





FRYDERYK PAUTSCH

KOBIETA Z DZIECKIEM (oL)



JULIA GRODECKA

KHJM

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

## „Ł A D”

PISZĄC dawniej, i to niejednokrotnie, o rzeczach, które mnie w tej chwili absorbują, kładłem prawie mechanicznie tytuł: »Polska Sztuka Stosowana«, później pisałem »Warsztaty krakowskie«. Odtąd będę pisał »Ład«.

Założony w 1926 r. z inicjatywy profesorów i uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, »Ład« jest organizacją artystyczno=wytwórczą i ma formę spółdzielni z odpowiedzialnością udziałami. Wywodzi się z ruchu trwającego ćwierć wieku w Polsce, od czasu założenia Twa »Polska Sztuka Stosowana« w Krakowie. Jest emanacją bezpośrednią Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Jest wreszcie rezultatem udziału Polski w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej 1925 r. w Paryżu. Rezultatem naszego świetnego na tej wystawie sukcesu, który utrwalił w nas niezłomną wiarę, że polska sztuka plastyczna, poświęcona wielkim zagadnieniom, wysuniętym przez program wystawy, nie potrzebuje się obawiać światła krytyki międzynarodowej i śmiało stanąć może do współzawodnictwa z innymi najbardziej kulturalnymi narodami. A jednocześnie jest rezultatem naszego na tej wystawie niepowodzenia. Niepowodzenia, którego doznaliśmy z powodu jaskrawego odsłonięcia w oczach własnych, a przypuszczać należy, że i w oczach bar=

dziej przenikliwych cudzoziemców, dotkliwych braków naszej produkcji w kraju. Nazwijmy rzecz po imieniu. To, co dzisiaj w naszej dziedzinie posiadamy, co artyści w szlachetnym swym wysiłku od zarania bieżącego wieku stworzyli, są to dobra duchowe nieocenionej wprawdzie wartości, są to przeorane dziedziny o wielkich rozległościach, bo obejmujące teorię sztuki stosowanej, ustaloną na niewzruszonych podstawach, świetne eksperymenty wykonanych w materiale przedmiotów, szeregi całkowitych domów i wnętrz o odrębnym, wysoce artystycznym charakterze, opracowane i wypróbowane metody nauczania, zadziwiającą sprawność propagandową w kraju i zagranicą, bogaty materiał doświadczalny z wielokrotnie nawiązywanych stosunków z przemysłem, ze społeczeństwem konsumentów, wreszcie z własnym naszym rządem, ale to wszystko jeszcze nie jest tem, do czego dążymy. Jest sztuką, pedagogią, przygotowaniem kadrów do roboty, nie jest jeszcze przemysłem w całym tego słowa znaczeniu, nie weszło w życie, nie weszło w krew i ciało naszego społeczeństwa.

»Ład« jest dalszym ciągiem dawnych artystycznych wysiłków. Nie stwarza nowych programów, nie wysuwa nowych haseł, tylko pogłębia je, wyjaśnia i realizuje. Wśród głównych inicjatorów widzimy dawnych pionierów »Sztuki Stosowanej« i »Warsztatów krakowskich«. Rok założenia »Ładu« 1926, był rokiem 25-letniego jubileuszu działalności i idei »Polskiej Sztuki Stosowanej«, której duszą, atmosferą i siedzibą był Kraków. Nikt tego jubileuszu nie obchodził, nikt oń się nie upominał. Tylko prezes istniejącego już, raczej na papierze, Towarzystwa poszedł w dniu tym (23 października) uścisnąć rękę jednego z najserdeczniejszych i najgorętszych jego inicjatorów. Ale już w tymże czasie organizował się »Ład«. I to było najlepszym jubileuszem, gdyż przybrał on postać czynu, stwierdzającego ciągłość idei.

Jeżeli sprężyną w organizowaniu nowej instytucji byli starsi, to głównymi filarami budowy są i muszą być młodzi. Jest ich spora grupa, przeszło 30-tu, przeważnie uczniowie lub absolwenci Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Bez szkoły nie byłoby »Ładu«. Szkoła dała mu i daje jeszcze przytułek, szkoła wykształciła w swych pracowniach eksperymentalnych najteższe młode siły, na warsztatach szkolnych dokonano najciekawszych doświadczeń. Nauka profesorów szkoły: J. Czajkowskiego, W. Jastrzębowskiego, M. Kotarbińskiego, K. Tichego stała się tym naukowym i moralnym wkładem, który wart jest, o ileż więcej, niż szczupły kapitalik zakładowy instytucji, wraz z nikłymi subwencjami. Pozatem cała praca administracyjno-organizacyjna »Ładu« wraz z kierownictwem artystycznym pracowni tkackiej spoczywa w rękach dyrektora Lucjana Kintopa (obecnie kierownictwo pracowni objęła p. Helena Bukowska). Kierownictwo pracowni kilimiarskiej jest w rękach p. Julji Grodeckiej, zaś farbiarnią opiekuje się wielce zasłużona w sprawie badania wełny, barwików i w technice samego barwienia p. Eleonora Plutyńska wraz z siostrą p. Wandą Szczepanowską i p. Janiną Grodzińską. Instruktorem technicznym tkactwa jest p. Bronowski. Trzecia pracownia »Ładu« świeżo założona, ceramiczna, rozpoczęła pracę pod kierunkiem Rudolfa Krzywca. Zarząd »Ładu« stanowią pp.: prof. Józef Czajkowski i Lucjan Kintop; należący również do Zarządu prof.



KILIMY Z WYSTAWY „ŁADU” W KATOWICACH 1928.

Projektowali: H. Bnkowska, A. Cukierówna, J. Czajkowski, J. Grodecka, H. Imrotówna, W. Jastrzębowski,  
H. Karpińska, H. Mikołajczykówna, E. Plutyńska, B. Treter.

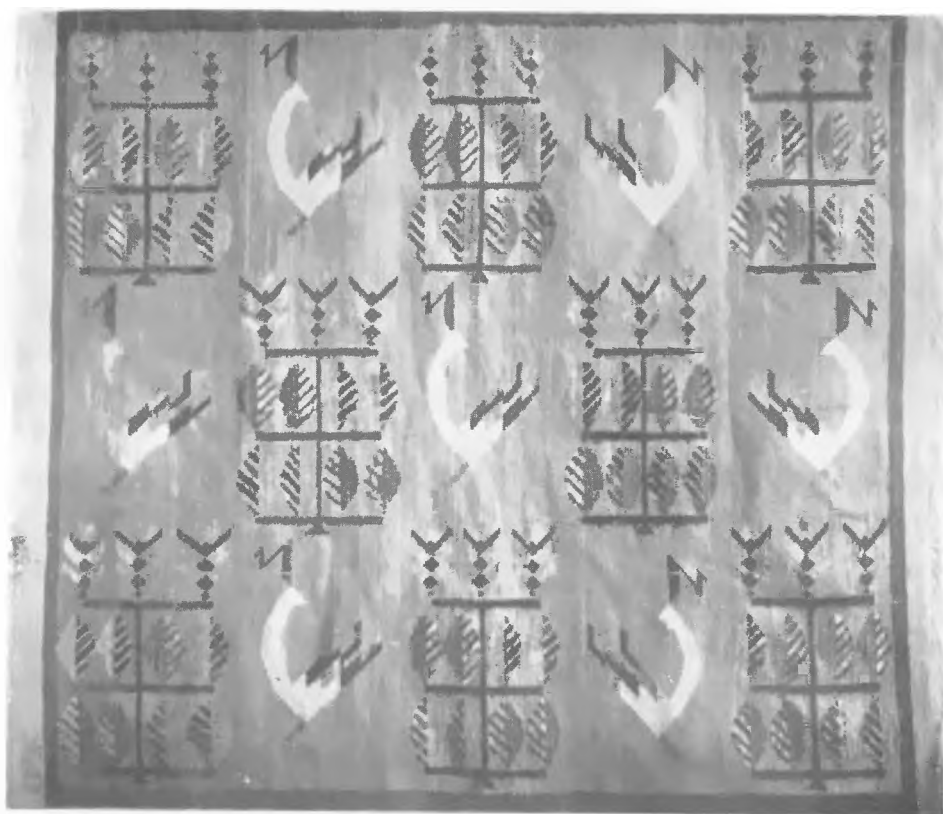
Wojciech Jastrzębowski ustąpił z powodu powołania go na stanowisko Dyrektora Departamentu Sztuki. Radę nadzorczą stanowią pp.: prezes Rady Jerzy Warchałowski, prof. Karol Tichy, prof. Karol Stryjeński i Eleonora Plutyńska. Należał również do Rady nieodżałowanej pamięci Kazimierz Młodzianowski, b. minister i wojewoda, założyciel i dyrektor »Warsztatów Krakowskich«.

Jeżeli »Ład« jest tylko etapem w rozwoju pewnych dawnych zasad i pewnej dawnej idei, to jednak ma swoją fizjonomję wyrażną, nieco inną, niż dawniejsze organizacje. Zmieniły się warunki ogólne, polityczne, dając większą swobodę wszelkiej pracy ideowej. Jakkolwiek niema u nas jeszcze dostatecznego zrozumienia doniosłości idei, jakiej »Ład« służy i kulturalnego znaczenia metod pracy »Ładu«, to jednak poczuwamy się do prawa i mamy odwagę występowania w imię haseł państwowych, w imię podniesienia ogólnej kultury plastycznej kraju. I to nam daje wewnętrzna siła i wiarę, że jesteśmy dla kraju potrzebni. Następnie, »Ład« może korzystać z ogromnego materiału dawnych doświadczeń, co również pozwala mu robić śmiałe kroki naprzód. Wreszcie »Ład« rozporządza całym zastępem wykształconych teoretycznie i praktycznie w Szkole Sztuk Pięknych artystów, czego nie posiadały przedwojenne organizacje, złożone z ludzi, zmuszonych zdobywać doświadczenie i naukę własnymi rękami, niejako na własnej skórze, a to z powodu braku odpowiednich szkół w kraju. I to jest najlepszą rękojmnią rozwoju i rozrostu. Poza ogólnymi ideałami artystycznymi i kulturalnymi, »Ład« ma jeszcze i zadanie praktyczne, wypełnia funkcje natury państwowej, gdyż dąży między innymi do stworzenia warsztatu pracy dla młodzieży wykształconej w szkołach, utrzymywanych przez państwo i samorządy, i w ten sposób spodziewa się zatrudnić z korzyścią dla sztuki i przemysłu, czyli dla tego celu, dla którego istnieją szkoły artystyczne i zawodowe, tych młodych fachowców, którzy byliby inaczej zmuszeni po wyjściu ze szkoły szukać zajęcia w byle jakim urzędzie, zaprzepaszczając długie lata nauki, nagromadzony zapał i ideowość, dla których w życiu naszym i w szablonowo bytującym przemyśle, niema miejsca. Ta okoliczność spaja jeszcze bardziej artystyczną misję »Ładu« z palącą kwestją życiową dużego odłamu młodzieży.

Odrębna fizjonomia »Ładu« wyraża się również i w jego najbliższych celach, oraz w metodach pracy. Celem instytucji naszej jest projektowanie i wyrób przedmiotów z drzewa, włókna, metalu, gliny, szkła, kamienia, skóry i t. d. i wszelkich przedmiotów przemysłu artystycznego oraz dostarczanie całkowitych urządzeń wewnątrz, z wyraźnem dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania. Instytut doświadczalny, który prowadzi Spółdzielnia w związku z powyższymi zadaniami, ma za cel podniesienie ogólnej kultury plastycznej w kraju.

Zakres więc i cel działania »Ładu« odpowiada dawniejszym ideałom artystów. Na specjalną atoli uwagę zasługuje podkreślenie hasła: doskonałość formy, surowca i wykonania. W tych słowach mieści się cały program. Weszliśmy już w okres, w którym nie mówi się o sztuce, o stylu, o swojskości, przynajmniej między artystami, lecz o najistotniejszych rzeczach, które jedynie mogą interesować plastyka przy robocie samej, jak materiał, technika i forma. Pojęcia te tak ściśle





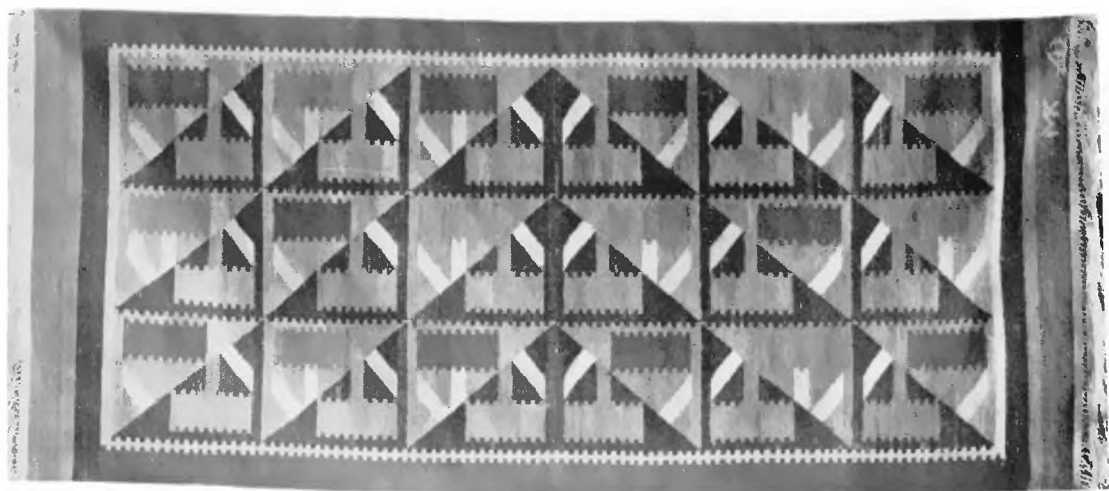
JULIA GRODECKA

KILIM

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

łączą się z warsztatem i z opanowaniem go w całości przez plastyka, że zrozumiałem się staje coraz silniej odczuwana potrzeba własnych warsztatów, gdzie z całą swobodą, a zarazem z najwyższym wysiłkiem wykuwać się ma ten kształt każdego przedmiotu z danego surowca za pomocą określonego technicznego proceduru. Tam dopiero, w warsztacie, zrozumiałą staje się łączność i jedność tych trzech warunków dobrego wyrobu. Pominiecie lub zlekceważenie któregośkolwiek z nich uniemożliwia postęp w sztuce i rzemiośle i pozbawia artystę poczucia panowania nad rzeczą i tej rozkoszy, jaką to panowanie daje, gdy zna gruntownie i wie, z czego, w jaki sposób i co tworzy. Projektowanie na papierze, nauki teoretyczne, kształcenie smaku, zgłębianie potrzeb kulturalnych nowoczesnego życia, wreszcie ogólne wykształcenie plastyczne, wszystko to rozumie się samo przez się i wszystko to powinien posiadać przystępujący do wykonywania tego lub innego plastycznego zawodu artysta. Młodzi pracownicy »Ładu« wnoszą to ze sobą ze szkoły. Tamże w szkole, w warsztatach eksperymentalnych, a jeszcze bardziej w samodzielnych warsztatach »Ładu«, odbywa się dopiero właściwa realna praca, która z konieczności staje się pracą reformatorską. I to daje »Ładowi« szlachetne poczucie, spełniania swego rodzaju misji.

