na 25 sprzedano za 221.100 fr.

= Na międzynarodowej wystawie mieszkaniowej nie brak i Polski: Dział polski jednak urąga wprost elementarnym postulatом dobrego smaku.

= *Salon des Artistes Français* liczy 4467, a *Salon de la Société Nationale* 2.111 eksponatów.

= Statua św. Genowefy — Landowskięgo w Paryżu. Wielka statua patronki Paryża św. Genowefy, dłuta rzeźbiarza Landowskiego, umocowana już została na wysokim cokole na moście De la Tour-nelle w Paryżu. Jak wiadomo, niedawno powstał w Paryżu spór na temat, w jakim kierunku ma być zwrócona postać św. Genowefy — czy wdół rzeki, skąd przybyli Hunnowie, czy też w stronę miasta, które św. Genowefa uratowała od wroga. Zarówno autor, jako i francuska akademja sztuk pięknych wypowiedziały się za tem, aby statua była zwrócona w stronę Notre Dame, w stronę miasta, natomiast inżynierowie i architekci byli zdania przeciwnego. Ostatecznie przeważyło zdanie tych ostatnich. Święta Genowefa ustawiona została tyłem do miasta, tak, aby patrząc w dół rzeki na wschód — jak to głosi legenda — powstrzymywała napór nieprzyjaciół na Paryż. Uroczystość odsłonięcia pomnika odbyła się 9-go lipca bieżącego roku.

Św. Genowefa w ujęciu Landowskiego jest postacią beznadziejnie suchą i nudną.

Dodajemy, że p. Landowski uważa siebie za należącego do narodowości francuskiej.

= Otwarcie zbiorów muzealnych w Wersalu. W skrzydle Ludwika XIII w pałacu Wersalskim otwarto dla publiczności 6 sal, w których umieszczone są obrazy, rysunki i rzeźby, obrazujące historję powstania pałacu oraz parku wersalskiego. Sale te znajdują się częściowo na parterze, częściowo na I piętrze na miejscu dawnych apartamentów pani de Maintenon zniszczonych za panowania Ludwika Filipa: W salach parterowych umieszczono rzeźby, w salach zaś I piętra obrazy, projekty architektoniczne, rysunki i akwarele.

= Wystawa plastyków żydowskich.

Czasopismo żydowskie *Menorah* zorganizowało w Paryżu wystawę sztuki żydowskiej, na której zgromadzano obrazy i rzeźby artystów żydowskich zamieszkałych w Paryżu, pochodzących z Palestyny, Litwy, Polski, Rumunii i innych krajów. Wystawiają tam między innymi Karteles, Pastin, Grünschwieg, Nordau, Dreufus-Stern, d'Aberdenn, Lucjan Weill, d'Assus, a z pośród rzeźbiarzy m. in. Anna Bass.

## PRAGA

= Pomnik prezydenta Wilsona w Pradze. Niedawno odbyło się w Pradze, w obecności władz i posła amerykańskiego Einsteina założenie kamienia węgielnego pod pomnik Woodrowa Wilsona, wznoszony przez wdzięczną Czechosłowację wielkiemu prezydentowi Stanów Zjednoczonych.

Pomnik, który stanie naprzeciwko dworca kolejowego, noszącego już nazwisko prezydenta, jest dziełem rzeźbiarza czeskiego, Albina Praszeka z Chicago i powstaje przy współudziale Czechów, mieszkających w Ameryce.

Odsłonięcie pomnika nastąpi dnia 4 lipca, jako w dzień amerykańskiego święta narodowego, w obecności licznych delegacji czeskich z Ameryki.

= Międzynarodowy kongres rysownictwa i sztuki stosowanej w Pradze. Zgłosili swój udział w kongresie następujące państwa: Belgja, Danja, Estonja, Finlandja, Francja, Jugosławja, Litwa, Łotwa, Polska, Austrija, Hiszpanja, Szwecja,



Szwajcaria, Wielka Brytania, Szkocja, Irlandia, Walia, Japonia, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Egipt, Czechosłowacja. Ponadto na kongresie reprezentowane będą samodzielnie następujące miasta: Berlin, Desawa, Hamburg, Kopenhaga, Lipsk, Paryż, Praga. Kongres praski budzi niezwykle zainteresowanie we wszystkich państwach kulturalnych i cieszy się poparciem wszystkich czynników kulturalnych całego świata cywilizowanego.

Jak i poprzednich 5 kongresów, w których wzięło udział 35 państw i około 2.000 uczestników, tegoroczny VI kongres nauczycieli rysunków i sztuki stosowanej w Pradze zajmie się wynikami w zakresie wychowania wytwórczego, teoretycznym badaniem metod wychowawczych, wychowaniem artystycznym w programach i statystykach: wskaże nowe kierunki, wprowadzi w życie nowe zasady, skoncentruje fachowców z całego świata i da im możliwość osobistego wykładu o poczynionych przez nich doświadczeniach.

Kongres odbywać się będzie w Pradze w myśl uchwały V kongresu w Paryżu w r. 1925 oraz na zaproszenie rządu czechosłowackiego. Protektorem honorowym kongresu jest pan prezydent republiki czechosłowackiej, protektorem p. minister szkolnictwa i oświaty narodowej.

Obrady kongresu są wyznaczone do 5-go sierpnia 1928 r. Prace podzielono na grupy według specjalności. Z kongresem połączona jest Międzynarodowa wystawa rysunków, modelowania, robót ręcznych i metod nauczania. W wystawie wezmą udział: akademja sztuk pięknych, wyższe szkoły, szkoły art.-przemysłowe, szkoły techniczne i fachowe, seminarja nauczycielskie, szkoły ogólno-kształcące (szkoły średnie, gimnazja, szkoły realne, szkoły narodowe, powszechne i wydziałowe, ochronki i ogródki dziecięce, szkoły dla upośledzonych umysłowo) i inne zakłady prywatne. Z wystawą tą jest połączona międzynarodowa wystawa-targ.

Z Ameryki zgłosiło się już 600 uczestników, nadeszły też zgłoszenia osób prywatnych z Anglii, Polski, Danii, Szwecji, Szwajcarii, Hiszpanii, Japonii, Finlandii i Estonii.

= Do delegacji polskiej wchodziło około 120 osób z pp.: prof. Rolińskim i Łopieńskim (Warszawa), Raszką (Kraków), Szumanem (Poznań) na czele.

W kongresie wzięło udział przeszło 3500 osób z 25 państw całego świata; przeważali anglosasi; językiem angielskim posługiwało się 50 proc. uczestników kongresu.

Z uchwał kongresu wymienić należy zalecenie, postawione na porządku dziennym przez p. prezydenta Massaryka, aby narody świata równie dobrze potrafiły się do siebie zbliżać za pomocą rysunku, jak to czynią dziś zapomocą pisma, a więc, aby nauka rysunku stała się równorzędną z nauką pisma.

Wraz z kongresem otwarto wystawę rysunków.

## R Z Y M

= Międzynarodowa konferencja dla ochrony dzieł literatury i sztuki (prawa autorskiego). W dniu 2 czerwca r. b. zakończyła swe obrady, odbywająca się od dnia 7 maja w Rzymie pod przewodnictwem prof. Vittorio Scialoja międzynarodowa konferencja dla ochrony dzieł literackich i artystycznych, zwana krótko konferencją prawa autorskiego, a mająca na celu poddać rewizji międzynarodową konwencję o ochronie dzieł literatury i sztuki, zawartą w Bernie, w roku 1886, przewidowaną i zmodyfikowaną po raz pierwszy w roku 1896 w Paryżu, a po raz drugi w roku 1908 w Berlinie.