Dla przykładu weźmiemy kilimiarstwo. Ma ono za sobą całą historję, prze-  
 było swoją ewolucję. Publiczność, o ile wogóle śledzi ten rozwój, może zaledwie  
 zauważyć zmianę wzorów, motywów i ogólnego charakteru kolorystycznego. Przed  
 laty trzydziestu pełno było po sklepach kilimów, naśladowujących w sposób bardzo  
 powierzchowny, ruskie kilimy z Galicji Wschodniej o bogatych geometrycznych de-  
 seniach. Następnie »Polska Sztuka Stosowana« przez szereg lat swego wpływu na  
 rzemiosło podniosła artystyczną, malarską stronę kompozycyj, dbając o samodzielne  
 twórcze motywy, i harmonję kolorystyczną. Wzory nabrały bujności i, zależnie od  
 temperamentu malarskiego artysty, bardzo różnorodnego wyrazu indywidualnego.  
 Już wówczas starano się o uzyskanie w warsztacie (mówimy o zasłużonej pra-  
 cowni p. A. Sikorskiej w Czernichowie pod Krakowem) pełnej gamy kolorystycznej  
 i używano chętnie naturalnego koloru wełny. Ale wełny kolorowej dostarczał fa-  
 brykant, używając barwików chemicznych, nie troszczono się o to, czy wełna  
 była krajowa czy sprowadzana, zrzadka udawało się właścicielce warsztatu, chcącej  
 zadowolić wybrednego artystę, zabarwić wełnę jakimś domowym sposobem, ale cały  
 wysiłek farbiarski polegał na tem, by wymódz od fabrykanta trzymanie się jak naj-  
 ściślej żądań artystów, sformułowanych we wzorach dawanych farbą na papierze.  
 Już wówczas dbali autorzy o dokładność techniczną wykonania konturów naryso-  
 wanego przez siebie na papierze ornamentu i w tym celu nieraz osobiście zasiadali  
 do warsztatu, aby poznać i zrozumieć technikę tkacką. Był to już wielki postęp  
 w porównaniu z poprzednią epoką. Następnie w »Kilimie Zakopiańskim« zauważyć  
 można było tendencję posilkowania się miejscową wełną, którą jednak przeważnie  
 dawano do fabrycznego przędzenia i barwienia. W owych czasach używano do  
 kilimkarstwa prawie wyłącznie warsztatów poziomych z płochą. W Warszawie



II. MIKOŁA ICZYKOWNA

(z wystawy „Jadu” w Warszawie 1929)

KII IM





LUCIAN KINTOP

Ткацка машина „ОРЕЛ ДУЖЕ“  
(Z wystawy „Ladu“ w Warszawie 1929)

jednak pani Marja Sliwińska wprowadziła krosna pionowe, osiągając przez to możliwość wykonywania bogatszych wzorów. Różnicę tę jednak, między warsztatem z płochą i bez płochy, zauważono dopiero, gdy się pojawiły przywiezione przez kolekcjonerów kilimy tak zwane ukraińskie z Ukrainy i Podola. Praktycznie różnice te, a z nimi różny sposób komponowania, wypróbowały »Warsztaty Krakowskie«, a następnie w Zakopanem p. Wanda Kossecka w pracowni swej »Tarkos«. Był



KAROL STRYJEŃSKI

PUHAR SREBRNY  
(wykonał W. Gontarczyk)

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

to znów postęp. Kilimy na warsztatach poziomych z płochą musiały ograniczyć się do wzorów prostszych, w kształtowaniu motywu jak najbardziej zbliżonych do geometrycznych kierunków poziomu i skosu, kilimy zaś na warsztatach stojących, bez płochy, uzyskały większą swobodę, płynność linii i różnorodność kierunku wątku idącego za kształtem motywu. Późniejsze kompozycje, wykonywane w »Kilimie Polskim« w Warszawie, szły również po tej linii, a »Ład« hołduje jej z całą konsekwencją. Nie poruszamy tu kwestji z tem związanej, ewolucji wzorów, bo zaprowadziłoby to nas zadaleko. Chcemy tylko podkreślić, jak długą drogę obiera sobie nie raz bardzo prosta prawda, tkwiąca zresztą w tradycji dawnego dobrego rzemiosła. Przez ustalenie zasady prawidłowej kompozycji i prawidłowego poprawnego wykonania kwestja techniki nie została jeszcze wyczerpana. Pozostała technika przygotowania tworzywa, czyli przędzy samej; kwestja ta bezpośrednio wiąże się już z surowcem. W »Warsztatach Krakowskich« rzecz ta była z zamiłowaniem traktowana, szczególnie przez Antoniego Buszka. Sprowadzono krajową wełnę, uprzedzono ją ręcznie i zabarwiono barwikami naturalnymi. W ten sposób wykonano parę okazów, dalsze próby przerwała wojna. Metodę powyższą zastosowała następnie z powodzeniem p. Kossecka w Zakopanem, zainteresowawszy tem mocno świat artystyczny. Tymczasem w »Kilimie Polskim« w Warszawie, który był postawiony na szerszej stopie handlowej, pod kierunkiem i podług wzorów pierwszorzędnych naszych artystów wykonywano serjami piękne kilimy, o poprawnie skomponowanych i wysoce twórczych wzorach, nie dbając jednak o zasadniczą reformę surowca i barwika. Spodziewano się zapomocą przestrzegania sumiennosci w barwieniu chemicznem, przez dobrego specjalistę, osiągnąć zawsze zamierzoną kolorystyczną harmonję. Pomimo największych w tym kierunku wysiłków i pięknych rezultatów, kilimom tym czegoś brakowało. I nieraz sami artyści oddawali pierwszeń-

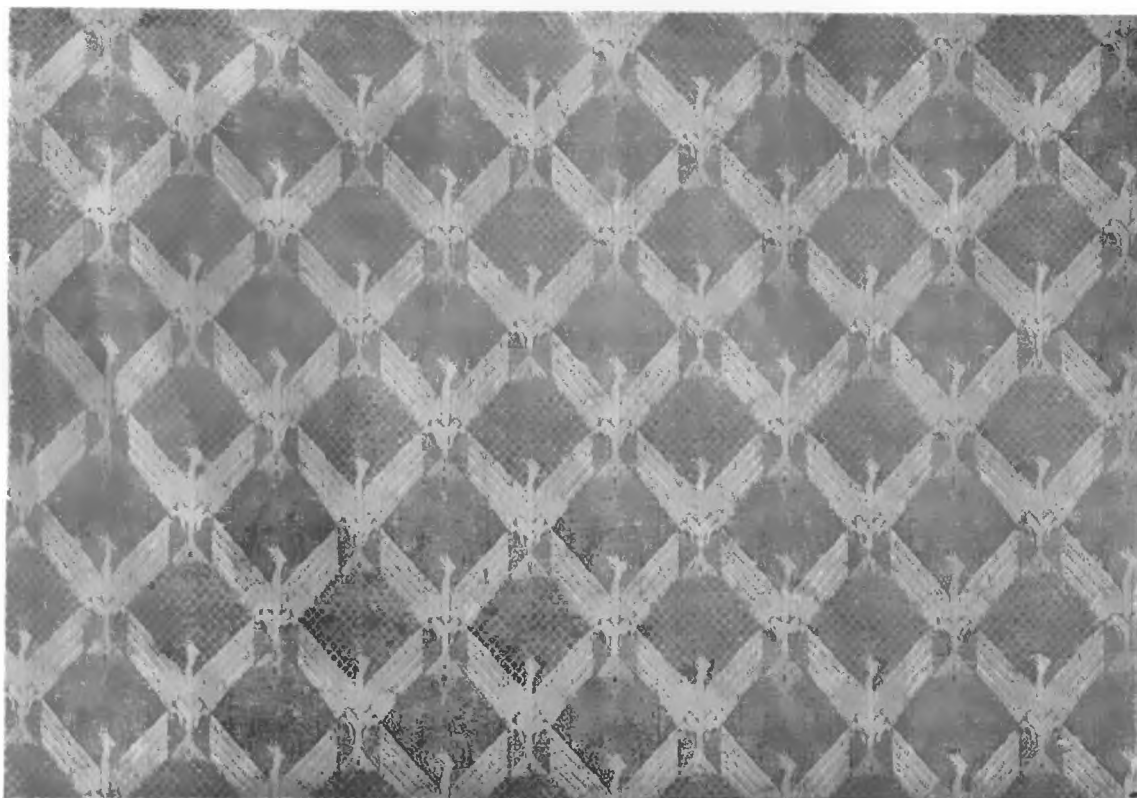


IKANINY LNIANE Z WYSTAWY „ŁADU” W KATOWICACH 1928.

Projektowali: H. Bukowska, J. Grodecka, L. Kintop, H. Mikołajczykówna, E. Plutyńska, Z. Rankówna.

stwo niewymyślnie skomponowanym kilimom »Tarkosu«, wykonanym w grubej górskiej, ręcznie przędzonej wełnie, ubarwionej w domowy sposób a często nawet niedość dokładnie i intensywnie, barwikami naturalnymi. Prostu, tamte były piękne i mądrze skomponowane, ale brakowało im życia, a te przypominały zaletami swego surowca i barwika dawne kilimy ludowe. »Kilim Polski« wychodził z założenia, że kilim może bez szkody dla swego charakteru stać się produktem fabrycznym. Zdaje się, że tkwiła w tem omyłka.

Uczennica Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych a później jej asystentka p. Eleonora Plutyńska przechodząca naukę w szkolnym warsztacie tkackim, zapaliła się przed paru laty do idei zasadniczego zreformowania podstawowych warunków dobrego kilima. Ona też była jedną z inicjatorek powstania »Ładu«, któremu wszystkie swe doświadczenia przekazała. Ona też ponosi zasługę, czy też jak kto chce, winę tego, że dzisiaj nie możemy się już patrzeć na kilim wykonany z materiału fabrycznego. Szkoła umożliwiła jej gospodarowanie swobodne w swej eksperymentalnej farbiarni, która powstała z dawnej pracowni doświadczalnej Twa »Polska Sztuka Stosowana«, założonej w związku z przygotowaniem do wystawy paryskiej i prowadzonej przeszło rok z wielkim nakładem wiedzy i wysiłku przez p. Norberta Okołowicza. P. Plutyńska zebrała ogromną ilość starych wypróbowanych w dawnym tkactwie ludowym i domowym recept i stopniowo wytworzyła zapomocą tych recept i własnych mozolnych doświadczeń, posiłkując się barwikami naturalnymi (roślinnymi i koszenilą), gamę barw, swą pięknoscią, intensywnością i blaskiem przechodzących najśmielsze nasze marzenia. Doświadczenia pokazały, że wynik efektu barwnego łączy się ściśle z gatunkiem przędzy i sposobem, w jaki została uzyskana. Najodpowiedniejszą okazała się wełna nasza górską z Podhala, z gór Śląska Cieszyńskiego lub ze Wschodniej Małopolski, wełna dość ostra, posiadająca piękny połysk i elastyczność. Zalety te zachowuje przy przędzeniu ręcznym, traci w przędzalni mechanicznej. Następuje barwienie, o którym już była mowa. Wełna zabarwiona ręcznie w barwikach naturalnych, daje zwoje kolorowego materiału z natury tego proceduru, ubarwionego niejednokrotnie w jaśniejszych lub ciemniejszych tonach, co spowodowane jest nierównomierną grubością wątku. Taki materiał daje w rękę tkacza różnorodność odcieni tej samej barwy, którymi może operować jak malarz farbami na palecie. Ta niejednorodność tonu odpowiada również niejednorodności tonu wełny kolorów naturalnych, wielce poszukiwanej przez artystów, białej, szarej, rudej i brunatnej aż do czarnego koloru włącznie. W rezultacie, tkanina w ten sposób powstała, gra odcieniami, połyskuje, żyje. Element tego życia i tej naturalnej wibracji można następnie świadomie wzmacniać lub osłabiać. Zagadnienie kilimkarstwa, które było przez czas dłuższy zagadnieniem ornamentalnym, stało się nagle zagadnieniem przede wszystkim farbiarskim, czyli właściwie wróciło do pierwotnej roli, jaką odgrywa wszelka dawna barwna tkanina. Dawne procedury ludowe, rozpowszechnione w krajach tkackich, procedury, których ślady tradycyjne zachowały się i w Polsce, przerobione, przemysłane i rozwinięte przez wysiłek naszej warszawskiej pracowni, odżyły na nowo, otwierając nowoczesnemu polskiemu kilimiarstwu dalekie horyzonty.



LUCIAN KINTOP

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

Tkanina lniana „ORŁY MAŁE”

Ale jednocześnie postawiły kilimowi granice w produkcyjności. Nie można go już traktować fabrycznie i osobisty, stał dozór autora wzoru jest konieczny; konieczne też jest wykształcenie inteligentnych, czułych na barwę wykonawców. Stąd wniosek: jeżeli kilim w Polsce ma odegrać rolę, która mu się należy i która przy zamiłowaniu naszym tradycyjnym do tego rodzaju tkaniny, ma wszelkie szanse utrzymania się i rozwinięcia, to ilość produkowanych bylejak kilimów winna się zmniejszać z roku na rok, za to jakość ich, w myśl zdobytych i opisanych wyżej doświadczeń, znacznie się podniesie. Konieczne przy takim traktowaniu kilima podrożenie jego ceny podniesie tylko jego wartość.

Kompozycje nowych kilimów »Ładu« przesiąknięte są nawskroś poczuciem barwy, tonu, materiału. Gra barwa, wibruje materiał. Wynikające z techniki ornamenty, rosnące szeroko na nitkach poziomo przesnuwanego wątku i pnące się krok za krokiem w takt miarowo przybijanej płochy ku górze, wzdłuż pionowego kierunku osnowy, układają się we wzór, którego typowość warunkuje ta właśnie technika, a różnaitość tak we wzorze, jak i w kolorze, tkwi już tylko w różnicy artystycznych temperamentów autorów. Kilimy »Ładu« można po tych wszystkich cechach roz=

poznać, mają one swój styl. Twierdzimy, a z nami twierdzą to i obcy, że styl ten jest polski. Polskość ta znalazła się sama, bez szukania. I nawet tradycja nawiązała się jakoś sama. Tak, dzięki uczciwej pracy szczerych polskich artystów, pracy przemyślanej pogłębieniem zagadnienia od początku, w całości, tak co do formy, jak surowca i wykonania, rodzi się styl, w jedynej, prawdziwej jego siedzibie — w warsztacie.

Kilimy dla »Ładu« komponują pp.: Helena Bukowska, Cukierówna, prof. Józef Czajkowski, Julia Grodecka, Janina Grzędzińska, Imrothówna, prof. Wojciech Jastrzębowski, Halina Karpińska, Katelina Mikołajczykówna, Bogdan Treter, Wanda Sakowska-Wanke, Eleonora Plutyńska. Osobny dział, który zaczyna się rozwijać, stanowią kilimy na krosnach pionowych techniką gobelinową. Kilimy »Ładu« poraz pierwszy były wystawione w 1927 roku na międzynarodowej wystawie tkanin w Luwrze w Paryżu, gdzie wyróżniły się wśród wszystkich innych. Druga wystawa odbyła się we wrześniu 1928 r. w Katowicach na zaproszenie wystawy »Wnętrze domu«, a obecnie odbywa się wystawa wraz z tkaninami lnianymi, o których będzie mowa niżej, w lokalach użyczonych dzięki uprzejmości Towarzystwa Akcyjnego Szczerbiński i Sp. w Warszawie. Nadto na kilku propagandowych wystawach, urządzanych zagranicą przez nasze Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, kilimy »Ładu« odgrywały rolę równorzędną z obrazami.

W zupełnie odmienny świat przenosi nas inny wyrób »Ładu«: wzorzyste tkaniny lniane. Dotychczas znane były lniane samodziały ludowe lub ich imitacje. »Ład«,



Ceramika (redukcja metali) wykonana przez Wandę Telakowską.

(Z wystawy »Ładu« w Warszawie 1929)



w myśl swego programu, ujął zagadnienie tych tkanin od podstaw, więc dbając o dobry krajowy surowiec i dobre barwiki. Kwestja wzorów rozwiązana została w sposób twórczy, którego tajemnica tkwiła w warsztacie, tym razem mechanicznym, tak zw. Żakardowskim. Inspiratorem, badaczem i twórcą był tu p. Lucjan Kintop, dyrektor »Ładu«. Nie chcę już dłużej nużyć czytelnika szczegółami. Wynikiem tej pracy jest zupełnie nowy typ polskiej tkaniny, nadającej się do zawieszenia na ścianie, jako makaty, do przykrycia łóżek, tapczanów, do obicia ścian lub wreszcie do pokrycia mebli. Technika Żakardowska daje jak wiadomo niezliczone możliwości splatania i kombinowania nici, wzmacniania lub osłabiania waloru tej samej barwy przez dodawanie lub ujmowanie ilości kryjącego osnowę wątków, co wymaga wielkiego doświadczenia, przewidywania efektu i specjalnych kombinacyjnych zdolności. Nic lnu naturalnego lub bielonego w kombinacji z nicią szarą lub żółtą, daje efekty kosztownej, złotolitej lub srebrnolitej tkaniny. »Ład« w niedługim stosunkowo czasie wytworzył dużą ilość wzorów, które mają ogromne powodzenie, i śmiało można powiedzieć to samo co o »Ładowych« kilimach, wytworzył swój własny typ, swój styl. I znów, styl ten zrodził się z techniki i materiału, wyszedł z warsztatu. Warsztat tkacki raz nastawiony na pewien wzór, może mechanicznie tkąć dowolne ilości. Ustalona kombinacja barw nie wymaga już dozoru artysty. Jest to więc typ produkcji fabrycznej, która może śmiało dążyć do konkurencji z innymi tkaninami szybkością, precyzją wykonania, i, przy odpowiedniej organizacji, taniością.



Ceramika (redukcja metali) wykonana przez Czesława Knotle, Marię Nowaczyską i Annę Stankiewiczówną.

(Z wystawy „Ładu” w Warszawie 1929)

Prócz L. Kintopa tkaniny te komponują pp.: H. Bukowska, J. Grodecka, K. Mikołajczykówna, E. Plutyńska, Rankówna.

Trzecia pracownia »Ładu«, poświęcona ceramice, została niedawno zainstalowana w osobnym lokalu. Przedmioty, które podajemy w reprodukcjach, wykonane są jeszcze w pracowni Szkoły, przeważnie przez członków »Ładu«, pod kierownictwem prof. Karola Tichego, przy pomocy instruktora technicznego Juliana Mikuna. Z prac tych widać, w jakim kierunku pójdzie produkcja »Ładu«. Znowu problem został ujęty od podstaw, od tworzywa, czyli gliny i glazury, osiąganey tym razem drogą redukcji metali. Zaczem poszła forma, jak widzimy, twórcza, wykwintna, delikatna. Ton powierzchni, pełen najsztudniejszych odcieni, wymaga prostoty w traktowaniu bryły. Ornamentu żadnego. Ale i w poprzednich pracach, o malowaniu podszkliwnem, ornament sprowadzał się tylko do delikatnego podkreślenia ducha formy. Nie wyłącza to rozwinięcia w przyszłości ornamentu, ale prowadzi ustalenia zdrowej zasady, że forma w ceramice jest rzeczą pierwszorzędną i decydującą obok gatunku użytego surowca i gatunku i koloru szkliva.

W dalszym swym programie »Ład« przygotowuje się do założenia szeregu innych pracowni, nie dąży jednak, nawet w razie najbardziej sprzyjającej konjunktury, do zakładania wielkich fabryk z jakiegokolwiek bądź dziedziny. Potrzebna mu wzorowa stolarnia (narazie korzysta z pracowni szkolnej), aby móc wykonać całkowite urządzenia meblowe, biorąc pełną odpowiedzialność za wszystkie szczegóły wykonania, a to w tym celu, by stworzyć przykłady, i jako gotowe modele, w których już niema nic ani do dodania ani do ujęcia, dać, w razie zamówienia, odpowiedzialnym, poważnym firmom do wykonania. Mamy wśród starszych członków »Ładu« wytrawnych artystów meblarzy, z których każdy na pracach swych kładzie swe indywidualne piętno, jak profesorowie: Czajkowski, Jastrzębowski, Kotarbiński, Stryjeński, Tichy. Idzie teraz o młodsze siły, które odznaczyły się niedawno na konkursie meblowym »Ładu« w związku z przygotowywanym udziałem naszej instytucji w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Idzie o to, aby tak, jak w tkaninach i kilimach, mogli się oni i w tej podstawowej dziedzinie sztuki wewnątrz swobodnie wypowiedzieć, przebrnąwszy przez wszystkie arkana rzemiosła, aby się mogli, jak określił to trafnie dyrektor »Ładu«, »wystolarzyć«. Potrzebne są dalej warsztaty do tkania dywanów (rzecz ta będzie zrealizowana w najbliższym czasie), by znowuż drogą doświadczeń od podstaw, czyli od wełny, jej przędzenia i barwienia, dojść do tych rezultatów, które osiągnięte zostały w kilimie i tkaninie lnianej. Samo komponowanie wzorów i dawanie ich już teraz firmom do wykonania, nie odpowiada programowi »Ładu«, który ma za zadanie wykonać każdą rzecz od początku do końca. Najlepszy wzór, wykonany w lichym materiale i byle jak zabarwiony, więcej szkodzi naszej sprawie niż pomaga, ponieważ przyzwyczajają publiczność do brania w dalszym ciągu wszelkiej tak zwanej produkcji artystycznej powierzchownie, od strony zewnętrznej, od ornamentyki, i oddala chwilę, kiedy ludzie wyrobią w sobie znanstwo i zamiłowanie do gatunku materiału, gatunku barwika i zalet techniki.

Jednym słowem »Ład«, będąc wytwórnią, której produkcja musi się opłacać, dąży jednak przede wszystkim do stworzenia dla przemysłu krajowego naocznych, przekonujących przykładów wzorowej formy, wzorowego surowca, wzorowego wykonania.

Mówiąc o naszej młodej spółdzielni, trudno zataić, że rozwija się ona w warunkach nieprawdopodobnie trudnych. Dopiero po dwu latach istnienia przenosi swe warsztaty kilimiarskie i tkackie do świeżo z wielkim trudem zdobytego lokalu obok swej pracowni ceramicznej, dla biura i składu zmuszona korzystać w dalszym ciągu z uprzejmości dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, co trwać długo nie może z powodu ciasnoty panującej w lokalach samej szkoły. W dodatku lokal na warsztaty tkackie udało się wynająć zaledwie na jeden rok. Kwestja lokalu w Polsce, a szczególnie w stolicy, staje się kwestją życia lub śmierci. Wspaniałe projekty jakie snuliśmy, znalazłszy wymarzoną posesję dla »Ładu« w pobliżu Szkoły Sztuk Pięknych, i nadzieję uzyskania na to funduszy państwowych, niestety w ostatniej chwili upadły. »Ład« jednak czuje się tak silnym moralnie, ma tak znakomicie przygotowane kadry pracowników, tyle doświadczenia za sobą i tyle uznania w nielicznych wprowadzie sferach znawców, a zdaje się, coraz więcej zrozumienia w sferach rządowych, że nadziei nie traci i porusza niebo i ziemię, aby zdobyć dla swej ideowej, a tak koniecznej dla kraju, pracy, odpowiednie warunki.

JERZY WARCHAŁOWSKI

## STANOWISKO NIEMIEC W NOWSZEJ SZTUCE EUROPEJSKIEJ

**I**MPRESJONIZM był stylem europejskim. Pod osłoną słońca pokoju, które da-  
rzyło ziemię swymi promieniami w epoce dłuższej nawet nad czasokres trwania  
jednej generacji, mógł ten prąd rozwinąć swobodnie wszystkie możliwości swego  
rozwoju, póki nie upadł — zupełnie wyżyty. Zawładnięto światem zjawisk jak  
nigdy przedtem, oddano mu się całkowicie, badano go naukowo, upatrując w nim  
istność jedyną. Wyrazem tej pogodnej doczesności było właśnie malarstwo w świecie.  
Powstało zwolna z wątpliwego i obarczonego jeszcze hamulcami romantycznymi rea-  
lizmu lat 50 i 60, rozwinęło się szybko po wojnie 70 roku, aby osiągnąć swój punkt  
kulminacyjny u schyłku stulecia. Okres ten nie da się zresztą czasowo dokładnie  
ustalić, gdyż między powstaniem dzieł sztuki a przyjęciem ich przez szerszy ogół  
miłośników upływa zawsze dłuższy przeciąg czasu. Z chwilą, gdy ogół nadążył, wy-  
tworzył się już dawno nowy kierunek sztuki, najczęściej jaskrawie sprzeczny z co-  
dopiero przyjętym, stawiając nowe zagadnienia i powodując jeszcze większy zamęt  
w umysłach. Tak rozpoczął się powoli utrwalac w Niemczech impresjonizm i osią-  
gnął w pierwszych latach istnienia Secesji berlińskiej — a więc po roku 1900 —  
znaczące powodzenie, lecz z miejsca wystawiony był na silne ataki, źródła których  
upatrywaćby należało u »przewrotowców« zagranicznych jak Edward Munch, Vin-



LUDWIK CORINTH

PORTRET WŁASNY (ol., 1912)

cent van Gogh i Paul Cézanne. Jednak równocześnie trwał klasycyzujący kierunek dalej, w Niemczech w nawiązaniu do tradycji Carstena, Corneliusa, Feuerbacha i Marées'a pod przewodnictwem Maksa Klingera, we Francji w oparciu o monumentalne malarstwo Puvis de Chavannes'a pod przewodnictwem Maurycego Denis. Niższa ocena wartości świata zjawisk była wspólną dla obu tych kierunków.

Zasadniczo zmieniło się wiele w psychice europejskiej. Pierwsze upojenie, w którym widziano w naukach przyrodniczych rozwiązanie wszelkich zagadek, minęło. Silne ożywienie życia religijnego poczęło się zaznaczać wszędzie. Wieczność stanęła jako równorzędne, a nawet uprzywilejowane zagadnienie wobec doczesności. W krajach romańskich posiadał ten nawrót zabarwienie katolickie, w krajach germańskich



MAKS LIEBERMANN

PORTRET WŁASNY (ol., 1919)

metafizyczno=mistyczne. Znamioną dla tego kierunku właśnie jest sztuka norwega Edvarda Muncha, wyrosła na gruncie baśni o koboldach i jędzach jego północnej ojczyzny, a spokrewniona z utworami jego rodaka Strindberga. Poza rzeczywistością istnień urasta jako ich byt tajemny, groźny, wchłaniający je, upiorny cień. Zacieśnia się granica między widzialnym a niewidzialnym, między świadomym a przeczuwanym. Postacie przesuwają się jakby w półświecie zorzy północnej. Podobnie jest też u van Gogha: portret mężczyzny odzwierciedla np. własne dążenia wyobraźni artysty. Wiaryność i rzeczywistość stapia się w dziwne połączenie. Cézanne rezygnuje świadomie z przypadkowości wrażenia natury na korzyść formalnie surowej budowy obrazu koncepcji idealnej.

W zaraniu nowego stulecia mamy zatem tego rodzaju sytuację w Europie, że obok artystycznie wyczerpanego, lecz zupełnie spopularyzowanego impresjonizmu,



FRIEZ BURMANN

JUBILATKA (ol., 1927)

(Fot. Neumann u. Neerendorf, Berlin)

ukazują się już zawiązki zupełnie przeciwnych zapatrywań artystycznych. Istota ich polega na dążeniu do absolutu. U narodów północy ujawnia się to dążenie psychicznie zatopieniem w nadzmysłowości. Absolut odczuwany jest jako jedynowładny. U ludów romańskich zaznacza się nowy kierunek podjęciem surowej formalności starej tradycji, która poprzez dzieła starożytnych i kościół katolicki sięgać winna po akademje i ich zjednoczenie w t. zw. wielkiej »Art de Musée«, jak się to marzyło tęsknocie takiego Cézanne'a.

Widać stąd, że już na długo przed wojną zaznaczył się rozdział narodów,





HERZY SCHRIMPF

ZACZYTANA (ol., 1924)

które miały stoczyć ze sobą tę wielką rozprawę zbrojną, przyczem jest to bez znaczenia, że ten czy inny naród wyłamał się z pod ogólnej zasady. Myślimy tu o walce między północno=germańskimi a południowo=romańskimi narodami.

Z biegiem czasu zaostriżył się stan rzeczy pod względem narodowościowym znacznie. Już w r. 1908 zrzeszyli się młodzi artyści niemieccy, celem oddania się sztuce Muncha i van Gogha, w oderwaniu od impresjonizmu europejskiego. Wizyjność i mistyczność wielkiego Norwega była i musiała być dla nich — mieszkańców umiarkowanej klimatycznie Saksonji — obcą. Porywała ich jednak potęga wyrazu, wielka linja postaci, skupienie przeżyć wewnętrznych, co wszystko — nieskrępowane przypadkowym wrażeniem natury — zdawało się przeniesione na płótno. Dodać do tego należy płomienną kolorystykę takiego van Gogha, dzielnie wspomaganą przez ogłaszane w literackim opracowaniu zasady. Godzono się na to ogólnie, że za długo już zadawano gwałt barwie, łamiąc jej siłę i uszczuplając piękno jej wartości subtelными badaniami walorystycznymi impresjonizmu. Zresztą było się młodym, pochodziło przeważnie z ludu, i miało wyraźną niechęć do wyrafinowanej, zatruwającej duszę kultury wielkomiejskiej. Wewnętrzne dążenie do odnowy duchowej pociągało

w kierunku religijności, prymitywizmu, prostego życia chłopów, żeglarzy i dzikich, których pojęcia i wyobrażenia zdawały się tkwić jeszcze w magii, zaś słońcem ich krain opromienione barwy lśniły w niezamąconej sile. Tęsknie wymarzonym ideałem był francuz Gauguin, który opuścił Paryż, by wśród tubylców mórz południowych żyć i malować. Powrócono jako do pierwowzorów do dzieł staroniemieckich mistrzów z doby, w której — jak mniemano — dzieła ich nie były jeszcze zatrute formalistyką romańską i klasyczną. Drzeworyty Apokalipsy podziały silnie na wyobraźnię. Proste, z grubsza ryte inkunabuły wczesnych ksylografów ukazywały bujne życie ludzi, których stylu nie kastrowała żadna akademja i którzy chcieli tylko szczerze i wiernie przedstawić to, co im się w duszach paliło.

Równocześnie powstał we Francji z posiewu Cézanne'a kubizm. Tak jak ekspresjonizm w Niemczech, gdyż tą nazwą ochrzczono niebawem kierunek reprezentowany przez tych młodych, o których mowa była wyżej — tak starał się kubizm przeciwstawić relatywizmowi niewiary i wyrafinowanej technice impresjonizmu nowe credo. Znalazł je w geometrii, w oparciu o wskazania Cézanne'a. Kostka, sześciąt, romb stanowią niezawodnie zjawiska niepodlegające indywidualnej interpretacji, a wyższe nad wszelką przypadkowość — zadawały się stworzone do tego, by wprowadzić nowy ład wewnętrzny w człowieka. Z nich można było budować świat. Podczas gdy syn północy składał obraz wszechświata w swe własne serce, w swą wizję wewnętrzną, zamykał go człowiek romański w stałej formule prawidła. Jest to jakby porównanie tumu gotyckiego z świątynią grecką.

Jako wielki zwiastun chaotyczności, rewolucjonizmu światowego wystąpił futurizm. Porwany olbrzymim postępem techniki wierzył, że uda mu się oddać przeżycia równoczesne, jakby wrażenia człowieka jadącego pociągiem, przed którym przesuwają się przedmioty w szalonym tempie. Równocześnie jednak parł futurizm do zaprzeczenia wszelkiego związku z dotychczasowym rozwojem, do zniszczenia pomników przeszłości, aby módl świat stworzyć od nowa. Niewątpliwie wypowiedziały się tutaj — jakby przeczone — idee bolszewickie. Jest to bardzo ciekawe, że właśnie we Włoszech, w macierzystym kraju futuryzmu, przekształcił się bolszewizm w nacjonalizm, tak jak przeszedł też od socjalizmu do faszyzmu... Mussolini. Powstała grupa artystów — »Valori plastici« — nawiązująca świadomie do wczesnego Odrodzenia włoskiego, sztuki niezmiernie plastycznej i syntetycznej — stojąca wprawdzie pod wpływem kubizmu, lecz w ścisłym oparciu o tradycję narodową.

Wyobraźmy sobie te zawiązki — t. j. klasyczny formalizm we Francji, sztukę mistycznego wyrazu w Niemczech, wreszcie narodowo-retrospektywny kubizm we Włoszech — w dalszym ich rozwoju, a otrzymamy charakterystyczne style czasu wojny. Dodajmy do tego jeszcze propagandystycznie eksploatowany kubizm Rosji, gdzie wierzono nawet w stworzenie specjalnego bolszewickiego stylu sztuki. Pozostanie zagadnieniem otwartym, jakby się ten stan rzeczy rozwinął, gdyby miał właśnie czas na rozwój spokojny. Impresjonizm posiadał prawie przez lat czterdzieści niczem nieskrępowane pole działania, jeśli liczyć będziemy jego zasięg na lata od 1870—1910. Różnorodne zaś style nowe, których początków szukać należy około roku 1908,



HENRY GROSS

PORTRAIT MATKI (oil, 1927)

wpływając wzajemnie na siebie, wykazując pewne cechy wspólne, inne znów całkowicie odrębne, otrzymały od losu tylko 15 lat rozwoju. I to nie 15 lat spokojnych warunków rozwojowych, lecz czasokres wrażeń przez świat dotąd niewidzianych. Należy uwzględnić jeszcze i tę okoliczność, że najdotkliwiej obszedł się los w tej epoce z młodzieżą, naturalną przedstawicielką nowych kierunków. Całe jej szeregi padły na wojnie, wielu będąc w polu nie mogło pracować, ich wykształcenie artystyczne musiało wykazywać braki, zdobycie orientacji zagranicą stało się niemożliwym.

Do niedawna można było mówić o historycznie wybujałych stylach nacjonalistycznych. W Niemczech przyznawano się z zacięciem rozmachem do nieskrępowanego ekspresjonizmu; we Francji rozwinął się z kubizmu wysoce klasyczny styl w guście Poussin'a. Wieść obiegła świat: Picasso maluje jak Ingres. We Włoszech połączył się narodowy styl *valori-plastici* z klasycznym w tym samym stopniu, w jakim zbliżyły się do siebie obie łacińskie siostrzyce. Pozbawiona artystycznej tradycji Rosja wzdawała malarzy kubistów, terminujących przeważnie w Paryżu, aczkolwiek nie było tajem, że ta racjonalistyczna sztuka nie znajduje w szerokich masach najmniejszego zrozumienia.



KAROL HOFER

LOKAL NOCNY (ol., 1927)

(Z zezwoleniem Gallerie Flechtheim)

Można więc rzec, że politycznym zdarzeniom w świecie nie tyle towarzyszyły zdarzenia artystyczne — jako ich wyraz najwyższy, ile że je raczej wyprzedziły o lat dziesiątek, to znaczy, że obraz stworzony przez wojny i rewolucję odzwierciedlił się na długo przedtem w sztuce.