Konferencja powyższa, w której brali udział delegaci 69 państw, w tem 39 państw należących już do Międzynarodowego Związku Berneńskiego (Unji) dla ochrony dzieł literackich i artystycznych, utworzone na za-

sadzie i w wykonaniu Konwencji berneńskiej z r. 1886 oraz 30 państw do Unji jeszcze nienależących, jakoteż delegaci Ligi Narodów, Międzynarodowego Instytutu Współpracy Intelktualnej i Międzynarodowego Biura Berneńskiego, odbyła 55 posiedzeń i po rozpatrzeniu i przedyskutowaniu przeszło 150 wniosków o poczynienie poprawek w dotychczasowym tekście konwencji w jej stylizacji berlińskiej, uchwaliła nowy i jednolity tekst konwencji berneńskiej, jako t. zw. tekst rzymski, mający zastąpić dotychczasową troistość tekstów, tj. dawną konwencję berneńską w jej pierwotnym brzmieniu z 1886, paryski akt dodatkowy i protokół zamknięcia z 1896, oraz przejrzaną konwencję berneńską wedle tekstu ustalonego w Berlinie z 1908.

Konferencja rzymska, w której imieniem rządu polskiego brali udział p. Stefan Sieczkowski, prokurator Sądu najwyższego i dyrektor departamentu ustawodawczego Ministerstwa Sprawiedliwości jako przewodniczący delegacji (zarazem przewodniczący delegacji gdańskiej) oraz dr. Fryderyk Zoll, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i dr. Gustaw Groeger, radca ministerjalny w Ministerstwie sprawiedliwości, jako delegaci, uchwaliła szereg zmian konwencji berneńskiej.

Doniosłość i znaczenie konferencji rzymskiej polega z jednej strony na wielkiej liczbie zgromadzonych przedstawicieli państw do Unji jeszcze nienależących, co do których jest wszelka nadzieja, że do Unji przystąpią i obecny rzymski tekst konwencji berneńskiej zaakceptują, z drugiej zaś strony na poczynionych poprawkach i zmianach berlińskiego tekstu konwencji berneńskiej.

Z tych zmian, poza szeregiem poprawek stylistycznych i redakcyjnych, mających na celu usunięcie nasuwających się wątpliwości interpretacyjnych, najdonioślejszą jest wprowadzenie instytucji ochrony praw moralnych i idealnych autora (*droit moral*), polegającej na tem, że autorowi przyznaje się prawo czuwania nad tem, by jego autorstwo nie było przez nikogo naruszone, oraz by dzieła jego nie były zniekształcane, deformowane, lub modyfikowane w sposób szkodliwy albo przynoszący uszczerbek jego honorowi autorskiemu lub jego reputacji. Następnie wprowadzono postanowienia znoszące możliwość „rezerwy” tj. możliwość czynienia zastrzeżeń, że dane państwo nie chce podlegać tekstowi ostatniemu konwencji berneńskiej, ustalonemu w Berlinie z 1908 roku, lecz tekstowi dawnemu z r. 1886, z jednym tylko i jedynym wyjątkiem, zezwalającym za robienie zastrzeżeń tylko co do postanowień o tłumaczeniach i zezwalającym tylko w tej kwestji na utrzymanie w mocy tekstu dawnego konwencji z r. 1886.

Przez swe postanowienia przyczyniła się konferencja rzymska do dalszej unifikacji międzynarodowego prawa autorskiego, a choć nie doprowadziła do zupełnego zniesienia zastrzeżeń i zupełnej jednolitości międzynarodowej ochrony prawa autorskiego, to jednak uczyniła w tym kierunku ważny krok naprzód.

Spodziewać się też należy, że zarówno w tej kwestji i w innych kwestiach, które omawiano na konferencji rzymskiej, ale co do których nie można było uzyskać jednomyślności wszystkich delegatów, a zmiany konwencji tylko jednomyślnie mogą zostać uchwalone, przysłała konferencja, która wyznaczona została na rok 1935 w Brukseli, znajdzie w materiałach obrad konferencji rzymskiej bardzo znaczne ułatwienie pomyślnego rozwiązania tych zagadnień.

## S O P O T Y

= W sali zakładu zdrojowego ktoś (wartoby dowiedzieć się, kto?) zorganizował *sui generis* „wystawę malarstwa polskiego”. Są tam liczne obrazy Al. Łaszenki, dalej prace T. Żiomka, B. Iwanowskiego, K. Stabrowskiego i T. Nartowskiego; jest też jeden obraz

Fałata (kto śmiał co wystawić bez wiedzy artysty)?

Otóż, jak pisze *Pielgrzym* (Pelplin) w Nr. z dnia 21 lipca br.: »Na wystawę przybywają z nacy i malarze z Polski i Gdańska, pociągnięci sztuką najlepszych sił malarstwa polskiego«. Możebyśmy tam wszyscy pojechali?

O obrazach p. Laszenki pisze w Nr. 159 *Gazeta Gdańska*:

»Zbliżony do impresjonistów podaje uproszczony rysunek bogaty w światła i barwy. Zaulki wschodnie, świątynie, targi, miraż faty morgany, pejzaże wspinałe kąpią się w kolorach prześlicznych i morzu wschodnich światel.

Produktywność wielka idzie w parze z genialnością pendzla. Warto wystawie tej się przyjrzeć i coś na pamiątkę z niej zakupić dla upiększenia domu.

Co na to Niemcy powiedzą?!

## KSIĄŻKI I CZASOPISMA

— Dr Kazimierz Bartel, prof. Politechniki Lwowskiej: *Perspektywa Malarska. Zasady* — Żarys Historyczny — Estetyka. Tom I z 397 ilustracjami, 312 str. tekstu. Lwów — Warszawa, 1928, Książnica — Atlas »Nauka i Sztuka«, Tom XVI.

Dzieło prof. K. Bartla, którego tom pierwszy niedawno ukazał się w luksusowej wprost szacie zewnętrznej (papier kredowy, nader precyzyjnie wykonane ryciny, przynoszące zaszczyt prawdziwej kliszarni i drukarni Zakładów Graficznych Książnicy — Atlasu we Lwowie), jest jedynym tego rodzaju i na tak szeroką skalę zakrojonem dziełem w polskim piśmiennictwie fachowym.

Jasny tok wykładu, plastycznie ilustrowany zapomocą dużej ilości reprodukcji, nader przejrzysty układ pierwszego tomu, uwzględnianie najrozmaitszych kwestyj, łączących się z zastosowaniem teorii perspektywy do celów praktycznych — oto główne i podstawowe zalety pracy prof. Bartla.

Tom I poświęcony jest systematycznemu wykładowi zasad perspektywy i obejmuje siedm rozdziałów: O odwzorowaniu perspektywnym na płaszczyźnie — Zasady płaskiej perspektywy stosowanej — Perspektywa krzywych stożkowych — Perspektywa powierzchni obrotowych — Perspektywa obrazów odbitych w zwierciadłach płaskich — Konstytucja cieni — Perspektywa pośrednia (perspektywa malarzy a perspektywa architektów etc.).

Jak już z tego sumarycznego przeglądu treści wiadac, dzieło prof. Bartla jest wyczerpującem i gruntownem kompendjum nauki o perspektywie, tem cenniejszem, że w rzeczywistości zmierza do udzielania konkretnych odpowiedzi na pytania: Co nazywamy perspektywą malarzką? Czy wszystko, co nie odpowiada rygorom, związanym ze ścisłością geometryczną w pozostawionych nam przez wieki pracach rysowników, malarzy i sztycharzy ma być określone jako pozbawione perspektywy? Czy istnieje jedna perspektywa malarska, czy też jest ich więcej, a w takim razie ile i jakich? Czy perspektywa malarska jest identyczną z perspektywą malarzy? Czy perspektywa malarska jest syntezą, czy też może tylko kompromisem geometrii, fizjologii i psychologii?

Tom II będzie poświęcony zarysowi historycznemu i estetyce perspektywy; ukazanie się jego będzie niewątpliwie jeszcze większym ewenementem, zwłaszcza dla historyków i teoretyków sztuk plastycznych, którzy z zagadnieniami w tej właśnie dziedzinie — analizując formę — tak często mają do czynienia i tak bardzo nie umieją sobie z nimi radzić.

W przedmowie do I tomu znajdujemy jedno zwłaszcza zdanie, które należy do prawdziwych rodzynek w tej książce. Oto ono: »Szeroko rozpowszechnione

jest mniemie, że dziedzina sztuki nie znosi przenikania z nauką. Pogląd ten podzielany jest przez niewykształconych, praktykujących plastyków, a także przez fotografów i tych z t. zw. »miłośników«, którzy patrzą na sztukę jedynie, jak na przedmiot lekkich a przez to i miłych rozmów towarzyskich. Dla tej kategorii czytelników książka ta jest mało interesująca, a więc mało dostępna«.

Błogosławione, złote słowa! Nieuctwo i pretensjonalna pracowniana blaga, rozpowszechnione w zastraszający sposób w całym naszym świecie artystycznym — przynoszą sztuce naszej ogromną szkodę, utrudniają obiektywną jej ocenę i naukową klasyfikację poszczególnych estetycznych fenomenów.

Dzieło prof. Bartla w dużym stopniu może się przyczynić do rewizji niejednego z nudnych dziś hasel, zwłaszcza na temat szukania nowej abstrakcyjnej formy i geometrycznej konstrukcji w malarstwie i rzeźbie.

Mieczysław Treter.

— Rzymski *Messaggero* o Wittigu. »Messaggero« z d. 26 czerwca zamieszcza dłuższy artykuł, poświęcony twórczości Edwarda Wittiga, z okazji odsłonięcia posągu jego dłuta w Paryżu. Artykuł daje obraz następujących po sobie kierunków w sztuce polskiej w ostatnich latach trzydziestu, uwytatniając indywidualność Wittiga i podkreślając, że rozwój twórczości artysty rozpoczął się od szlachetnie pojętego realizmu, dążącego do wydobycia wyrazu, a doszedł ostatnio, poprzez przeżycia wewnętrzne, nie podlegając wpływom mody, do odrzucenia zbędnych szczegółów i do osiągnięcia idealnej równowagi brył, oraz tej siły ekspresji, jaką cechuje pomnik lotnika polskiego, jego dłuta. Artykuł rozpatruje również twórczość Wittiga w zakresie popiersi, przyczem jako najznamienniejsze dzieła jego w tym dziale wymienia portrety Marszałka Piłsudskiego, prezydenta Narutowicza i pani Branickiej. Autor artykułu wylicza następnie liczne dzieła Wittiga, znajdujące się w muzeach francuskich i polskich i podkreśla, że uroczystość odsłonięcia »Ewy« w Paryżu nabiera znaczenia uświęcenia wszechświatowej sławy tego artysty. Artykuł zdobią reprodukcje dzieł Wittiga.

— Kazimierz Sichulski: *Teka Myśliwska*. (Panu Kazimierzowi Przybysławskiemu pracę tę poświęca autor). Dziesięć autolitografij wykonanych w Zakładzie graf. Piller-Neumanna. Lwów, 1928, in folio.

Teka niniejsza obejmuje prócz dwu rycin z postaciami ludzkimi — Trębacz i Myśliwi przy saniach, zaprzężonych w konia — ośm rycin z samymi przedstawieniami ptaków i zwierząt.

Sichulski traktuje w tej tece — w charakterystyczny swój sposób — nowy poniekąd dla siebie temat.

Najrozmaitszą techniką litograficzną, wyzyskując umiejętnie efekty, jakie daje taki lub inny sposób dotknięcia kamienia kredką, oraz wyskrobywanie ostrą igłą cienkich białych linii — podkreśla artysta swoisty charakter zwierząt, ich »sposób bycia« i zachowania się na łonie przyrody. W fragmentach pejzażowych, w sposobie rysowania drzew, konarów i gałązek, wykazuje przytem artysta wysoki artyzm i rzadki dar zwiezłej, a pełnej swoistej ekspresji charakterystyki.

— *Lionard* (1702—1789) par François Fosca, avec 10 reproductions hors-texte. (Delpeuch).

— Louise Lefrançois - Pillion: *Les Sculpteurs de Reims*. (Editions Rieder).

— René Colas: *Les styles de la Renaissance en France*.

— *Le Musée Rodin* — 77, rue de Varenne. (Georges Grappe) — Catalogue. Avec 400 illustrations.

— *Vieilles maisons de Bretagne*. 12 lithographies de J. C. Contel (O. L. Aubert, St. Brieuc).

— J. Robiquet: *L'Art et le Gout sous la Restauration*. Payot, éditeur.

= Fierens-Gevaert: *L'Art et l'Industrie*. G. van Oest, éditeur.

= Paul Schulze-Naumburg: *Kunst und Rasse*. Mit 159 Abbildungen. München, J. F. Lehmann.

= Albrecht Dürer. *Sämtliche Holzschnitte*. Herausgegeben von Willi Kurth mit einem Geleitwort von Campbell Dodgson. Holbein-Verlag, München.

= Gerhart Rodenwaldt: *Die Kunst der Antike. Hellas und Rom*. Berlin, Propäen-Verlag.

= Hans Mackowsky: *Johann Gottfried Schadow: Jugend und Aufstieg 1764-1797*. Mit 102 Tafeln und 7 Abbildungen in Text. Berlin, G. Grotesche Verlagsgesellschaft.

= Hubert Wilm: *Gotische Charakterköpfe*. Mit 88 Tafeln in Mattdruck. München, Verlag 7. Bruckmann A.-G. - M. 15.

= Prof. Dr. Georg Mehlis: *Die Mystik in der Fülle ihrer Erscheinungsformen in allen Zeiten und Kulturen*. Verlag F. Bruckmann A.-G., München. - M. 6.

= Budownictwo powojenne na Zachodzie omawia Julia Mazarakowa, delegatka Związku Spółdzielni polskich do Paryża, w Nr. 241 *Kurjera Warszawskiego*.

= Sprawy Departamentu Sztuki M-wa W. R. i O. P., a specjalnie zaniedbanie muzealnictwa polskiego, stanowią przedmiot osobnego artykułu w Nrze 256 *Głosu Prawdy*. (Dodatek Literacki).

= Działalność artystyczna Seweryna Obsta, jednego z pierwszych artystycznych badaczy i malarzy Huculszczyzny, charakteryzuje Sz. Nawrocki w *Ilustracji Wielkopolskiej* (z dnia 12 sierpnia).

= Czy Albrecht Dürer mieszkał w Polsce? Pod tym tytułem zajmuje się niektórymi tezami L. Lepszego, autora pracy p. t. »Dürer w Polsce« (Prace Komisji historii sztuki, tom IV, zeszyt 1) Dr. Alfred Brosig w Nr. 371 *Kurjera Poznańskiego*.