Zapatrywanie to znajduje potwierdzenie w rzucie oka na dzisiejsze położenie w dziedzinie sztuki. Ostatni rok niemieckiej inflacji był też ostatnim rokiem ekspresjonizmu. Ale podczas gdy Europa zużyła trzy lata na dojście do Locarna, dokonała się budowa nowego świata w duszy artysty w przeciągu kilku miesięcy. Zdawało się, jakgdyby powstanie nowego stylu europejskiego, ba nawet światowego (jeśli ktoś chce) czekało tylko na otwarcie granic. Na innym miejscu wykazałem raz, jak z indywidualistycznej architektury XIX wieku powstał po jego schyłku nowy kierunek kolektywny, oparty z jednej strony o kolektywną, wysoce kapitalistyczną Amerykę,



FRYK HAPCKEI

PUSTELNIK (ol., 1916)

z drugiej zaś o kolektywistycznie komunistyczną Rosję. Wykazałem wówczas, jak się ten styl prawie że w tych samych formach objawienia rozwija dziś w Holandji, Francji, Austrii, na Węgrzech i w Skandynawji. To samo da się również wykazać w sztuce plastycznej. Mieszkać — to zagadnienie rzeczowo=mechanicznej natury. Człowiek posługuje się lekkim sercem nowymi zdobyczami techniki. Malarstwo i plastyka posiadają silniejszy nałot psychiczny. Proces rozwojowy odbywa się tu inaczej. Lecz piętno czasu i tam jednak wyraziste: imię jego — odbudowa. Rozbity świat musi być zbudowany na nowo oszczędnością, rzeczowością i to na podłożu dokładnej znajomości wszelkich możliwości technicznych. Wielkim nauczycielem jest przemysł. Maszyna staje się wzorem. Niedarmo spoglądał na nią artysta długie lata z zawiścią. Od lat dziesiątków grała ona zresztą w plastyce odrębną swoistą rolę. Kubizm byłby bez niej nie do pomyślenia. Piękna, polerowana gładkość rury metalowej, absolutna symetria kuli mosiężnej, precyzja pracującego trzona korbowego, nie pozostały bez wrażenia. Przejściowo uważano nawet sztuki plastyczne za sprawę załatwioną, pozbawioną wszelkiego znaczenia w życiu człowieka nowoczesnego. Obraz ścienny uważano za śmieszny okaz szczątkowy minionych epok kulturalnych. Młodzi architekci projektowali prawie we wszystkich krajach europejskich wnętrza nowych mieszkań bez jakiegokolwiek zdobnictwa, wywiązując się ze swego zadania pod względem technicznym doskonale, w znakomitem opracowaniu wszelkich szczegółów, lecz bez dekoracji. Po tym okresie puryzmu, przysłała znów do głosu wrodzona naturze ludzkiej potrzeba zdobnictwa i stąd powstała sztuka, zwana w Niemczech sztuką »nowej rzeczowości«. Francuzi wierzą do dziś dnia, że jest ona wynalazkiem niemieckim. Bez racji. Jest ona bowiem tak europejską, jak architektura. Powraca ten kierunek sztuki znów do świata zjawisk, witając go z świeżą i głęboką radością po lat dziesiątku, w którym przesłaniał go dym armatni i chmura goryczy. I ta z mistyką granicząca radość z otaczającego świata stała się źródłem prawie że nadnaturalnego realizmu, charakteryzującego twory artystyczne. Pewien głęboki pisarz niemiecki mówił nawet o »magicznym realizmie«. Wszystkie zdobycze ostatniego stulecia zostały wyzyskane. Przedewszystkiem kubistyczne i kolorystyczne. Od impresjonizmu przepaść zasadnicza. Nie odtwarza się już więcej świata zjawisk w jego przypadkowości, nie przedstawia drzew i krzewów w powodzi powietrza i światła, w atmosferze różnej gęstości, lecz ich absolutną rzeczywistość w jasnej dotykaności i wieczno=trwałości bytu, poręczonej przez bóstwo. Tak więc jest ta nowa sztuka hymnem radości na cześć natury po latach zwątpienia i grozy. Jest wyznaniem ludzkości zmęczonej rozdwojeniem i świadomem odosobnieniem, skupiającej się znów do twardej i rzeczowej pracy nad odbudową świata.

Berlin 1920

ALFRED KUIHN



## O ARTYŚCIE

NIE często trafia się na ogół sposobność, która pozwoliłaby artyście publicznie powiedzieć o sztuce. Tem więcej należy ją ocenić, jeżeli otwiera się droga tak wyjątkowo korzystna jak radio, które pozwala trafić do licznej rzeszy słuchaczy. Jakżeż nienajbardziej wydają się wtedy możliwości drukowanego słowa o sztuce, które z konieczności skazane bywa na poprzestawanie na małym t. j. ograniczyć się musi do węgetujących z trudem miesięczników sztuce poświęconych; wszakże te w najkorzystniejszym wypadku miewają po kilkaset zaledwie odbiorców, w kawiarniach się ich nie spotyka a księgarze nie najlepiej na nie patrzą; dziennik polityczny także nie lubi artykułu o sztuce, zwłaszcza jeżeli go musi rozdzielić na większą ilość numerów.

Wypadło mi powiedzieć dzisiaj<sup>1</sup> tych kilka słów, towarzyszących gawędzie młodzieży artystycznej. Na chwilę rozsuwa się zasłona, kryjąca wnętrze, w którym artystyczna alchemia jest czynna; w ten sposób szerokie koła ludzi najróżnorodniejszych zawodów i klas społecznych, porzucając wydeptaną ścieżkę, po której za swym codziennym interesem biegną, zapuszczają się na chwilę w atmosferę diametralnie inną; wychowuje się w niej artysta, owo dziwne stworzenie, prawdę powiedziawszy mało znane i mało rozumiane. W gawędzie takiej roztoczy się świat artystyczny, o którym niezwykle rzeczy się opowiada, wysunie się na pierwszy plan anegdota artystyczna; jeżeli będzie miała za przedmiot ludzi, którzy już minęli, to od niej krok tylko do legendy.

Legenda utraciwszy kontakt z życiem prozaicznym, codziennym, chroni się zazwyczaj w atmosferę artystyczną. Tam należycie nakarmiona nabiera odrębnego charakteru, i — oświetlona niezwykle, raczej sztucznym światłem — przyozdabia się z biegiem lat. Ludzie o których mówi, stają się jakby lalkami z Teatro dei Piccoli, lub z naszej niegdyś szopki Zielonego Balonika. Podobnie jak tam, figury skrajnie oświetlone ogromnieją, rzucają potworne nieraz cienie na tylną ścianę sceny życia, wyłaniają się i giną w ciemnościach jej kulis, błyszczą zaś niepomiernie pewnymi szczegółami swego zjawiska, albo ukazują wprost olśniewające płomyki swych umysłów. Jesteśmy pod urokiem legendarnych ludzi, nie chcemy już znać ich takich, jakimi byli w rzeczywistości. Jeżeliśmy ich nawet znali, rezygnujemy z tej osobistej znajomości, która wydaje się nam dzisiaj za poziomą i za realną. Wywołaną przed nami zjawę przyjmujemy jako kształt rzeczywisty, to co nam opowiedziano z żywością, przyjmujemy za swoje, fantazja zagarnia nas pod swe panowanie, ponętna anegdota występuje na pierwszy plan...

I oto gotowa jest w pojęciu ogółu fizjognomja artysty. Powstaje też w umyśle nawet kulturalnych ludzi przepis, recepta, wedle której życie artystyczne się ma objawiać. Znajdują się oni w tym wypadku jak gdyby w położeniu dziecka, którego horyzonty normuje elementarz. Na naszym horyzoncie, wytworzonym przez legendę o artystach, przez opowieść, a często farsę, ukazuje się w oddali sztuka; patrzymy na nią przez okulary, które nam na nos włożyły poglądy odziedziczone z przeszłości lub utarte przez współczesność, okulary, którym ufamy, a które mogą nas zawieść.

Znajdujemy się więc w atmosferze gawędy, anegdoty, dowcipu często grubszego kalibru, tak bowiem w zasadzie wygląda atmosfera, w której życie artystyczne się ukazuje oczom zainteresowanego a stojącego z boku ogółu filisterskiego. Niwa sztuki jest odległa, on zaś dociera do niej nakarmiony opowiadaniem a przede wszystkim lekturą; dostaje mu się do rąk powieści, powieść lub dramat, a w nich ujmujące, choć często papierowe, postacie artystów i szablony artystycznego życia. Zachęcony w ten sposób pragnie znaleźć dostęp do sztuki i w przedpokoju niejako natyka się na dziwne maniery jej służ, często na ich akrobatykę myślową, tak różną od porządnego i racjonalnego światopoglądu.

<sup>1</sup> Słowo wstępne do audycji radiowej w Krakowie (16 grudnia 1928 r.), urządzonej przez Uczniów Akademii Sztuk Pięknych z okazji 50 letniego istnienia Bratniej Pomocy.

Wspominałem o literaturze i świecie przez fantazję pisarzy stworzonym. Świat ten ukazany nam w dziełach literackich powinien być właściwie niejako kwintesencją świata rzeczywistego, odbiciem w zwierciadle, w którym jego cechy istotne zyskują jeszcze na wyrazistości. Zadanie to spełnia dzieło literackie zawsze, o ile talent pisarza przez niego mówi, a środowisko, z którego takie dzieło wychodzi, jest na tyle wyrobione kulturalnie, że stać go na wytworzenie takiego zwierciadła. Dla przykładu weźmy francuską powieść. Praktyczność życiowa francuska rzuca się w niej w oczy. Tam gdzie chodzi o dokładny obraz bohatera lub bohaterki, autor poda nam wysokość renty przez nich pobieranej i wogóle da obraz ich finansowego położenia. Dowiemy się na pewno, czy opiekun dobrze zarządza majątkiem pupiłowa. Jeżeli wchodzimy w świat sztuki, to zobaczymy, że poza tą dziwacznością artystów jest jeszcze coś ważniejszego, co może być przedmiotem uwagi. Są jeszcze ich przeżycia, zmaganie się z ideałem, dążenie artystyczne, na którego krańcach znajduje się triumf i katastrofa. Przypomnę tu *L'oeuvre* Zola i tragedię jego bohatera.

W Polsce literatura daje nam głównie zewnętrzną sukienkę, o której wspominałem, a więc fizjognomję artysty, jaką sobie ogół wytworzył na podstawie wpojonych mu pojęć. Artysta wedle niego to po największej części osobnik niezrównoważony, mający idee dziwne, wedle gustu epoki, albo sentymentalny marzyciel, albo dekadentcki sceptyk, albo demoniczny cierpiętnik.

Od artystycznie nastrojowego hrabiego z *Pana Tadeusza*, żyjącego wspomnieniami z pod Birbante=Rokka, idą figury artystów, przez Orłowskiego mającego gust Soplicowski, przez figury sporadycznie zabłąkane u Fredry, wagabundujące i układające maskarady w polskim dworze, do niby realnych figur z Sienkiewiczowskimi »truposzami« i takimi malarzami, za którymi ulicznicy wołają: »maliarz, maliarz, co ukradł, powiada, że znalazł«, dalej przez figury komedji drugiej połowy XIX w. aż do demonów chichoczących Przybyszewskiego, zawsze znajdziemy anegdotę, często groteskę, rzadko człowieka. Charakterystyki artystów Witkiewicza stawiam osobno, jako monografie należące do literatury naukowej.

Opierając się na tem paśmie literackiego naszego tworzywa, doszedłbym do wniosku, że nasze społeczeństwo artystę zna mało, albo wcale nie, nie zna go zaś dlatego, że i o nim i o sztuce ma pojęcie raczej wyrobione po literacku.

Zrozumiemy to łatwo, zważywszy, że kultura naszego społeczeństwa przez długie wieki była oparta przede wszystkim o literaturę, a bardzo mało o sztukę. Czułość na słowo poetyckie wzmożła się jeszcze przez długie lata niewoli, a wartość poezji rozumiał każdy wykształcony człowiek. To też dzisiaj trafia utwór literacki do szerokiego ogółu czytelników, wywołuje dyskusję, twierdzenia i sprzeczki.

Zupełnie inaczej ma się rzecz ze sztuką. Społeczeństwo nasze pożądało w czasach niewoli obrazu historycznego, patriotycznego; widziało splendor Polski u Matejki, Grottger stawiał mu przed oczy jej martyrologję. Sam jednak język sztuki raczej obcy mu pozostał, a z chwilą, kiedy zaczął mówić o czemś innem niż to, co było bezpośrednio związane z naszym bytem i naszą rasą, stał się prawie niezrozumiały dla ogółu. Sztuka stała się luksusem, czem być nie powinna, używaniem dla nielicznych smakoszy, albo przedmiotem żylki kolekcjonerskiej. Poza tem uczuwano potrzebę pochwalenia się nią przed obcymi, i doznawano uczucia dumy lub radości, kiedy obcy wyrazili się o niej z uznaniem, deprecji zaś i smutku, skoro zganili. Każdy cudzoziemiec, chociażby mało mający tytułów do wydawania wyroków, słuchany był z niepokojem i uwagą, a jeżeli przypadkiem sąd jego wypaść miał niekorzystnie, staraliśmy się coprędzej dostroić do tego wyroku, obniżając skwapliwie wartość swojego artysty lub jego dzieła, byle tylko nie popaść w podejrzenie, że unosimy się szowinizmem, albo że się nie znamy na sztuce. Zważywszy to wszystko, możemy sobie powiedzieć, że artyści nie czujemy, nie wyluskaliśmy go z otaczających obsłonek; nie bardzo też wierzymy, żeby to, o co mu chodzi, ten jego ideał w sztuce, któremu poświęca cały ogromny nieraz wysiłek, i o który stacza nieraz zaciętą walkę, było naprawdę rzeczą ważną. My bierzemy go znacznie

łatwiej, płycej i dla nas wygodniej. Kształt jego zewnętrzny, tak łatwo rzucający się w oczy, jesteśmy skłonni brać za treść istotną, część za całość.

Gdyby w społeczeństwie naszym odezwał się głos domagający się uczczenia przez cały naród jakiegoś artysty bardzo wybitnego, byłoby zaskoczone i zdziwione. Zapytałoby się siebie przede wszystkim, czy niema nic poważniejszego i pilniejszego pierwszej do zrobienia, następnie zaś zastanowiłoby się nie tyle, ile ten artysta jest wart, ale czy komponował mazurki i polonezy, o ileby chodziło o muzyka, czy malował lub rzeźbił tematy narodowe, albo po literacku wzniosłe, o ileby to był rzeźbiarz lub malarz, wreszcie na wszelki wypadek zasięgnęłoby wiadomości, co o nim mówi zagranica.

Przy wszystkich tych więc wątpliwościach, jakie społeczeństwo żywi wobec artystów, niepomierną a obniżającą go w oczach ogółu rolę odgrywa ta zasadnicza jego cecha, że artysta jest tylko sobą, malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, i mówi tylko językiem własnej swojej sztuki, a nie jest interpretatorem pojęć i idei literackich. Tak trudno pogodzić się z myślą, że dzieło artystyczne twórcze więcej mogłoby być warte, niż słowo drukowane, niż książka zbudowana na dziesięciu innych książkach, poprzednio napisanych, na której jednakże autor z zadowoleniem położył swoje nazwisko.

Nic dziwnego, że w tych warunkach artysta, który przez długie lata rozślawiał po świecie imię polskie, będzie marł w zapomnieniu. Uratuje go w jednym jedynym wypadku ranga urzędu, jeżeli go szczęśliwym trafem piastował, i zapewni w najlepszym, wyjątkowym razie emeryturę 300 złotych na miesiąc, najniższą, jaką się da wyliczyć, bo służył państwu zaborczemu<sup>1</sup>...

Ale wróćmy do tej szaty, w którą artysta się przeobleka, do jego formy zewnętrznej.

Wydaje mi się, że stajemy przed zagadnieniem psychologicznym bardzo ciekawem i chyba trudnem do rozwiązania, a mianowicie: dlaczego artysta taką a nie inną formę — zapewne bezwiednie — swemu życiu, które zresztą niczem innym nie jest, jak narzędziem, którem się twórczość posługuje. Widzimy, że rzeczywiście jest często dziwaczny, że robi z siebie pożywienie dla anegdoty, gawędy, legendy. Naturalnie tam, gdzie chodzi o prawdziwego artystę, z góry wykluczamy wszelką pozę, sztuczność, robienie dziwactwa umyślnie; to wszystko z pewnością trafia się, może nawet często, ale to są surogaty artyzmu, tak marne i tak łatwe do stwierdzenia, że się nad nimi zatrzymywać nie warto. Na szczęście jednak mamy na tyle sposobności do wejrzenia w życie prawdziwych artystów, by zauważyć, że ta atmosfera dzieciennego niejako reagowania jest widocznie łożyskiem, podłożem, na którym twórczość prosperuje. I niech to słowo twórczość będzie nam wytlómaczeniem wszystkiego. Twórczość w najogólniejszym tego słowa znaczeniu, nie tylko w sztuce, ale na każdym innym polu, w nauce, we wskazywaniu dróg dla narodów, polityce — to słońce, które aby wydać energję czynną spala ogromy pierwiastków, twórczość — to roślina, która tych a nie innych składników w ziemi wymaga, twórczość artystyczna — to widocznie coś, czego istoty nie znamy, czego nie widzimy, ale czego istnienie stwierdzamy, konstatując przytem, że takie a nie inne objawy mu towarzyszą. Od czasu do czasu odkrywają się przed oczyma naszymi zasłony kulis. Umiejmy skorzystać z tej chwili i zdobądźmy się na rozeznanie, że ta anegdotyczna obfitość, te eksplozje temperamentu, ta groteska, bujność odczuwania i naiwność demonstrowania — to nie treść sama sztuki, ale coś, co jest widocznie zjawiskiem jej towarzyszącem. Wielkie zjawiska występują zawsze w towarzystwie pobocznych.