= O dwudziestolecie Kubizmu (z 7 rycinami) pisze W. Husarski w Nr. 31 *Tygodnika Ilustrowanego*.

= Monografjom Artystycznym, wydanym przez Gebethnera i Wolfa pod redakcją M. Tretera, poświęca dłuższe recenzje czasopismo *Droga* (Nr. 6), oraz J. Kleczyński w Nr. 225 *Kurjera Warszawskiego*, z okazji świeżo wydanych dalszych tomików.

Bezimienny recenzent w *Drodze* pisze:

»Niepodobna pisać o *Monografiach artystycznych* wychodzących pod redakcją M. Tretera, by nie zwrócić uwagi na pożyteczność i doniosłość kulturalną tego wydawnictwa. Publikacji podobnych znajdujemy za granicą sporo. Przyczyniają się one znakomicie do popularyzacji spraw i problemów plastyki wśród szerokich mas, oddziałując wychowawczo na »konsumentów« sztuki. Nasza literatura jest pod tym względem uboga, szczególnie gdy chodzi o nowoczesne malarstwo, na które wciąż patrzą nasi krytykastrzy jak na wymysł bolszewicki. Dlatego wydawnictwo dra Tretera, realizowane przez zasłużoną firmę Gebethnera i Wolfa, zapełnia u nas bardzo dotkliwą lukę i spełnia pewne wprost, rzeczy można, posłannictwo ideowe, czego niepodobna dość silnie podkreślić i zaakcentować.

Zasługą też dużą jest to, że wydawnictwo nie rozwija się zółwim tempem, ale co jakiś czas do rąk naszych dochodzi cała partja tych miłych i tak tanich (cena 3,50 zł!) książeczek, tak, że osiągnięto już poważną cyfrę 18-tu tomików. Specjalnie w naszych warunkach jest to cnotą niemałą...

J. Kleczyński, przystępując do omówienia poszczególnych tomików, na wstępie stwierdza:

»Trzy nowe tomiki monografii artystycznych, wydawanych pod światłą redakcją Mieczysława Tretera,

zawierają treść, jak zwykle, starannie opracowaną i źródłowo zbadaną. Na małej przestrzeni kilkunastu stronici druku (przy kilkunastu dobrych choć małych reprodukcjach), autorowie dają zwięzłe charakterystyki, które w tomikach niniejszych obejmują twórczość Władysława Sławińskiego i Władysława Jarockiego, oraz zarys twórczości ludu polskiego«.

= *L'Art International d'aujourd'hui*. W znanym wydawnictwie »Editions d'Art Charles Moreau« w Paryżu ukaże się w najbliższym czasie seria 12 albumów, które stanowią będą monograficzne opracowania poszczególnych działów architektury i sztuki stosowanej. Materiału z Polski dostarczyło po części Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych.

*Grandes Constructions* opracowuje Rob. Mallet-Stevens, *Maisons d'Habitations* - Alphonse Barrez, *Intérieurs* - Francis Jourdain, *Meubles* - Pierre Chareau, *Boutiques et Magasins* - René Herbst, *Metal* - Jean Prouvé, *Verre* - Louis Barillet, *Objets d'Art* - Pierre Legrain, *Publicité* - A. M. Cassandre, *Sculpture* - Jan i Joël Martel, *Bijoux et Orfèvrerie* - Jean Fouquet, wreszcie *Lissus et Papiers Peint* - Sonia Delaunay. Każdy tom, prócz wstępu obejmuje 50 plansz formatu 33x25 cm. w heljotypji, cena tomu: 100 fr.

## V A R I A

= *The Times* z dnia 17 sierpnia zamieszcza dłuższy artykuł o zabytkach artystycznych w Polsce, głównie o arasach, oraz ilustruje go dużą reprodukcją »Damy z gronostajem«, przypisywane Leonardowi (z Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie), widokiem jednej z sal Wawelu, oraz fotografią zbroi husarskich. Pod odbitką czytamy: Ostatnia wysyłka dzieł sztuki, wywiezionych z Polski przez Katarzynę Wielką i jej następców, a obecnie zwróconych przez rządy Sowieckie na podstawie ryskiego traktatu.

= Czartak, zbiór poetów w Beskidzie. Poezje i proza Józefa Birkenmajera, Janiny Brzostowskiej, Wiktora Hanysza, Zofji Kossak-Szczuckiej, Edwarda Kozikowskiego, Tadeusza Szantrocha, Jana Wiktora, Emila Zegadłowicza. Kraków MCMXXVIII. Odbito w drukarni »Czasu« w Krakowie.

Wydana wykwintnie pod tym tytułem książka jako periodyczne, w nierównych okresach czasu wychodzące wydawnictwo klubu »Czartak« poetów beskidzkich odziane jest w piękną i staranną szatę artystyczną, na którą składają się: rysunki portretowe Zbigniewa Pronaszki, drzeworyty Zdzisława Gedliczki i Ludwika Misky'ego, tudzież autolitografie: J. Hryniewskiego, F. S. Kowarskiego, L. Misky'ego, J. Mrozińskiego, Zb. Pronaszki, W. Weiss'a i J. Fałata. Okładkę rysował Zb. Pronaszko.

= *Magyar Művészet*. Wykwintny miesięcznik, wychodzący pod tym tytułem (»Sztuka węgierska«) pod redakcją dr. Pála Majovszky'ego w Budapeszcie, poświęcił swój ostatni numer Sztuce polskiej. Jest to spory tom, o 136 stronach, wydany na dobrym bezdrzewnym papierze, ozdobiony 147 reprodukcjami wykonanymi w tekście rotograwjurą i jedną planszą trójbarwną (Matejki »Bitwa pod Warną« z Muzeum w Budapeszcie). Reprodukowane są nasze minjatury, iluminacje rękopisów, obrazy szkoły krakowskiej, a wreszcie malarstwo i rzeźba nowoczesna od Jana Piotra Norblina (1745-1829) począwszy. Następnie uwzględniona jest nasza architektura zabytkowa (przedewszystkiem Kraków) i współczesna. Zamieszczone przytem są artykuły dłuższe: dr. F. Kopery o starym malarstwie w Polsce, dr. M. Tretera o malarstwie polskim XIX i XX wieku, dr. F. Kopery o rzeźbie polskiej, dr. A. Lauterbacha o starej architekturze polskiej, Lucjana Korngolda o współcze-

snej polskiej architekturze, dr. M. Tretera o sztuce ludowej w Polsce.

Całość robi bardzo dobre wrażenie i jest pięknym rezultatem artystycznego zbliżenia się obu narodów, które dało swój wyraz w niedawnej wystawie sztuki węgierskiej w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, tudzież sztuki polskiej w Budapeszcie.

— Sprawa wywieżenia obrazu Rembrandta ze zbiorów hr. Tarnowskich w Krakowie do Ameryki wciąż jest rozważaną na łamach *Wiadomości Literackich*. W Nrze 36 z dnia 2 września b. r. zamieszczony został obszerny artykuł p. t.: »Wskazania Ossolińskich, Czartoryskich, Krasińskich«, w którym autor jego, p. Jan Wiktor, który przed prawie rokiem pierwszy na łamach *Wiadomości Literackich* sprawę tę poruszył, wykazuje z temperamentem, jak to dawniej nasza wysoka szlachta przodowała w przyswajaniu narodowi naszemu kultury, gromadząc biblioteki, zbiory, galerje, obecni zaś potomkowie rozmaitych sławnych naszych rodzin nietylko, że tej szlacheckiej misji swych przodków nie kontynuują, ale często bardzo lekceważą zbiory, które im się drogą spadku dostały, nie interesują się nimi, nie pozwalają lub utrudniają korzystanie z nich przez szerszą publiczność, a nawet chętnie wywożą zagranicę i sami się ich pozbywają, mimo, że są bardzo surowe zakazy wywozu zagranicę dzieł sztuki o charakterze muzealnym.

W ten sposób ubożjemy, a raczej na dziady schodzimy z gwałtowną szybkością my, naród jedyny w Europie, mający pretensje do kultury artystycznej, a nie mający zbiorów poważniejszych wielkiej sztuki obcej.

Interesujący artykuł p. Wiktora podajemy w streszczeniu, przyczem nie możemy się wstrzymać od wyrażenia zdania, że niestety słowa p. Wiktora są gorzkie, ale bliskie bardzo prawdy. Podajemy tu tylko ustępy odnoszące się do spraw plastyki. Pan Wiktor porusza także sprawę prywatnych zbiorów druków, rękopisów, muzeów i t. d.

»Artykuły moje w Nrze 202 i 216 *Wiadomości Literackich* w sprawie sprzedaży Rembrandta były podryktowane tylko miłością polskich zabytków. chciały być alarmem na trwogę. Pisałem, że zbiory polskie są niedostępne, leżą bezużytecznie, giną marnie, zdane na łaskę losu, na kaprys pożaru, na niedbalstwo, na głupotę właścicieli, że należy roztoczyć nad nimi opiekę, wyrwać z niegodnych rąk i strzec jako skarbów narodowych najwyższej ceny i wartości. Dlatego też niema dość ostrego środka, któregooby nie należało się chwycić, aby położyć kres haniebnej gospodarce.

W obronie hr. Tarnowskiego wystąpiła Marja Wielopolska. Muszę odpowiedzieć pisarce, której »Kryjaki« w pewnym okresie były mi katechizmem. Czynie to w poczuciu obowiązku, wpłatając nowe przykłady, zerwane z polskiej grzędą.

»Z lekceważeniem odezvano się o p. Mycielskim, którego zasługi każdy musi uznać. Ależ w monografii o Rembrandcie w *Klassiker der Kunst* właśnie obraz dzikowski podany jest jako autoportret Rembrandta.

Pani Wielopolska pisze w sprawie dostępu do zbiorów dzikowskich: »Przecież trudno przymusić, aby ktokolwiek dom swój prywatny pozostawiał otworem we dnie i w nocy, dla każdego pojedynczego przechodnia, żądającego widoku dobrych obrazów czy cennych zbroi«. POCO przeistaczać treść moich zdań i wykoszlawiać sens? Nikt w nocy nie zwiedza, nikto nie żąda, aby zbiory stały zawsze otworem.

We Włoszech jest zwyczaj, że arystokratyczne rody państwu zapisują swe zamki i pałace z cennymi zbiorami, wiedząc, że roztoczy ono opiekę i uprzystępní ogółowi. W Rzymie i we Florencji pałace znajdujące się w prywatnych rękach są w pewne dni otwarte, i publiczność może je zwiedzać bezpłatnie. Często zbiory są zamknięte, ale wystarczy, aby jeden cudzo-

ziemiec zgłosił się, a zarządzający otwiera je. Bo czyż wielką jest zbrodnią, gdy obcy przybyśz chce podziwiać pracę ducha ludzkiego?

Niedawno Włochy były świadkiem niezmiernie głośnego procesu z powodu sprzedaży i wywieżenia do Niemiec jednego z obrazów Tycjana. Była to sensacja, która opinię publiczną wzburzyła do najwyższego stopnia. Wywieżenie obrazu nazwano zbrodnią narodową. Burza protestów w kraju, który stanowi olbrzymie muzeum i dla którego wywieżenie jednego obrazu jest błahostką. Sąd potwierdził prawdziwość doniesienia, sprawca został publicznie napiętnowany i ukarany. Tam krótka wiadomość, pomieszczona w dzienniku, nawet pogłoska, powoduje śledztwo najściślej, wdaje się prokurator. Tak dzieje się we Włoszech, które są skarbcem kultury. U nas zaś cisza i zacieranie śladów zbrodni, aby bezkarnie można było sprzedawać nieliczne ostatki. A przecież pod względem zabytków jesteśmy żebrakami wobec Włoch.

U nas winowajców otacza się aureolą legendy i wszystkie winy rozgrzesza się zdaniem: »Dzików świecił kulturą«. Dzików dawny — to ładna karta przesyłki, ale karta chwalebnej przeszłości nigdy nie może usprawiedliwić haniebnych czynów dni dzisiejszych. Dawni Tarnowscy kupowali obrazy, rzeźby, zbierali zabytki, dzisiejsi wysprzedają je, już powędrował »Lisowczyk« za Ocean, poszedł jego śladem »Autoportret«. Edward Chwalewik wspomina w swoim inwentarzu zbiorów polskich: »posąg Perseusza, dłuta Canovy, również przy późniejszym podziale rodziny sprzedany został w Wiedniu do Ameryki«. A więc nie odosobniony wypadek, ale systematyczne wysprzedawanie? I to nazywa się »świeceniem kulturą«?

Po ukazaniu się artykułu o wywozie Rembrandta, w listopadzie ub. r. p. Wielopolska pisze w *Głosie Prawdy*, że prywatne archiwa wzbogaciły się, »a tylko pojedynczo tu i ówdzie notuje się jakiegos wywieżonego niebacznie Rembrandta«.

Niestety, nie »tu i ówdzie« i nie »niebacznie«. Do wiadomości publicznej przedzierają się tylko okrucy, ale w podziemiach tajemniczych konszachców płynię wartki prąd i na tratwach bezkarności, łamania prawa unosi zagranicę bezcenne skarby.

Przed ukazaniem się artykułu o Rembrandcie wybitny historyk sztuki omawiał na łamach *Sztuk Pięknych* sprawę zwrotu zabytków z Berlina, gdzie Polsce oddano nic nie znaczące przedmioty. »Kiedy te trzy okrucy otrzymujemy z takim tuudem i nakładem kosztów — pisał — równocześnie nie jesteśmy w stanie zapobiec wywozowi cenniejszych z tego działu zabytków z Polski zagranicę (tu wspomnieć wystarczy dokonany w ostatnich czasach sprzedaż zagranicę bezcennej tarczy Franciszka I ze zbrojowni Moszyńskich). Wszystko to budzi smutne refleksje«.

W ciągu zimy ub. r. była otwarta w Rzymie wystawa sztuki holenderskiej. Zgromadzono na niej dzieła największej miary nieomal z całej Europy. Podziw budził portret brata Rembrandta z r. 1650, pochodzący ze zbiorów króla Stanisława Augusta, ofiarowany przez Mikołaja Potockiego w r. 1921 Luwrowi. Potocki magnackim gestem oddał obraz obcom, gdyż — wedle słów przyjaciół zmarłego — »w Polsce niema nikogo, kto by mógł opiekować się takim obrazem«.

Na tej samej wystawie było pięć obrazów Halsy, dzieła wybrane, sprowadzone z najslawniejszych galerij europejskich. Wyróżniał się portret kobiety w czarnej sukni i portret mężczyzny. Dwa popiersia utrzymane w przedziwnej harmonii tonów czarno-białych w gamie srebrzystej barwy, skonstruowanych z różową tonacją twarzy. Znajdują się one obecnie w rękach znanego kunsthändlera w Amsterdamie, Gonststikera. Katalog mówi, że pochodzą ze zbiorów morganatycznej żony Poniatowskiego, hr. Grabowskiej. Podobno i te

dwa obrazy w ostatnich latach zostały z Polski wywiezione.