Radbym, aby tych kilka słów wywołały pewną rewizję wierzeń. Tak, jak życie ukazuje nam w perspektywie przebytych lat i doświadczeń życiowych rumowisko, na które zsypały się starte w proch przesady i wierzenia, które nasiąknęliśmy wtedy, kiedy one zaszczepiały się w nas, poddających się im bezkrytycznie, tak może społeczeństwo nasze, wychowane jak powiedziałem po literacku, wyswobodzi się z tych narzuconych mu papierowych kategorii myślenia i ujrzy kiedyś, że sztuka jest czemś swoistem, a artyści żywiołem również swoistym,

że porywy ich ducha są czymś, co stoi poza atmosferą ich otaczającą. Wtedy znajdziemy potrzebne zrozumienie dla sztuki i nie będziemy kłopotać się, co zrobić z artystami i w jaką szufladę społecznego mebla ich wsunąć, jak się to rzecz ma u nas obecnie.

Nasze społeczeństwo rządzone biurokratycznie i pryncypialnie nie wie, czy sztuka jest luksusem czy nie, czy warto wydawać na nią pieniądze, czy warto przychodzić z pomocą artystom tworzącym, i czy należy im dać na starość oparcie. To co się w tym zakresie robi, robi się częściowo przez wstyd, aby nie kompromitować się wobec obcych narodów, które z niewiadomych powodów takie znaczenie do sztuki przywiązują, tyle na nią łożą i — o dziwo — których rządy zyskują znaczenie nie tylko liczbą armat lub zaspokojeniem materialnych, fizycznych potrzeb społecznych. Społeczeństwo nasze zrozumie kiedyś, oby jaknajprędzej, bo wiele ma do odrobienia, że artysta to stworzenie, któremu natura kazała tworzyć, że twórczość ma swoje tajemnice, że jedną z tych tajemnic jest potrzeba atmosfery, którą też wskutek tego koło siebie wytwarza, rozróżni jej dwie części składowe, tak różne: ducha i materię, która mu służy za podłoże. Od niego, jakgdyby od lotniska odrywa się aparat sztuki w właściwej chwili i ulatuje w przestworza uniesienia.

Na razie gawęda naszej młodzieży pozwoli nam rzucić spojrzenia na ten grunt, od którego jej młodzińcze wzloty mają się odbić.

JÓZEF MEHOFFER



KAZIMIERZ SICHULSKI

KSIAŻE JÓZEF PONIATOWSKI (gobelin)

(Wykonany w państw. Szkole przemysłowej we Lwowie, 1917)

(Z wystawy zbiorowej w Tow. przyj. sztuk pięk., Kraków 1928)

Fot. Lena. Lwów



KAZIMIERZ SICHULSKI

JELEŃ (ol.)

(Z wystawy zbiorowej w Tow. przyj. sztuk pięk., Kraków 1928)

Fot. Lena, Łwów

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### BYDGOSZCZ

= Wystawa Męczy Krzesza została otwartą w połowie grudnia 1928 w salach Muzeum miejskiego. Wystawa obejmowała szereg portretów, portret własny i kompozycje jak: »Sen Dzieciny Jezus«, »Ojciec Nasz«, »Przekleństwo«, »Alkoholicy«, »Bethoven« itd.

Równocześnie w »Domu Katolickim« otwartą została wystawa grupy malarzy, warszawskich przede wszystkim, jak: Bagińskich (ojca i syna), Stabrowskiego, Cieślowskiego, Lindemana, Olszewskiego, Kędzierskiego, Wąsowicza, Skoczylasa, Zawadzkiego, Filipkiewicza itd.

### KATOWICE

= Wystawa obrazów i rzeźb otworzoną została 15 grudnia 1928 w salach Domu Związkowego przy kościele marjackim. W wystawie biorą udział artyści krakowscy, zakopiańscy i śląscy, jak: Augustynowiczówna, Chmurski, Czerwenka, Detke, Filipkiewicz, Klimowski, Kowalski, Krcha, Krzetuska, Leszko, Markowicz, Müller, Orszulski, Pochwański Józef i Kasper, Pronaszko Zb., Rutkowski, Stapiński, Stroynowski, Szwarc, Terlecki, Weiss, Żurawski, Żmuda, Wodzi-

nowski, Malczewski Rafał, Ćwikliński, Kłosowski, Gałek, Araszkiewicz, Rykała, Wrzeński, Żmigrodówna, Paweł, Sobczak, Brzega itd.

Jasne jest, że wobec tylu nazwisk wystawa jest chaotyczną i nie ma pretensji wielkich w kierunku reprezentowania naszej współczesnej sztuki.

### KRAKÓW

= Wystawa Towarzystwa artystów polskich »Sztuka« otwartą została w połowie grudnia w salach T-wo przyjaciół sztuk pięknych. Brali udział jako członkowie T-wo: Teodor Axentowicz, Xawery Dunikowski, Julian Pałat, Stefan Filipkiewicz, Władysław Jaroński, Stanisław Kamocki, Artur Markowicz, Karol Maszkowski, Józef Mehoffer, Ignacy Pieńkowski, Stanisław Podgórski, Zbigniew Pronaszko, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski, jako zaproszeni: K. Chmurski, Paweł Dadlez, Wiktor Detke i Ludwik Machalski.

Jest to dość ta z rzędu wystawa tego zasłużonego T-wo i, jak zawsze, stała na bardzo wysokim poziomie artystycznym, świadczącym chlubnie o wysokiej kulturze Krakowa.

= Polska Akademia Umiejętności.

Na posiedzeniu Komisji historii i sztuki w dniu 13 b. m. dr Marja Jarosławska streściła swą pracę p. t. *Przyczynki do dziejów snycerstwa w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*. Praca obejmuje grupę zabytków powstałych między r. 1610 a mniej więcej 1630. Są to mianowicie: ołtarz św. Anny w kaplicy Arcybractwa 5 ran Chrystusa w kościele Bożego Ciała, stalle kanoniczne w tymże kościele, wielki ołtarz i ołtarzyk boczny Zwiastowania N. M. P. w kościele św. Marka, wreszcie ołtarz N. M. P. w kościele św. Krzyża. Największą wartość artystyczną przedstawiają w tej grupie stalle w kościele Bożego Ciała i wielki ołtarz w kościele św. Marka. Grupę całą charakteryzuje bogata dekoracja, utrzymana całkowicie w liniach architektonicznych.

Zabytki te mogły wyrósć na podłożu włoskiego renesansu w Polsce, z wyraźnym jednak nawiązaniem do zabytków śląskich również pod włoskim wpływem początkowo powstałych. Są one późnorenesansowe, czasowo spóźnione w stosunku do zabytków niemieckich. Motywów flamandzkich, które dostawały się do nas przez Gdańsk i przez wzorniki wydawane przez sztuczarzy, niewiele stosunkowo mamy w naszej grupie i nie odgrywają tak wybitnej roli, by decydowały o jej charakterze całości. Są to przypory w kształcie uszu przebitych sztabą, imitacje drogich kamieni, wisiory gzymśów itp. Cała nasza grupa odcina się wyraźnie od reszty zabytków prawie współcześnie i trochę później powstałych. Trzy zabytki w jej obrębie darowane archiwalnie, nadają jej znaczenie orientacyjne wśród dużej ilości dzieł przemysłu artystycznego początków XVII w., przeważnie chronologicznie nie zgrupowanych.

Następnie Dr. Zbigniew Bocheński, przedstawił referat pt.: *Polskie szyszaki średniowieczne*. Cztery z nich znalezione zostały na terenie Wielkopolski, a jeden pod Królewcem. Mają one kształt stożkowaty, a każdy wykonany jest z czterech znitowanych razem wałków blachy miedzianej złoconej, o podkładzie żelaznym. U jednego tylko pozłota występuje wprost na blasze żelaznej. Boczne ściany szyszaków ozdobione są czworoliściami żelaznymi, a frontowa jakgdyby jednym ogniem korony również żelaznej o nierozwiniętych liściach. Szczyt szyszaków nakrywa (względnie nakrywała) osada w formie odwróconego kielicha kwiatu, a w niej tkwi tuleja na pióropusz. — Szyszaki o podobnym kształcie używane były na zachodzie od XI do XIII wieku. Nigdy jednak nie występuje u nich tuleja z pióropuszem, nie można też znaleźć analogii w ogólnym ustosunkowaniu podobnej dekoracji, której jednak poszczególne elementy składowe robią wrażenie zachodnich. Referent pod wpływem wysuniętej przez archeologa niemieckiego Gaeste'go hipotezy, wywodzącej genezę szyszaka wykopanego pod Królewcem z wpływów kultury partenopejskiej, wskazał na szereg analogicznych zabytków, pochodzących z w. VIII—XIII, a znalezionych na terenie południowej Rosji. Z zabytkami temi wiąże naszą grupę już nie tylko sam kształt, ale i fakt istnienia podobnej ozdoby na szczycie. Materiału porównawczego dostarczają również figury kamienne t. zw. bab z w. IX—XII, stojące na kurhanach południowej Rosji. — Na tem tle zabytki nasze tworzą zwartą grupę o wyraźnym charakterze i o wybitnym, oryginalnym piętnie. Części ornamentacyjne wiążą te szyszaki z epoką romanizmu względnie wczesnego gotyku. Okoliczność,



STEFAN FILIPKIEWICZ

KACZEŃCE I PERSKA WAZA (ol.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)





WOJCIECH WEISS

AKT KOBIECY (ol.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

że podobny kształt szyszaków (jakkolwiek bez tuleji na ozdobę) występuje na pieczęciach książąt polskich z drugiej połowy XII przez i całe XIII stulecie, może mieć swoje znaczenie. W każdym razie zabytki omówione, które wykopane zostały niewątpliwie w Wielkopolsce, rzucają bardzo dodatnie światło na nasz przemysł artystyczny w tych odległych czasach.

Referat ten wywołał bardzo ożywioną dyskusję.

= Władysław Jarocki, profesor Krakowskiej Akademii Sztuk pięknych, redaktor naczelny *Sztuk pięknych*, został zaproszony przez amerykański Instytut Carnegie'go do udziału w jury, mającej rozdzielać nagrody na międzynarodowej wystawie sztuki w Pittsburgu (Stany Zjedn.) we wrześniu 1929. Wystawy w Pittsburgu odbywają się corocznie od przeszło dwudziestu lat (naturalnie z przerwą wojenną), znacznie przed wojną, bo (zdaje się) w r. 1907, otrzymała tam nagrodę w wysokości 500 dolarów Olga Boznańska, której portret wtedy nagrodzony zakupiono do zbiorów Instytutu Carnegie'go. Jury, do której zaproszono w tym roku prof. Wł. Jarockiego, składa się z trzech artystów amerykańskich i trzech europejskich.

Prof. Wł. Jarocki zaproszenie przyjął i wyjeżdża do Ameryki w początku września b. r.

= W Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych ruch nie ustaje. Bywają niedziele, jak np. dzień otwarcia wystawy T-wa art. pol. »Sztuka«, w które przesuwają się przez sale Towarzystwa półtrzecia tysiąca osób!

Druk premji dla właścicieli biletów rocznych za rok 1928 już ukończony. Składa się na nią sześć autolitografij St. Filipkiewicza, J. Hryńkowskiego, Wł. Jarockiego, I. Pięńkowskiego, J. Rubczaka, J. Wojnarskiego.

= Dr. Adolf Szyszko-Bohusz, tegoroczny rektor Akademii sztuk pięknych, został mianowany kierownikiem odbudowy zamku królewskiego w Warszawie. Nominacja ta, która w prasie przeszła bez głosu, jest bardzo charakterystyczna. Jest to najwyższe uznanie dla dzieła A. Szyszki Bohusza jako kierownika odbudowy Wawelu. Jest także dowodem, że rządowe sfery warszawskie nie kierują się żadnymi niechęciami czy uprzedzeniami dzielnicowymi, ale umiejscawiają wartościowych ludzi, jak dr. Szyszko Bohusz, znaleźć i w Krakowie, który tak fatalnie zdyskwalifikował p. Konrad Winkler... warszawianin od trzech lat.



MICHAŁ BORUCIŃSKI

DRUŻBA (akwar.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

## LUBLIN

= W salach T-wa Muzycznego została otwarta 9 grudnia 1928 wystawa grupy warszawskich artystów, do której należą: Bielawski, Dybowski. Pią Górską, M. Krzyżanowska, A. Wojdalińska, E. Wysocka, A. Kłopotowski, M. Obrębska i inni.

## L W Ó W

= W T-wie przyjaciół sztuk pięknych otworzoną została w połowie grudnia nowa wystawa, w której biorą udział: Artur Klar, Iwan Trusz, Janina Gessnerówna, Ludwik Tyrowicz, Mieczysław Reyzner, Marja Hausnerowa, Kazimierz Łotocki i inni.

## POZNAŃ

= Wystawa stowarzyszenia »Plastyka« została otwarta w początku stycznia w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych. W wystawie, która nie należy do najbardziej interesujących, biorą udział: J. Bocheński, L. Dołżycki, Dziurzyńska-Rosińska, J. Hannytkiewicz, Jackowski, W. Lam, Marcinkowski, Mroziński, Skotarek, Wałkowski, Wronecki i jako debiutant młody wychowanek Krakowskiej Akademii W. Zakrzewski.

= W związku zawodowym artystów plastyków wystawiają swe prace: Bartel, L. Czajkowski, Gra-

czyński, Nowicki, Osecki, Roguski, Ujhelyi i Wróblewski.

= Celem zorganizowania działu sztuk plastycznych na powszechnej wystawie w Poznaniu sprosił prof. Tadeusz Pruszkowski, który od Zarządu PWP. otrzymał mandat w tym kierunku, konferencję na której ustalono podział sal w gmachu anatomii, który został przeznaczony na wystawę sztuki. W konferencji wzięli udział: Stefan Filipkiewicz, prof. Władysław Jarocki (Tow. art. pol. »Sztuka«), prof. Ludomir Słędziński (Plastycy wileńscy), Wacław Borowski (Stow. »Rytm«), Karol Maszkowski, Władysław Marcinkowski (artyści poznańscy), Franciszek Siedlecki (Stow. grafików), tudzież p. Kintop (Stow. »Lad«), Jakób Mortkowicz (wystawa książki). Z ramienia zarządu PWP. wzięli udział w konferencji pp. Nikodem Pajzderski, K. Bełza Ostrowski i W. Szczurkiewicz.

Po całodziennych debatach ustalono w ogólnych założeniach program wystawy, która niestety z powodu bliskiego terminu otwarcia musi się ograniczyć prawie wyłącznie do sztuki ostatniego dziesięciolecia (wystawa retrospektywna pomyślana jest tylko jako sala honorowa, mieszcząca około trzydziestu obrazów, od Matejki poczynawszy). Ustalono też rozdział sal dla niektórych ugrupowań artystycznych, które w przeznaczonych



RAFAŁ MALCZEWSKI

WIOSENNY DZIEŃ (ol.)

(„Salon domowy” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

sobie salach urządzają sobie wystawy autonomicznie, poza tem zaś prawie całe drugie piętro przeznaczono na wystawę artystów niestowarzyszonych. Wystawa zajmie wszystkie trzy piętra i zostanie otworzoną 15 maja br.

= Pomnik Wilsona. Jak donoszą pisma, Ignacy Paderewski postanowił ufundować dla stolicy wielkopolskiej pomnik Wilsona. Pomnik ten, olbrzymich rozmiarów, zamówił wielki nasz artysta i najbardziej zasłużony obywatel, u rzeźbiarza amerykańskiego Bergholona. Ma on być ukończony w ciągu zimy i odsłonięty na placu Wolności podczas wystawy powszechnej w Poznaniu.

## WARSZAWA

= Polichromja Starego Miasta. Pod tym tytułem zamieszczają *Wiadomości Literackie* (13 stycznia 1920 r.) artykuł znanego krytyka warszawskiego, p. Mieczysława Wallisa, który tu podajemy w całości.