Purpuraci i marnotrawcy, doprowadzający do ruiny wielkie dzieło Działyńskiego i Zamojskiego, chcieli sprzedać obrazy Tycjana i Rubensa. Zabroniono pokazywać je zwiedzającym, a nawet historykom sztuki. Mimo przemożnych wpływów — dzięki zabiegom uczciwych ludzi — wczas udaremniono zamiar.

Do publicznej wiadomości nie przedarły się szczegóły walki, jaką toczył Miriam-Przesmycki, podówczas minister kultury i sztuki, sprzeciwiając się sprzedaży i wywozowi obrazów przez Maurycego Zamojskiego. Tragiczna walka, daremne zmaganie się prawa z wiatrakami protekcji.

Krążą głuche wieści o potwornych transakcjach Branickich z Wilanowa, Potockich z Krzeszowic i innych rodzin magnackich. Tylko przypadek wyjawia dokonane zbrodnie. Dopiero po latach dowiemy się, jak to dzisiejsi posiadacze w straszliwy sposób ograbili Polskę z najsławniejszych skarbów.

Zbieramy podarte portki, zżarte przez mole czapaki, kubraki, siodła, kamizelę, spróchniałe laski, fałszywych Kościuszków, a wyrzucamy z Polski Rembrandty i Halsy. Sprytni bolszewicy oddają nam strzępy bezwartościowe, grając na strunach sentymentu, lufy, orderzy, odznaki, ale nie chcą zwrócić dzieł sztuki. Znają ich cenę i wartość społeczną. U nas zbiera się graty, a stale zapomina się o sztuce. Dla kultury artystycznej, dla jej wyrobienia więcej zrobiłyby owe trzy obrazy znajdujące się w Rzymie a wywiezione z Polski, niż owe śmieciarnie, owe graciarnie i tandeciarnie, które noszą szumną nazwę muzeów.

---

## KONKURSY

---

= Konkurs na projekt szkicowy dworca głównego w Warszawie.

Ministerstwo Komunikacji ogłosiło konkurs na projekt szkicowy dworca Głównego w Warszawie, w którym udział wzięć mogą architekci obywatele Państwa Polskiego. W sprawie konkursu ogłoszone zostaną w pismach codziennych i fachowych specjalne komunikaty. Za trzy projekty, które sąd konkursowy uzna za najlepsze, zostaną wypłacone autorom nagrody w wysokości po zł. 30.000 każda. Prócz tego Ministerstwo Komunikacji zastrzega sobie prawo zakupu dwu projektów szkicowych, wyróżnionych przez sąd konkursowy, po zł. 10.000 za każdy. Prace nagrodzone i zakupione stają się własnością Ministerstwa, które nie będzie niczem skrupowane co do wykonania jednego z nagrodzonych projektów w całości lub ze zmianami, jakie Ministerstwo uzna za właściwe, jakoteż co do powierzenia autorowi nagrodzonej pracy opracowania projektu wykonawczego lub dozoru nad robotami. Projekty winny być złożone w Departamencie Utrzymywania i Budowy Kolei Ministerstwa Komunikacji (Nowy Świat 14 w Warszawie) w terminie ostatecznym do 15 stycznia 1929 r. do godziny 1-ej popołudniu, dla zamiejscowych obowiązuje data stempla pocztowego. Do każdego projektu winna być dołączona zapieczętowana koperta, zawierająca imię, nazwisko i adres autora.

Sąd konkursowy stanowią: z ramienia ministra Komunikacji członkowie komisji do spraw przebudowy węzła kolejowego warszawskiego: arch. M. Lalewicz, prof. Politechniki warszawskiej, inż. dr. Federowicz, prof. Politechniki warszawskiej, inż. W. Bieniecki, prezes dyrekcji K. P. w Warszawie.

Z ramienia magistratu m. st. Warszawy: inż. Z. Słomiński, prezydent m. st. Warszawy; z ramienia wydziału architektury Politechniki warszawskiej prof. Cz. Domaniewski; z ramienia Koła Architektów przy Stowarzyszeniu Techników w Warszawie arch. A. Gra-

vier; z ramienia Stowarzyszenia architektów polskich inż. arch. L. Niemojewski.

Przewodniczący sądu konkursowego będzie miał prawo głosu. W razie równości głosów, głos przewodniczącego przeważa. Wyrok Sądu konkursowego jest ostateczny i nieodwołalny.

Otwarcie kopert z nazwiskami autorów prac nagrodzonych i wyróżnionych nastąpi na najbliższym, po rozstrzygnięciu konkursu, posiedzeniu komisji do spraw przebudowy węzła kolejowego warszawskiego przy współudziale członków sądu konkursowego.

Prace nienagrodzone i niezakupione wraz z nierozpieczętowanymi kopertami będą do odebrania przez okaziciela kwitów, nie później niż 15 kwietnia 1929 r. Po tym terminie prace nieodebrane staną się własnością Ministerstwa, odpowiednie zaś koperty nierozpieczętowane zostaną spalone.

Warunki i program konkursu wraz ze szkicami można otrzymać w godzinach biurowych codziennie oprócz niedzieli i świąt w wydziale architektury departamentu utrzymania i budowy Kolei (Nowy Świat 14, pokój Nr. 209).

= Konkurs na polski afisz. Polska agencja podróży w Paryżu Polexpress, licząc się z zainteresowaniem, które specjalnie wzbudza wśród publiczności europejskiej kraje mało znane i pragnąc wyzyskać to na rzecz turystyki polskiej, postanowiła wydać artystyczny afisz reklamowy, który w swem ujęciu dałaby turystom europejskim możliwie obrazowe pojęcie o charakterze krajobrazu polskiego.

= Konkurs na medal. Mennica państwowa ogłosiła konkurs na projekt medalu dla upamiętnienia 10-lecia odzyskania niepodległości Polski.

= Międzynarodowy konkurs na projekt latarni morskiej. Dla uczczenia Kolumba ogłoszony został konkurs na projekt monumentalnej latarni morskiej w republice San Domingo. Powyższy konkurs jest dostępny dla architektów wszystkich narodowości; z warunkami konkursu można zapoznać się w Ministerstwie Przemysłu i Handlu, pokój 279.

---

## Z M A R L I

---

= Jerzy Winiarz zmarł tragiczną śmiercią w lipcu b. r. w Jastarni, ratując tonącego znajomego. S. p. Jerzy Winiarz, ur. 1894 w Warszawie, po ukończeniu szkoły Wojciecha Górskiego w Warszawie odbywał studia uniwersyteckie w Krakowie. Nie skończył ich jednak, gdyż oddał się w zupełności studjom artystycznym w krakowskiej Akademii sztuk pięknych, pod kierunkiem prof. J. Mehoffera. Studja artystyczne przerwała ś. p. Winiarzowi wielka wojna, w której wziął udział jako żołnierz pierwszej brygady legionowej. Po ukończeniu wojny wyjechał na dłuższy czas do Włoch, gdzie we Florencji specjalnie oddał się studjom nad freskiem i mozaiką. Przebywał także dłuższy czas w Paryżu. Wróciwszy do kraju, osiadł na stałe w Krakowie, gdzie poza pracą artystyczną (witraże w kościele w Spale) zajął się także bardzo gorąco pracą społeczno-artystyczną, do której miał bardzo duże zainteresowanie. Dużą rolę odgrywał w organizacji krakowskiego Związku artystów plastyków, a w walce o Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych i w bojkocie tegoż przez artystów brał bardzo czynny udział.

Umysłu żywego i nieprzeciętnej kultury, o dużych zaletach towarzyskich, prawego charakteru, zjednał sobie wśród artystów duży mirt, to też niespodziewany a tak tragiczny Jego zgon wywołał żal powszechny.

= Dr. Jerzy hr. Mycielski, prof. Uniw. Jagiellońskiego, znany historyk sztuki, członek czynny polskiej Akademii Umiejętności, zmarł w Krakowie

26 września b. r. Urodzony w Krakowie 1856 r., studiował tamże na Uniwersytecie pod kierunkiem Smolki i Szujskiego historię. W r. 1878 otrzymał stopień doktora filozofii. Po kilkuletnich studiach uzupełniających w Uniwersytecie wiedeńskim, gdzie był docentem, objął w r. 1882 docenturę historii polskiej. Równocześnie zajmował się historią sztuki, która miała się stać jego specjalnością. Od r. 1893 był współpracownikiem Komisji do badań historii sztuki Akademii Umiejętności, w r. 1897 zostaje zamianowany nadzwyczajnym profesorem historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, a w r. 1914 profesorem zwyczajnym tegoż przedmiotu. Członkiem czynnym Akademii Umiejętności zostaje w r. 1913.

S. p. Jerzy hr. Mycielski posiadał wyjątkową znajomość zbiorów i galerij europejskich, publicznych jak i prywatnych, a przede wszystkim znajomość zbiorów prywatnych w Polsce, zwłaszcza w domach naszej arystokracji, gdzie wstęp ułatwiał mu i pochodzenie i duże zalety towarzyskie. Szperając po tych zbiorach uratował też niejedno wartościowe dzieło od zagłady. Nieprzeciętną wiedzę i bardzo dużej kultury, śp. Mycielski zażywał dużej i zasłużonej powagi, zwłaszcza, gdy śmierć zabrała naszej nauce prof. M. Sokolskiego i J. B. Antoniewicza.

S. p. Mycielski pisał prace z zakresu historii, a to: »Kandydatura Hozjusza na biskupstwo warmińskie r. 1548 i 1549«, »Porwanie z klasztoru«, »Książę Pań nie kochanku w świetle własnej korespondencji«. Z dziedziny historii sztuki do ważniejszych należą prace o Van Dycku i o Aleksandrze Kucharskim, jednym z najlepszych portrecistów Polaków z końca XVIII w., który stale przebywał we Francji i tam swoje prace zostawił. Ostatnimi czasy wspólnie ze St. Wasylewskim opracował portrety polskie pani Vigée — Lebrun.

Najważniejszą jednak Jego pracą i podstawą Jego sławy naukowej jest dzieło p. t. »Sto lat dziejów malarstwa w Polsce r. 1760 — 1860. Z okazji wystawy retrospektywnej we Lwowie 1894 r.«. S. p. Mycielski urządził razem z ś. p. prof. dr. Janem Bołoz Antoniewiczem dział retrospektywny sztuki polskiej na wystawie powszechnej we Lwowie 1894 r., i na podstawie zebranych tam materiałów napisał powyższą książkę, która dotychczas jest najbardziej wyczerpującym zbiorem, obejmującym sztukę polską i charakterystykę artystów z okresu owego stulecia. Jakkolwiek nie wszystkie opinie, wyrażone w tym dziele, odpowiadają już dzisiaj naszym poglądom na sztukę, książka ta stanowi niezastąpione źródło przy studjowaniu naszej sztuki — narówni z książką Swieykowskiego.

S. p. Mycielski był przez krótki czas członkiem redakcji *Sztuk pięknych*, które to stanowisko opuścił wskutek różnicy zapatrywań, nie mniej jednak zawsze żywo interesował się naszym piśmem, na równi z wszelkimi przejawami życia artystycznego w Polsce.

Cześć Jego pamięci!

— Stanisław Noakowski, profesor warszawskiej Politechniki, architekt, historyk sztuki i znakomity malarz architektury, zmarł w Warszawie 1 października b. r.

Urodzony 1867 r. w Nieszawie na Kujawach, jako syn rejenta, rysuje od najmłodszych lat »wszystko co się dało«, tak samo później, w szkołach Włocławka i Łowicza. W dwudziestym roku życia wyjeżdża na studia do Petersburga (wydział architektoniczny Akademii sztuk pięknych). Po ukończeniu studiów spędził cztery lata na studiach we Francji, zwiedził także Włochy, Niemcy, Belgię, Rosję, skąd przywiózł mnóstwo

precyzyjnie wykonanych rysunków przedstawiających architektoniczne zabytki tych krajów.

W r. 1898 wrócił do Polski, gdzie zwiedza wszystkie główne miasta i miasteczka i wszędzie wrażenia swe przenosi na papier, w formie mistrzowsko pomyślnych i wykonanych szkiców ołówkowych, a zwłaszcza tuszem i lekko akwarelą podmalowanych.

W r. 1899 został mianowany profesorem słynnej Strogonowskiej szkoły sztuki stosowanej w Moskwie, gdzie pozostaje do r. 1917, zdobywając sobie naprzód w rosyjskim świecie artystycznym a w ślad ztem w Polsce i zagranicą bardzo duże nazwisko jako malarz architektury. Powstaje wtedy szereg przepysznych rysunków-fantazji na temat architektury, polskiej przede wszystkim, następnie częściowo rosyjskiej, także włoskiej. W roku 1917 wraca do Warszawy, powołany na stanowisko profesora warszawskiej politechniki, gdzie pracuje do końca Swego pracowitego życia. Od roku 1906 bierze udział w wystawach. Tęwa artystów polskich »Sztuka«, jako jego członek, nadsyłając swe rysunki sepiowe czy tuszowe, owe tak skromne, a oryginalne i pełne poezyi fantazje architektoniczne.

Przepyszne te szkice nie mają w gruncie rzeczy żadnego ścisłego związku z rzeczywistością realną, nie mają bynajmniej charakteru historycznych dokumentów, nie przedstawiają bowiem prawie nigdy, określonej jakiejś, konkretnie istniejącej, z dawnych lat zachowanej, polskiej zabytkowej budowli. Rysunki te, o wybitnie impresjonistycznym ujęciu, stanowią w pełnym tego słowa znaczeniu architektoniczne fantazje. Dają one syntezę, kwintesencję stylu pewnej epoki w mistrzowskim rysunku o zdumiewającej ekonomii środków, w rysunku, składającym się z kilku zaledwie plam i kresek, jakby z kaprysu, od niechcenia zaznaczonych na papierze, wszelkie szczegóły, podrzędne i mniej istotne, pominięte; cechy najbardziej charakterystyczne tem silniej za to występują na jaw i wprost czarują oczy.

Stanisław Noakowski był przede wszystkim poetą.

Stwierdzić to może każdy, kto kiedykolwiek słuchał Jego prelekcji, a raczej nie prelekcji i nie wykładów, lecz — co sam zazwyczaj nader skwapliwie podkreślał — pogadanek na różne tematy z dziejów sztuki w minionych okresach. Te pogadanki, przypominające totem swym opowiadanie uroczych bajek zasłuchanym dzieciom, cieszyły się zawsze niebywałem powodzeniem.