»W stosunku do zabytków architektonicznych można zajmować kilka różnych stanowisk i — co zatem idzie — uprawiać kilka różnych metod postępowania.

I) Stanowisko, które nazwałbym »stanowiskiem bezwzględnej pietyzmu«: zabytki przeszłości należy wyłącznie konserwować. Jeżeli coś jest ruiną, powinno pozostać ruiną. Pod żadnym pozorem nie należy niczego dodawać lub zmieniać.

II) Stanowisko puryzmu historycznego: niedokończone lub uszkodzone budowle przeszłości należy re-

staurować, odbudowywać w tym stylu, w jakim zostały wzniesione. Idealem jest restauracja niepozwalająca odróżnić części dodanych później od części pierwotnych, autentycznych.

III) Stanowisko, uznające absolutyzm sztuki współczesnej. Istnieje tylko jedna sztuka — sztuka współczesna, sztuka żywa. Ta sztuka żywa może robić ze sztuką martwą, co się jej podoba. Nie powinniśmy mieć żadnych skrupułów wobec zabytków, przekazanych nam przez wieki dawne, — przeciwnie, powinniśmy je przebudowywać w stylu współczesnym, dostosowywać do wymagań sztuki współczesnej. Jest to stanowisko wszystkich epok, posiadających w wysokim stopniu poczucie własnej wartości, np. epoki odrodzenia lub baroku.

Na Starem Mieście nie przeprowadzono konsekwentnie żadnego z tych stanowisk. W kamienicy Książąt Mazowieckich, w kamienicy Baryczków pozostawiono spore części w takim stanie, w jakim były przedtem (stanowisko pierwsze). W kamienicy Nr. 21 dwa piękne łuki gotyckie odrestaurowano w stylu gotyckim. W kilku innych kamienicach starano się również przywrócić dekorację dawniejszą (stanowisko drugie). W większości przypadków nie kępowano się wszakże tem, co zastano: nie starano się odtworzyć jakiegoś stanu dawniejszego, którego zresztą dzisiaj niepodobna już ustalić dokładnie, lecz zdobiono śmiało w stylu współczesnym (stanowisko trzecie). Sprawa skomplikowała się jeszcze przez to, że nie mamy dzisiaj jednego kierunku panującego, lecz kilka kierunków, istniejących

obok siebie, oraz przez to, że niektóre z tych kierunków współczesnych są kierunkami paseistycznymi, t. zn. szukającymi oparcia w sztuce przeszłości.

W ten sposób powstał zamęt, sprawiający sam przez się wrażenie dość przykre.

Przypuśćmy jednak, że na Starym Mieście niema tych wszystkich niekonsekwencji. Przypuśćmy, że postanowiono ozdobić cały Rynek polichromją w stylu współczesnym. Co wtedy należało uczynić?

1) Należało się liczyć z architekturą. Jedną z myśli przewodnich plastyki współczesnej jest najściślejse zespolenie wszystkich sztuk plastycznych z architekturą, więcej – poddanie wszystkich sztuk plastycznych architekturalizacji.

2) Należało uzgodnić projekty poszczególnych polichromij pod względem stylu. Nie chodziłoby tutaj oczywiście o zniesienie wszelkich różnic indywidualnych

portal i jego pendant po prawej ręce. Kamienicę Fukirowską zwężono sztucznie pionowym pasem rybiej łuski. Kominę pomalowano w pasy poprzeczne, nie licząc się wcale z pionowym charakterem kominu, z tem, iż komin jest to coś, co się wznosi do góry.

3) Każdy malował jak mu się podobało, nie oglądając się na sąsiada. Renesansizm Borowskiego i Słędzińskiego kłóci się z folkloryzmem Stryjeńskiej i konstruktoryzmem Witkowskiego. Maurytańskie arabeski Kamińskiego gryzą się z secesyjnymi girlandami pąsowych róż i złotymi czaszami Okunia. Nietylko każdy gra na swoim instrumencie, ale każdy gra co innego: jeden piosenkę ludową, drugi arję włoską, trzeci jazz-band. Koncert bez kapelmistrza.

4) Obok kakofonii stylów – kakofonia sposobów malarskich ozdabiania muru i kakofonia barw. Obok kamienic rozbitych na szachownicę małych kwadratów – kamienice pomalowane w wielkie jednolite płyty barwne. Zgrzytliwe zestawienia kolorów. Wreszcie w całej mozaice dwie wielkie dziury, dwie plamy ciemnoszare: kamienica Baryczków i kamienica Książąt Mazowieckich.

5) Przed wykonaniem polichromii sporządzono jedynie plan ogólnikowy, od którego później w wielu punktach odstąpiono. Opinia publiczna nie miała możliwości zaznajomienia się z tym planem.

6) Ani inwentaryzacji, odpowiadającej wymaganiom nauki współczesnej, ani gruntownych badań historycznych, ani remontu wewnętrznego nie przeprowadzono. Restaurację architektoniczną wykonano tylko częściowo.

7) Polichromję wykonano w ciągu kilku miesięcy. O umiarze, powściągliwości, takcie nie było mowy. Pomijając kilka prac spokojniejszych i dyskretniejszych, większość polichromij jest hałaśliwa, brutalna, pretensjonalna, dorobkiewiczowska. Kamienica Gugenmusowska (Nr. 16), wymalowana w czarno-złoto-czerwono-niebieskie arabeski, ostrym kolorystem

i zawiłym rysunkiem przypomina pudełko od papierosów firmy »Manolis«. Inne kamienice wyglądają jak domki z pierników, jak piece kaflowe. W kilku miejscach użyto ohydnych pasów rybiej łuski, mających ponoć wyobrażać pasy polskie!

Do prac stosunkowo najlepszych, w każdym razie odcinających się dodatnio od pozostałych, zaliczam kamienicę Fukirowską, wymalowaną przez Ostrowskiego (abstrahując jednak od zwężającego ją z lewej strony pasu rybiej łuski), oraz kamienicę Orlemusową (Nr. 18), wymalowaną przez Borowskiego i Rzeckiego, utrzymaną w tonie błękitno-popielatym i ozdobioną dyskretnymi malunkami pod oknami. Stryjeńska jedynie w polichromji narożnika »Pod Lwem« stworzyła rzecz godną siebie, pełną rozmachu i werwy (pyszne postacie dziewcząt z dzbanami i grających pacholąt!), w trzech przypadkach pozostałych dała rzeczy oschłe, pozbawione polotu, ordynarne i przykre w kolorze. Szczególnie przykra jest zielono-żółto-ceglasta gama barwna kamienicy Polskiego Klubu Literackiego. Słędziński w polichromji kamienic Nr. 4 i Nr. 6 dał jedynie nudne kompilacje motywów renesansowych. (Przykro mi, że muszę w ten sposób pisać o artystach jak Stryjeńska lub Słędziński, których stawiam wysoko i których twórczość śledzę od wielu lat z wyteżoną uwagą, ale *amicus Plato, magis amica veritas*).

Wszystkie wywody nasze zmierzają do jednego wniosku-



STANISŁAW DYBOWSKI

STARE DOMY W KAZIMIERZU n. WISŁĄ (ol.)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk., Warszawa 1928)

między malarzami, lecz o to, żeby te różnice indywidualne pozostawały w ramach pewnego stylu ogólnego.

3) Należało całość skomponować w ten sposób, żeby barwy poszczególnych kamienic harmonizowały ze sobą, tworzyły razem jedną wielką symfonię kolorystyczną. Należało, słowem, skomponować całość pod względem kolorystycznym.

4) Należało sporządzić dokładne plany i modele projektowanej polichromji i wystawić je na widok publiczny dla umożliwienia dyskusji nad nimi.

5) Przed przystąpieniem do prac, związanych z polichromją, należało najpierw zinwentaryzować dokładnie Rynek Starego Miasta, przeprowadzić staranne badania historyczne, wyremontować kamieniczki nie tylko zewnątrz, ale i wewnątrz; usunąć szpetne dobudówki nowsze; przeprowadzić gruntowną restaurację architektoniczną Rynku.

6) Przy wykonaniu polichromji należało postępować powoli, ostrożnie, z największym umiarem i taktem.

Zobaczmy teraz, do jakiego stopnia spełniono te warunki na Starym Mieście.

1) Z architekturą nie liczył się nikt. Nie liczyli się z nią nawet malarze, reprezentujący u nas dążenia najnowsze, jak Andrzej Pronaszko lub Witkowski. Przeciwnie, wszędzie starono się przekrzyknąć, zagłuszyć architekturę. W kamienicy »Pod Murzynkiem« dekoracja sgrafitowa zabiła zupełnie piękny barokowy

sku: polichromia Starego Miasta jest jako całość przedsięwzięciem chybnym. Szkoda włożonych w nią pieniędzy i wysiłków, szkoda pięknego zapachu artystów i społeczeństwa.

Jeszcze smutniej przedstawia się ta sprawa, jeżeli zważymy, że ze wszystkich miast europejskich Warszawa jest jednym z najbardziej ubogich w zabytki przeszłości. Rynek Starego Miasta, Kanonja, Świętojańska — to owe dwa czy trzy zakątki, które w pewnej mierze zachowały jeszcze swą fizjognomję z XVI i XVII w. Ukryć oblicze jednego z tych czcigodnych zakątków pod pstrą maską kawiarniano-dancingowej polichromji znaczyło, doprawdy, wziąć na siebie ciężką odpowiedzialność.

Rozumiem intencje tych, co wystąpili z projektem polichromji: chodziło o uczczenie dziesięciolecia niepodległości jakimś wielkim dziełem, chodziło o to, żeby zaprząć naszych artystów-plastyków do pracy nad ozdobieniem miasta, chodziło o to, żeby dać im pole do popisu, więcej — możność stworzenia dzieła na wielką miarę w stylu współczesnym. Myśl szczęśliwa i piękna. Ale czy nie lepiej byłoby powierzyć artystom w tym celu jakąś dzielnicę Nowej Warszawy — w kolonji Staszica lub w Żoliborzu, na Bielanach lub na Saskiej Kępie? Ryzyko w razie niepowodzenia byłoby stosunkowo niewielkie. W razie sukcesu — zyskalibyśmy nową dzielnicę Warszawy godną widzenia. Natomiast architekturę Starego Miasta należało albo z miłością i pietyzmem konserwować albo ozdobić taką polichromją, któraby nie uroniła nic z jej malowniczości i piękna.

— Konkurs na obrazy dekoracyjne w sali gmachu sejmowego w Warszawie rozpiął Marszałek Sejmu Rzeczypospolitej.

Do udziału w konkursie zostali zaproszeni artyści: prof. Józef Mehoffer, prof. Tadeusz Pruszkowski, prof. Kazimierz Sichulski, Władysław Roguński i prof. Ludomir Slonkowski.

Prócz tego zaproszeni są wszyscy artyści polscy do wzięcia udziału w konkursie na następujących warunkach:

1) Temat kompozycji dowolny, przyczem należy mieć na uwadze, że chodzi o przyozdobienie sali Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej. Kompozycja składa się z trzech obrazów: jednego — formatu 13,96 m. x 4,65 m. i dwu — 4,52 m. x 4,65 m., winna więc być traktowana jako całość (tryptyk).

2) Warunki konkursu, szczegółowe plany i widok ściany, na której umieszczone mają być obrazy otrzymać można w sekretarjacie marszałka Sejmu.

3) Wymagane są szkice obrazów w skali 1:10, wykonane techniką dowolną. Obrazy w ostatecznej swej technice będą malowane olejno na płótnie i naklejone francuskim sposobem na murze, wymagany jest przysięgą fragment obrazu wielkości naturalnej.

Prace nadsyłać należy do Sekretarjatu Marszałka Sejmu nie później jak do dnia 20 września 1929 r. do godz. 12 w południe.

Do prac, które winny być opatrzone godłem zawierającym imię, nazwisko i adres autora.

Prace nagrodzone stają się własnością Sejmu.

Jury wybierze z pośród wszystkich nadesłanych prac tak ścisłego jak i ogólnego konkursu trzy najlepsze prace, które otrzymają nagrody w łącznej sumie 22.500 złotych.

Jury składa się z Marszałka Sejmu, delegata Kancelarii Sejmowej, Dyrektora Departamentu Sztuki, Delegata Akademii Krakowskiej, Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydziału Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego i autora projektu budowy arch. K. Skórczyka.

— Salon doroczny Tow. Zachęty Sztuk Pięknych przytłacza widza w tym roku swoją wielkością (zawiera z górą pięćset eksponatów), nie wykazuje jednak jakiegokolwiek zmiany w stosunku do salonów poprzednich Zachęty. Wśród tej olbrzymiej ilości chaotycznie rozwieszonych obrazów i obrazków widz z trudnością tu i ówdzie znajdzie jakąś pracę interesującą, szerszą czy skromniejszą. Zaiste mało jest wybranych.

O nagrodach Zachęty, które w dniu otwarcia posypały się na wystawców w dużej ilości, wspomnie-



STANISŁAW PODGÓRSKI

CHATA W ŚNIEGU (ol.)

(„Salon doroczny“ w Tow. Zachęty Sztuk pięknych, Warszawa 1928)

liśmy w poprzednim numerze »Sztuk Pięknych«. Czyż trzeba zaznaczać, że ze stanowiska wartości artystycznej nie mają one najmniejszego znaczenia?

W dolnych salach »Zachęty« otwartą została wystawa »Polskie Morze«, która jeszcze raz dowodzi, że temat ani obywatelskie cnoty niewielką odgrywają rolę w sztuce.

— Dnia 31 grudnia 1928 odbyło się doroczne losowanie dzieł sztuki pomiędzy członków Tow. Zachęty, wobec powołanej do tego komisji oraz członków Towarzystwa. Na 2.276 biletów było 46 wygranych. Interesujące jest zestawienie nazwisk artystów, których prace zostały wylosowane: Gotard Jan »Prometeusz«, Hoppen Jerzy »Widok Starego Miasta«, Sawiczewski St. »Krajobraz z Francji«, Ostoja Gajewski M. »Zachód«, Barzowski O. E. »Oksywskie wybrzeże«, Bielawski W. »Kościółek w Zakopanem«, Trzebiński M. »Szczawnica«, Dawidowski W. »Szkice«, Piątkowska Wł. »Czerwone tulipany«, Bulewski T. »Pożegnanie«, Kowalewski Br. »Kwiaty«, Wiśniewski Br. »Bez«, Dybowski St. »Kaplica w Zakopanem«, Niechrowski M. »Wieczór«, Zawadzki St. »Kwiaty«, Janowski L. »W parku«, Trojanowski W. »Słowacki« (plakiet), Dawidowski W. »Kwitnąca jabłoń«, Dynowski St. »Chaty«, Broniewska J. »Immaculata Conceptio«, Biske K. »Giewont«, Swierzyński I. »Projekt na witraż«,

Przybylski W. »Szczytowskie jezioro«, Górską Pia »Madonna«, Dawidowski W. »Szkic«, Cybis Pel. »Studjum«, Dybowski St. »Arles«, Kopczyński Br. »Stara plebanja«, Szwoch Fr. »Alkoholik«, Pilatti Gustaw »Giewont«, Jamontt Br. »Podwórko«, Jarosz J. »Pejzaż«, Walentynowicz M. »Stambuł«, Kłosowski K. »Wycianka«, Swierczyński J. »Święta« i »Kamienne schodki«, Szewczyk Fr. »Szwolężer«, Trzebiński M. »Portal romański«, Zachwatowicz J. »Kościół w Krzemieńcu«, Kraszewska O. »Kwiaty«, Bielawski W. »Zima«, Narowski T. »Nad cichą wodą«, Szygell St. »Rybacy«, Pilatti G. »Łąka«, Nicznerowski C. »Pejzaż«.

Zestawienie powyższe dzieł zakupionych przez Zachętę do rozlosowania dla członków swoich za r. 1928 i rozlosowanych jest dowodem, że członkowie Zachęty nie wielkie mają wymagania i Dyrekcji swego T-wa nie wiele robią kłopotu.

— Doroczna wystawa Związku zawodowego polskich artystów, otwarta w lokalu Związku, (ul. Nowy Świat 19) mniej więcej równocześnie z »Salonem dorocznym« Zachęty, jest jego uzupełnieniem częściowo a nazwano go skromnie »doroczną wystawą«, jakkolwiek Zarząd postarał się o dziewięć nagród konkursowych. Wystawa miała charakter lewicowy dzięki temu, że brała w niej udział znaczna część grupy »Praesens«.