Nikt inny z prelegentów nie umiał w sposób równie prosty, naturalny i bezpośredni wyczarować przed słuchaczami żywych obrazów przeszłości, nikt inny nie potrafił tak łatwo a tak zarazem niezwykle zajmująco odczytywać hieroglify dawnych ruin i zabytków nie tylko architektury, ale malarstwa i rzeźby. Artysta-poeta, ilustrujący swe opowiadania zdumiewającymi rysunkami, kreślonymi szybko kredą na tablicy, wyczuwał styl minionych epok tak żywo, plastycznie i silnie, jakgdyby był świadkiem tych czasów, jakgdyby osobiście znał ludzi, którzy ten styl tworzyli.

I te proste a niezwykle głębokie, bo oparte na olbrzymiej wiedzy i pamięci prelegenta-poety a ukrašzone subtelnym odczuciem i ukochaniem minionego piękna, »pogadanki« czarowały słuchaczy ze wszystkich sfer.

Cichy, dobrotliwy i łagodny, był St. Noakowski w zetknięciu osobistym człowiekiem o sercu istic anielskim. Nic, co dotyczyło sztuki, nie było mu obce. Ukochany przez młodzież akademicką, poważany i ceniiony przez artystów i świat nasz kulturalny, zostawił po Sobie szczerzy żal.





PIOTR MICHAŁOWSKI

(ze zbiorów W.P. Dr. E. Niemcewicz, Włocławek)

WOLNY (okładka)







PIOTR MICHAŁOWSKI

(the Zborow WI. Dr. P. Mierwin - Wladyslaw)

ULAN (cavalier)







LEOPOLD LÖFFLER

STARY KAWALER (ol., 1857)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedci)





JAN MATEJKO

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Włostka)

KOPERNIK (ol., 1872)







IAN MATEJKO

ZJAZD WIEDEŃSKI (fragment, ol., 1879)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)







FRANCISZEK STREIT

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedel)

PROCESJA (ot )





JULIUSZ KOSSAK

TARG NA GROBLACH W KRAKOWIE (akwar.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)





ROMAN KOCHANOWSKI

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merzwa, Włocławek)

WIOSNA 1003







A. GIERYMSKI

ALEKSANDER GIERYMSKI

PIASKARZE NA WISLE POD WAREZAWĄ (tusz i sepia 1887)

(ze zbiorów WP, Dr. E. Merwina, Włocławek)







ANTYKWIET GIEFRYMSKI

PRZED CIACHEM GIEFRY W PARYŻU (ca. 1850)

(The Director of the National Museum)





WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

WP Dr. Merwina, Wiedeń

WŁADYSŁAW PRZED HAMLETEM (ol., 1875)







JÓZEF CHEŁMOŃSKI

(ze zbiorów WP, Dr. E. Murwina, Wiedeń)

SCENA Z POWSTANIA Z R. 1863 (ol.)





ACZYM WIERSZ KOWALSKI

POCZTAREK (ol., 1891)

(z zbiorów WP Dr. E. Merwein, Wiedeń)







WŁADYSŁAW POCHWAŁSKI

PORTRET STARUSZKI (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. F. Merwina, Wiedeń)





PEŁAKI (długość)

(zbiórka Wp. Dr. E. Merwin, Wroclaw)

JULIAN PALAT





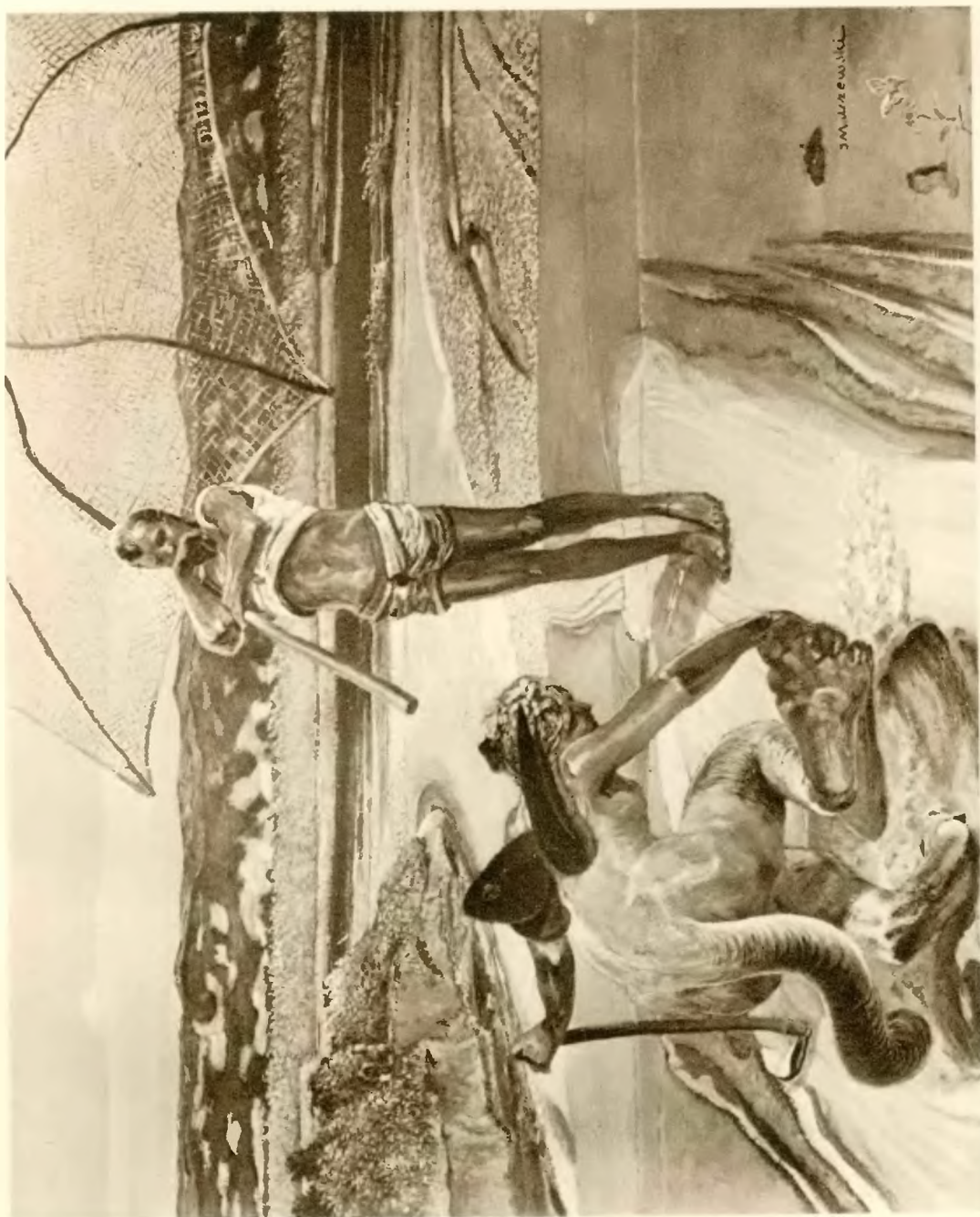


IAN STANISŁAWSKI

MICHAJŁOWSKI SOBÓR W KIJOWIE (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)





JACIK MALCZEWSKI

rys. zbiór. Wł. Dr. E. M. Wł. Wł. Wł.

RYBAK I CHIMERA (c.)







LEON WYCZÓŁKOWSKI

POŁÓW RAKÓW (ol.)

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)





JOZEF MEHOFFER

(ze zbiorów WP. Dr. E. Merwina, Wiedeń)

STUDIUM (ol.)







STANISŁAW MASŁOWSKI

(ze zbiorów WP. Dr. E. M. Masłowska, Wiedeń)

ROZDZIAŁ WIDOKI (nie war.)