— Wystawa Krakowskiego Związku polskich artystów, otwartą została w połowie grudnia w lokalu warszawskiego Związku. Ma ona charakter raczej towarzyski niż artystyczny i należy ją z tego stanowiska oceniać. Chodziło tu przede wszystkim o zaznaczenie łączności obu związków. Stąd też prawie równocześnie z tą wystawą, bo w początku stycznia 1929, została otwartą w Krakowie (w gmachu Tow. przyj. sztuk pięk.) wystawa warszawskiego Związku zawodowego. Nie jest to więc jakaś manifestacja artystyczna i być nią nie może, jednocząc obrazy jednego z najstarszych żyjących krakowskich artystów, Piotra Stachiewicza, czy Kaspra Żelechowskiego z obrazami najmłodszych. Prócz wyżej wymienionych brali w niej udział:

W. Weiss, St. Kamocki, W. Detke, E. Szinagel, Ludwik Leszko, Emil Krcha, A. Oleś, Aneri, J. Krzyżński, L. Kowalski, St. Dąbrowski, E. Czerwenka, T. Grott, St. Janowski, W. Stapiński St. Klimowski, St. Żurawski, A. Terlecki, A. Procajłowicz, Z. Król, A. Żmuda, K. Chmurski, St. Daniel-Kossowska, Z. Milli, J. Pochwański, Kasper Pochwański, Zb. Pronaszko, W. Wodzinowski, A. Markowicz, A. H. Messer, M. Jabłoński, W. Augustynowiczówna, St. Szwarc, J. Gałęzowska, R. Orszulski, St. Popławski E. Dworska, St. Jakubowski, Sz. Müller, L. Pinkasówna, K. Rutkowski, Stroynowski.

Wystawa ta z powodu charakteru organizacji Związku, jest doskonałym dowodem, że Zawodowe związki nie powinny urządzać wystaw, a z tem większą energią zająć się sprawami, złączonymi z ekonomicznym życiem artystów. W tym kierunku pole do działania mają ogromne.

— Sąd konkursowy, składający się z prof. Mieczysława Kotarbińskiego, prof. Władysława Skoczylasa, Marjana Szymanowskiego, Józefa Wodyńskiego i Edwarda Głowackiego, przyznał jednogłośnie nagrody (po 500 zł) miasta stoł. Warszawy za najlepsze dzieła na wystawie krakowskiego Związku Plastyków: prof. Wojciechowi Weissowi za obraz p. t. »Modelka«, oraz Zbigniewowi Pronaszce za obraz p. t. »Gitarzystka«.

— Konkurs »Elidy«. W dniu 18 stycznia b. r. odbyło się posiedzenie Sądu konkursowego w celu przyznania nagród, w konkursie na studjum pięknej głowy kobiecej, ogłoszonym przez T-wo »Elida« za pośrednictwem Zachęty Sztuk Pięknych. Sąd konkursowy w składzie: prof. T. Augustynowicza (z Krakowa),

A. Augustynowicza (z Poznania), prof. L. Słędzińskiego (z Wilna), St. Popowskiego i K. Wróblewskiego (z Warszawy), prez. Zachęty St. Brzezińskiego oraz pp. W. Schichta i J. Podraszko — przedstawicieli Towarzystwa »Elida«, przyznał nagrody w sposób następujący:

1-ą nagrodę zł. 6 tysięcy za pracę pod godłem »17«, 2-ą nagrodę złotych 4 tysiące za pracę pod godłem »S«. 3-ą nagrodę złotych 2.000 za pracę pod godłem »1928«.

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem pracy pod godłem »17« jest Michał Boruciński, autorem pracy pod godłem »S« jest Stanisław Zawadzki, autorem pracy pod godłem »1928« jest Piotr Stachiewicz.

Poza tem Sąd Konkursowy wyróżnił 4 prace:

a) godło »Dama z puszką«, b) godło »13«, c) godło »C. 1921«, d) godło »Beatitudo«.

Ogółem nadesłano 247 prac z których zakwalifikowano kilkadziesiąt do wystawienia w jednej z sal Zachęty.

— Pod przewodnictwem p. Marszałka Senatu, Szymańskiego, odbyło się w grudniu u. r. posiedzenie jury dla rozstrzygnięcia konkursu na projekt laski marszałkowskiej Marszałka Senatu. Jury stanowili: Członkowie komitetu nadzorczego przy budowie gmachu Senatu: senatorowie Boguszewski, Januszewski i Koerner, poza tem dyrektor Departamentu Sztuki Mił. W. R. i O. P., prof. Wojciech Jastrzębowski, dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych Józef Czajkowski i profesorowie Politechniki Zygmunt Kamiński i Rudolf Swierczyński. Z pośród 8-miu nadesłanych projektów pierwszą nagrodę przyznano Ludwikowi Gardowskiemu. Zakupiono pracę Jana Boguckiego z Poznania.

— Pomniki w Warszawie. Zgodnie z uchwałą powziętą na ostatnim posiedzeniu komisji regulacyjnej, działającej na prawach magistratu, w najbliższym czasie mają być upatrzone punkty w całym mieście, w których będą w przyszłości wzniesione pomniki.

Ostatnio wysuwane są projekty postawienia ogółem przeszło 20 pomników w Warszawie. Ostateczne wnioski mają być przygotowane przed 1 stycznia 1929 r.

Rada artystyczna Magistratu uchwaliła między in. pozostawić Komitetowi budowy pomnika Kilińskiego do wyboru trzy punkty pod budowę tego pomnika: 1) t. zw. Piekiełko, 2) przed domem Kilińskiego i 3) na placu na Nowem Mieście.

W sprawie miejsca pod pomnik Serca Jezusowego, uchwalono wskazać do wyboru teren przed kościołem Florjańskim i przed kościołem Wszystkich Świętych.

— W sprawie budowy w Warszawie gmachu wystawowego, gdzie możnaby urządzać wystawy ogólnopolskie plastyki, tudzież wystawy reprezentacyjne sztuki zagranicznej, wciąż toczą się narady między zarządem miasta a grupą artystów, skupioną koło Tow. szerzenia sztuki polskiej wśród obcych. Jak wiadomo, gmach Zachęty — abstrahując już od składu obecnego jego Zarządu — nie może być brany pod uwagę, ponieważ nie wystarcza potrzebom stolicy. Budowa nowego gmachu jest koniecznością piękną.

W ostatnich czasach wyłonił się projekt budowy takiego pałacu na placu przed parkiem Skaryszewskim. Nie sądzimy jednak, aby projekt ten utrzymał się, jest to miejsce za daleko od centrum miasta położone i nie nadaje się na ten cel.

## KSIAŻKI I CZASOPISMA

— Malarstwo miniaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje w średniowieczu. Napisał Stanisław Jan Gąsiorowski. Kraków 1928 r.

Książka, która się ukazała, powinna prócz fachowców zainteresować znawców i miłośników kultury klasycznej

a także liczne rzesze naszych bibliofilów. Uczony krakowski dr. Stanisław Gąsiorowski zapełnił swoją rozprawą o »Malarstwie minjaturowym grecko-rzymskiem« dotkliwą luką, dawno przez historyków sztuki odczuwaną. Temat wymagający dużej wiedzy i erudycji podjął dr. Gąsiorowski w nauce pierwszy, dając obszerną dwustu stronicową rozprawę.

Zagadnienie malarstwa minjaturowego w starożytności trudno rozwiązać z powodu braku zabytków. Prócz trzech późno-rzymskich kodeksów, nie ma żadnych oryginałów mogących powiedzieć, jak wyglądało iluminowanie książki greckiej lub rzymskiej przed Chrystusem i na początku naszej ery. Dlatego jedyną drogą dla rozwiązania problemu, była droga rekonstrukcji, tak często w archeologii z dodatnimi rezultatami używana.

Obszerny wstęp wprowadza czytelnika w literaturę przedmiotu. Mimo, że najlepsi uczeni zajmowali się dziejami sztuki w danej epoce, samo minjatorstwo grecko-rzymskie nie miało należytego opracowania. Dociekania Riegla, czy Strzygowskiego — żeby wymienić tylko najbardziej znane nazwiska — mają znaczenie prac przygotowawczych, prowadzonych na marginesie innych badań. Toteż autor przechodzi zaraz do Egiptu i Grecji, wyzyskując ogólne wiadomości i wzmianki o minjatorstwie, rozrzucone w dziełach starożytnych pisarzy. I one nie wiele rozświetlają, mimo, że zebrane z największą sumiennością; conajwyżej mogą się przyczynić do stwierdzenia wiadomego faktu, że sztuka iluminowania rękopisów znaną była Starożytnym.

Właściwe studium rozpoczyna się dokładnym opisem trzech wspomnianych kodeksów rzymskich, zdobnych minjaturami. Najwcześniejszy z nich pochodzi z IV wieku i zamyka w sobie dzieła Wergilego. Gdzie powstał i przez kogo był ilustrowany, nie wiadomo.

Znano go już w XV wieku, interesowali się nim artyści renesansu, między innymi Rafael, a w XVII wieku rozpowszechniono jego miniatury zapomocą sztychów, poczem niejednokrotnie budził ciekawość badaczy. Kodeks ten liczący pięćdziesiąt minjatur do Georgik i Enejdy, jest jednym z najcenniejszych zabytków starożytnego malarstwa, należącym do Biblioteki Watykańskiej.

Drugi rękopis, Iliady Homera z Bibl. Ambrosjany w Medjolanie, zachowany jest gorzej. Z dwustu czterdziestu minjatur zaledwie czwarta część doszła do naszych czasów. Oba powyższe kodeksy jak i następny t. zw. Wergili rzymski — w odróżnieniu do poprzedniego watykańskiego — stanowią jedyne oryginalne zabytki. Wergili rzymski choć późny, (VI w.) jest widoczną kopją z wcześniejszego archetypu. Wśród minjatur jego jest kilka portretów autora Enejdy.

Do rekonstrukcji przystępuje dr. Gąsiorowski w tym właśnie miejscu. Skoro ani współcześni pisarze ani zabytki — choć bardzo cenne — nie dają obrazu starożytnego minjatorstwa, materiału musi się poszukać wśród innych epok. Wiadomo, że pisma Starożytnych, były cenione przez całe średniowiecze. Na Zachodzie klasztory, w Bizancjum klasztory i dwór cesarski, wzięły na siebie trud przekazania literatury Antyku następnym pokoleniom. Do tych dwóch czynników, przylączy się od wieku VIII świat trzeci równie potężny i cywilizowany, muzułmańsko-arabski. W państwie Abbasydów, na dworze Chalifa, kwitła grecka filozofia, rozwijała się nauka i sztuka. I tu przepisywano i tłómaczono pisarzy greckich czy rzymskich. Pisma i poezje klasyczne, kopjowane w średniowieczu z oryginałów, powtarzały nie tylko tekst, ale i często minjatury.

Tych trzech grup, zachodniej, bizantyjskiej i arabskiej, trzyma się też dr. Gąsiorowski. Operuje dużą ilością kodeksów (około 150), dzieląc je na klasy po-

dług treści, czy szkół, gdzie powstały, autor stara się datować archetyp i wyodrębnić wszystkie naleciałości stylowe. Przystępując do syntezy, może dzięki tej metodzie omówić poszczególne motywy, które uznał za starożytne i przedstawić względnie dokładnie rozwój grecko-rzymskiego minjatorstwa, oparłszy go na przenikliwej analizie stylistycznej i tematowej. Z przeglądu tego widać, że ilustrowano pisma Homera, Ezopa, Teokryta, Wergilego, Horacego, Seneki i wielu innych poetów, uczonych, czy filozofów. Autor posunął się nawet dalej. Potrafił w swojej rekonstrukcji określić poszcze-



ALFONS KARNY

PORTRET MARSZAŁKA  
PIŁSUDSKIEGO (brąz)

(„Salon doroczny” w Tow. Zachęty Sztuk pięk.,

Warszawa 1928)

gólne typy kompozycyjne, wejść w samą istotę zagadnienia i przedstawić wszystkie artystyczne wartości minjatorstwa w ogólnym dorobku sztuki klasycznej. W konkluzji tych badań wynika, że antyczne malarstwo minjaturowe wyszedłszy w epoce hellenistycznej z Aleksandrii, stworzyło przy udziale czynników wschodnich nową formę ilustracji książki. Przeszła ona następnie na grunt rzymski, i rozwijawszy się ostatecznie, dostała się w spadku do sztuki chrześcijańskiej. Skoro się zważy, że teza taka postawiona jest w archeologii właściwie pierwszy raz, łatwo zrozumieć znaczenie pracy.

Pozostaje ostatnia część rozprawy. Śmiałość i pewność przeprowadzonego w niej zagadnienia zdradza w autorze równie dobrego znawcę Antyku, jak i historyka sztuki średniowiecznej. Kwestja tradycji klasycznych w sztuce średniowiecznej nie jest bynajmniej jasna. Szereg motywów, zwłaszcza w przedstawieniu



człowieka i natury, pozostaje spornymi, gdyż brak podstawowych publikacji nie pozwalał na należyte oświecenie.

Dr. Gąsiorowski odwrócił swój temat. Nie tylko przedstawił na podstawie kopii średniowiecznych rozwój antycznego minjatorstwa, lecz postawił pytanie przeciwne: ile z tradycji ilustracyjnych starożytności pozostało w średniowieczu? W zasadzie wszystkie rozdziały książki są odpowiedzią na powyższe pytanie. Nie mniej autor w ostatniej części zajął się tą kwestią, dokładniej rozpatrując kodeksy pochodzące od VI–XV stulecia. Nie sięgając do pisarzy chrześcijańskich i do chrześcijańskiej monografii, a opierając się znowu tylko na autorach pogańskich, wykazał, że mimo zmian stylistycznych jakie zachodziły, tradycje klasycznej sztuki żyły ciągle i czy to w Bizancjum, czy na Zachodzie nigdy nie wygasły. Dał w ten sposób podstawę do dalszych badań, nad ogólną historią minjatorstwa średniowiecznego i wszystkich pokrewnych gałęzi przemysłu artystycznego. To też dzięki wiedzy autora i jasności w przeprowadzeniu hipotez, książka jego zyskuje pierwszorzędne znaczenie. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że historia Sztuki w Polsce nie miała dawno tak poważnego i syntetycznego dzieła z zakresu obcej sztuki. Dzięki tym zaletom, dalej starannej szacie zewnętrznej (napotkane błędy drukarskie tłumaczy dostatecznie charakter publikacji), doskonałym ilustracjom i obszernemu indeksowi, powodzenie jej w kraju powinno być zapewnione. Bardzo dokładne streszczenie angielskie przyczyni się napewno do rożgłosu w nauce zagranicznej.

H. Węgliński

= Autolitografie Jana Hrynkowskiego. (Odbito 35 egzemplarzy numerowanych. Rysunki na kamieniach zniszczono). Maks Klinger słusznie kiedyś napisał, że dowodem wyrobienia artystycznego, smaku i sprawności technicznej jest grafika. Sam nieprzeciętny miary rytownik, twórca akwafort, litografii i t. p., kochał ten rodzaj sztuki i wiedział dobrze, jak można się w tej technice plastycznej wypowiedzieć, ale równocześnie podkreślał zawsze, że do tego rodzaju twórczości, jeśli ma być ona skończoną, trzeba dużego przygotowania, sprawności ręki i oka.

To też teka graficzna po większej części może służyć jako »bilet wizytowy« artysty i właśnie w niej, poznać można jego zdolności i talent.

Leży przed nami teka autolitografii Jana Hrynkowskiego, na którą należy zwrócić baczną uwagę. Skomponowana z pewną myślą jako całość, zawiera sześć obrazów, których treścią jest »temat« na oko prosty i łatwy, a równocześnie jakże trudny: dziecko. Z tem dzieckiem to wogóle w sztuce plastycznej jest mały kłopot. Mało mamy dobrych wizerunków dzieci, a jeśli są, to nie zawsze, poza podobieństwem większym lub mniejszym, znać troskę o wydobycia indywidualności tego małego człowieka, który ma swój własny i niezmiernie ciekawy świat, trudno dostrzegalny dla oka starszego. Trzeba samemu »zniżyć« się do poziomu tego drobnego modelu, mieć cierpliwość, podświadomie nastawić się na jego ustrój psychiczny — no i kochać tę poczynającą się wiosnę człowieczeństwa, pełną czaru i niespodzianek. Ładna »buzia«, to jeszcze przecież nie to. Może być zresztą i brzydka — nie o to idzie!

U Hrynkowskiego uderza odrazu świetna obserwacja dziecka, zrozumienie psychologii i odrębności przyrodzonych, a także duże uczucie, nie zaślaniające mu jednak ani na chwilę trzeźwego spojrzenia artysty. Nie bawi się w wykończanie szczegółów, choćby najciekawszych, idzie mu o ujęcie szybkie całej sylwety, energicznie nakreślonej, w czym znać właśnie wybitny talent i pewność ręki. Każdy obraz jest inny, w ruchu, wyrazie całości, podkreśleniu jakiegoś momentu, zawsze jasno się tłumaczącego, w tem kapitalnem często podpatrzeniu pewnego rysu lub też całej sytuacji, nie-

wyszukanej, prostej, odrazu przemawiającej do patrzącego. Jeśli się te kartony ustawi i spojrzy na nie, każdy z nich inaczej się tłumaczy, a wszystkie razem dają kwintesencję duszy dziecka. To jest pierwszą zaletą i to nie uboczną tych obrazów.

Poza tem sama faktura jest niecodzienna. Hrynkowski właśnie w tej tece dowiódł, ile umie i jak nie obce są mu wszystkie tajniki techniczne. Niemal od jednego zamachu, zdecydowanym ruchem ręki, która, widać to, wcale się nie mozoliła, rzuca na płaszczyznę wizję swego obrazu, z lekka tylko i subtelnie, jak właśnie wymagał temat, podkreślając pewne typowe właściwości, nie uchylając się od silniejszego nawet zamarkowania, podkreślenia »brzydoty« lub też niedokształcenia. Przez to właśnie te kartony mają tyle życia i prawdy. Prawdy w pierwszej linii artystycznej — i anatomicznej. Wielka kultura i smak artyści ustrzegły go od powtarzania się i pewnej, tak tu łatwej, przesady.

Hrynkowski sam odbijał swe autolitografje. To też wypadły one pod każdym względem pięknie i stanowią całość, która może być ozdobą wykwintnych zbiorów. Z powodu zniszczenia płyt, teka ta będzie kiedyś swego rodzaju unikatem. Rzecz prawdziwie wartościowa i piękna, powinna znaleźć się przedewszystkiem w zbiorach publicznych.

Artur Schroeder.

= Tadeusz Szydłowski, Pomniki architektury epoki piastowskiej we województwach krakowskim i kieleckim, Kraków 1928, str. 194. Skład główny Gebethner i Wolff.

Zjednoczenie ziem polskich zaczyna przynosić owoce także na polu nauk historycznych, poprzerywane przedtem kordonami granicznymi całości kulturalne kraju, rozrzucone i trudno dostępne archiwa, nie dawały się objąć jednym rzutem oka. Dziś, w dziesięć lat po zniesieniu granic, zjawia się jako jedno z pierwszych dzieło z zakresu historii sztuki, oparte już o jednolitą pracę inwentaryzatorską, prowadzoną po obu stronach dawnych słupów granicznych w województwach krakowskim i kieleckim, częściowo niegdyś sandomierskiem. Okolice to bogate w zabytki sztuki, zwłaszcza architektury, nęciły zawsze badaczy naukowych, którzy mimo przeszkód zbierali tu obfity, choć dorywczy plon. P. Szydłowski, pracując systematycznie na tym obszarze, potrafił zgromadzić całkowity zapewne materiał do dziejów architektury średniowiecznej i podjął próbę opracowania go w granicach czasów piastowskich. Odrazu trzeba powiedzieć, że trudna ta, bo pierwsza próba, wypadła bardzo udanie. Autor potoczystym językiem opisuje i objaśnia piękno szacownych budowli, wiąże je w grupy na podstawie cech stylowych i technik, określa czas powstania zabytków przy pomocy krytycznie ocenianych źródeł piśmiennych, wreszcie oświetla warunki kulturalne, w jakich budowle powstawały i rolę tych, co nakazywali budować.

Okres piastowski pozostawił nam tylko zabytki murowane z kamienia lub cegły, ogień i próchno zniszczyły doszczętnie najdawniejsze budowle drewniane. Nie wiemy więc, czy i jakie miały one cechy czysto rodzime, zaś umiejętność murowania musiała przyjść do nas zewnątrz, skoro najstarsze budowle noszą znamiona bizantyjskie, a wiążą się z czeskieimi i morawskimi. W późniejszych widoczne są związki z budownictwem niemieckim i francuskim. Autor domyśla się udziału wyszkolonych już sił krajowych dopiero w budowach końca wieku XII. Niestety jednak nie posiadamy dotąd prawie żadnych wiadomości źródłowych o osobach budowniczych lub ich pomocników, aż po koniec w. XIII. Zapewne bywali niemi najczęściej mnisi. Sztuka to więc bezimienna — nazeewnątrz. W kształtach tylko utrwaliły się duchowe oblicza twórców.

Autor podzielił swe dzieło na trzy główne rozdziały:



w »Początkach budownictwa kamiennego« omawia najpierw najstarsze budowle, rotundę wawelską, sięgającą może wieku X, i szczątki pokrewnej w Grzegorzewicach, w. XI przekazał nam już w Krakowie zabytki stylu romańskiego, na prowincji liczniejszego dopiero z w. XII. Wybijają się wśród nich wspaniałością i rozmiarami kolegiata opatowska, niejedną piękną szczegół znajdziemy i w skromnych, wiejskich kościółkach, w Wysockich lub Prandocinie. W. XIII jest »Stuleciem budownictwa klasztorowego« i okresem przejścia od romańskiego stylu do gotyckiego». Piętno nadają mu okazałe opactwa cysterskie, z pełnym uroku Wąchockiem na czele. Zjawiający się w połowie wieku Dominikanie i Franciszkanie zaczynają budować kościoły ceglane, Franciszkanie też wzniesli pod koniec XIII w. najstarszy na tym obszarze czysto gotycki kościół w Nowym Korczyniu.

Rozdział o »Budownictwie świeckim i rozkwicie gotyku za Kazimierza W.« przynosi najpierw opisy długiego szeregu ruin zamkowych z okresu piastowskiego, oraz bardzo mało dotąd znanych, poza krakowskimi, zabytków fortyfikacji miejskich. Piękno i znaczenie historyczne tych okrucich (z których najpokaźniejszą, dające pojęcie o całości, są w Szydłowie) znalazły w p. Szydłowskim odkrywcę i pełnego zrozumienia tłumacza. Przechodząc do budownictwa kościelnego autor rozrzuca przed nami bogactwa pomysłów konstrukcyjnych naszych gotyckich architektów, którzy w surowym klimacie obywać się musieli bez efektownych łuków przerzucowych i oszczędnie tylko mogli swe dzieła dekorować z zewnątrz. Rozwinięty gotyzm naszych kościołów w tym okresie wyraził się może najdoskonalej w budowlach dwunawowych i jednofilarowych; czołową przedstawicielką pierwszej grupy była do wojny kolegiata w Wiślicy, dziś odbudowana z gruzów dzięki dokonanym wówczas ścisłym pomiarom (prof. Szyszko Bohusza) i częściowo ocalałym, pierwotnym szczegółom architektonicznym. Żałujemy, że autor kończy, a raczej urywa interesujący ten przegląd na dacie śmierci wielkiego budowniczego Polski, ostatniego Piasta.

Poza starannie, a z połotem opracowaną treścią, odznacza się książka p. Szydłowskiego bogatą szatą ilustracyjną. Żgórą 180 reprodukcji, przeważnie według własnych zdjęć autora, objaśnia opisy, nieraz aż do drobnych, zawsze interesujących artystycznie szczegółów. Ryciny odbite są bez zarzutu, nareszcie nie na sposób wojenny, który zdawał się już na stałe u nas zagnieżdżać. Wogóle typograficzne wykonanie książki przynosi zaszczyt drukarni W. L. Anczyca. s-s

## VARIA

### = Sztuka a sporty.

P. Adolf Nowaczyński zamieszcza w *Gazecie warszawskiej* z 12 grudnia 1928 interesujący swoją aktualnością artykuł, którego początek tu zamieszczamy:

»W ostatnich czasach protegowanie wszystkich dziedzin i dziedzin sportu przybrało u nas gorączkowe, no i cprawda, zbyt teatralne formy. Nie można mieć żadnych zastrzeżeń przeciw normalnemu i solidnemu popieraniu zaniebanej u nas kultury fizycznej i mięśniowej, ale cokolwiek dziwaczne jest to przesadne patronowanie wielu dostojników państwowych wszystkim przedsięwzięciom w tej dziedzinie, wszystkim »kursom hippicznym« itp., nieodzowna przytem asysta fotograficznych i kinematograficznych aparatów. Na cudzoziemcach, obserwujących to »zagalopowanie« się, może to z czasem wywołać wrażenie, jakgdyby nasi dygnitarze rozporządzali tak wolnym czasem, że co dzień czy dwa razy dziennie mogą godzinami przypatrywać się dość zresztą narazie jeszcze średnim »wy- czynom« naszych sportowych atutów i asów.

»Jest to symptom wpływów t. zw. narkotyków amerykańskich, działających obecnie na całą Europę bardzo suggestywnie, a na nas świeżo nieco z prosta. Chodzi o to, aby szerokie masy odciągnąć od wszelkich zainteresowań, związanych z... mózgiem, a zwrócić wyłącznie do namiętności, pasji emulacji, związanych z muskulaturą.

Całkiem słusznie, byle bez przesady! I w dziedzinie wyczynów sportowych bowiem Fortuna zmienną jest. Nasi hippicy tym razem wrócili już z Ameryki bez laurów, które obecnie zyskali jeźdźcy niemieccy.

Ważnym natomiast, zawsze ważnym propagandowym czynnikiem jest i pozostanie Sztuka. Jak w sztuce niewoli wielkie talenty naszych artystów najbardziej przypominały światu polskość, tak i nadal malarze i rzeźbiarze, zdobywający sobie renomę światową, najistotniej też pomagają w rozślawianiu swej ojczyzny. Nie boksem, nie znakomitymi »bramkarzami« czy pływakami możemy imponować światu (gdzie w tych dziedzinach osiągnięto nieznane u nas rekordy), ale głównie zwycięstwami w dziedzinie Sztuki, gdzie niema rekordów, ale bywają zato... arcydzieła, które zostają na wieczne czasy, podczas gdy sława rekordów rozchodzi się jak dym, czyzy dym.

Tymczasem u nas zachodzi obawa, że równolegle z militaryzacją społeczeństwa, z industrializacją, amerykańską, splebejuszowaniem elity i forsowną demokratyzacją warstw historycznych iść będzie i wzrastać raptownie kompletne zubożenie dla Sztuki i bagatelizacja Piękna w życiu codziennym. Nigdy to nie cieszyło się w Sarmacji zbyt wielkimi faworami, ale jest teraz już obawa, że będzie jeszcze gorzej i że Sztuka stanie się wśród innych Kopciuszków (literatura, teatr) Kopciuszkiem ostatecznym.

= Tragifarsa fałszywych antyków. Pod tym tytułem ogłasza *Il. Kurjer Codzienny* (Nr 332) artykuł p. Leona Chrzanowskiego, który podajemy w całości:

»Sztuka zamiera, bo niema dzisiaj artystów. Kto dorówna Rafaelowi w malarstwie, kto Donatellowi czy Verocchiowi w rzeźbie? — tak lamentują znawcy i pseudoznawcy świata całego. I mecenasi sztuki, zamiast szukać artystów współczesnych, sperają, gdzie się da, aby »wykopać« nieznane arcydzieła minionych wieków. Poczem arcydzieło odbywa triumfalny pochód po wystawach i kolekcjach prywatnych, rośnie w cenę do wyżyn fantastycznych i kończy zwykłe karierę w jakimś znanym a bogatym muzeum.

Naturalnie najczęściej w muzeum amerykańskim. Tylko dolarowi magnaci mogą sobie pozwolić na tak kosztowne fantazje.

Wszystko to byłoby normalne i łatwe, gdyby... artyści z przed lat czterystu, czy czterech tysięcy, mieli możność pozostawić po sobie tyle arcydzieł sztuki, ile ich pragnie zachłanna a bogata Ameryka. Ilość arcydzieł jest natomiast bardzo znikoma. Cóż przeto czyni stara i doświadczona Europa, aby grymasną i naiwną Amerykę zadowolić? Fabrykuje en masse antyki... nowe.

Wiadomo każdemu badaczowi, że Berlin jest centrem wszechświatowym fałszywych miniatyr, że Wiedeń specjalizował się w podrabianiu »starej« porcelany, że Francja robi, co może, aby Ameryce dostarczyć nie zawsze autentycznych »Ludwików«. Naturalnie i macierz wszelkiego piękna, klasyczny kraj sztuki od lat tysięcy, słoneczna Italja, nie daje się w tej konkurencji uprzedzić. I oto wyszła na jaw w tych dniach w Rzymie największa afera fałszerska. jaką pamiętają kroniki artystyczne świata.

Tjara Sajtaferna? Afera wykopalisk z Głozel? To dziecinne żarty zaledwie przy tem nowem, na olbrzymią skalę zakrojonem oszustwie. Bo tam szło o jakiś jeden poszczególny przedmiot, tutaj zaś o handel pod-

rabianemi arcydziełami przez lata całe, handel tak kunsztownie zorganizowany, że zdawało się niemożliwe wykrycie źródeł fałszerstwa. I jak najczęściej bywa w takich wypadkach, na dwóch końcach długiego łańcucha, znajdują się dwaj naiwni: artysta co podrabiał i sprzedawał za grosze, nabab — co kupował i płacił miliony.

A w pośrodku szereg sprytnych handlarzy starożytnościami, podających sobie przedmiot z ręki do ręki, tak że w końcu nikt się nie dowie, skąd arcydzieło wzięło naprawdę początek.

Tak było i tym razem. Nikomu z publiczności nieznany z nazwiska rzeźbiarz-samouk, Alceo Dossena, wykupał w marmurze dzieła sztuki, którym z zamiłowania do dawnych wieków nadawał charakter, stylizację, nawet patynę zewnętrzną odległej epoki. Specjalnością jego były imitacje Mino da Fiesole i Vecchiety, słynnych rzeźbiarzy florenckich. Równie zręcznie jednakże podrabiał arcydzieła greckie, którym dla większego prawdopodobieństwa po skończeniu dzieła utracił młotem nos, rękę lub głowę. I dzieło zabierał antykwariusz, a artysta nie wiedział nawet co się z nim dalej dzieło. Mówiono mu, że rzeźby te idą do Ameryki, aby ozdobić nowowznoszony tam kościół, który zgodnie z życzeniem fundatorów ma mieć styl włoski, a więc i rzeźby dlatego w tym stylu musiały być utrzymane.

Rzeczywistość zaś była trochę inna. Rzeźby szły wprawdzie do Ameryki, ale nie podawane były tam za imitacje współczesne, lecz za nowoznalezione arcydzieła sztuki włoskiego quattrocenta, i jako za takie sprzedawane do muzeów Ameryki Północnej za bajeczne sumy.

Liczna szajka spekulantów żerowała na tym »interesse«, zaś Bogu ducha winien artysta otrzymywał za swe dzieła wynagrodzenie dorównujące zaledwie pensji urzędnika państwowego. Kontentował się tem do czasu, bo w skromności swej uważał się zaledwie za zdolnego imitatora, chociaż dzieł swych nie kopjował, lecz tworzył je z własnej fantazji, przejmując się stylem epoki. A jaką osiągnął doskonałość, niech będzie dowodem, iż najznakomitszy krytycy sztuki i dyrektorzy muzeów uznali jego rzeźby za dzieła florenckiego Quattrocenta, motywując w długich i mądrych elaboratach, na podstawie jakich cech niedwuznacznych przyszli do tego przekonania.

Przysłowiowe ucho od dzbana urwało się wreszcie. Spekulanci-pośrednicy przeholowali — nie w jakości, bo ta była stale na bardzo wysokim poziomie, lecz — w ilości. Zaczęto w sferach muzealnych zastanawiać się nad tem, skąd pochodzą te, w tak wielkiej ilości ujawnione nagle arcydzieła, o których istnieniu nikt przed tem nie wiedział.

I pewne muzeum chicagowskie zażądało kategorycznie wystawienia świadectwa pochodzenia otrzymanych rzeźb.

Padła panika na antykwarzy.

Wymyślili wprawdzie od ręki bajeczkę o pewnem opactwie pod Sjeną, które jakoby pochłonięte zostało w wieku siedemnastym przez trzęsienie ziemi — i o tem, że miejsce to tylko im jest znane, musi być utrzymane w tajemnicy, inaczej rząd włoski nie pozwoli na odkopywanie a zwłaszcza na wywóz bezcennych arcydzieł. Amerykanie jednak, nieufni, żądali jasnych dowodów. A nie otrzymawszy ich, rozpoczęli w Europie badania na własną rękę i po nitce doszli do kłębka.

Dossena bez trudności przyznał się, że rzeźby są jego dziełem i ze zdumieniem dowiedział się, jak wysoko przyznawano im ojcostwo. A że chytry handlarze, chcąc swego białego murzyna mocniej trzymać

w rękę, dawali mu tylko zaliczki, odkładając płacenie »na później«, przeto artysta oburzony pozwał do sądu tych, co się na jego pracy dorobili milionów, żądając, aby mu przynajmniej wypłacili honorarium, które było poprzednio umówione.

## NEKROLOGJA

Antoni Kozakiewicz zmarł w Krakowie w pierwszych dniach stycznia 1929 r.

Urodzony w Krakowie 13 czerwca 1841, pochodził z rodziny oddawna tam osiadłej, niezamożnej. Nie skończywszy szkoły realnej, wstępuje w r. 1859 do krakowskiej Szkoły Sztuk pięknych, w której pracuje do r. 1867, mając za kierowników prof. Szynalewskiego i Łuszczkiewicza, a za kolegów Matejkę, Grottgera, Leopolskiego, Andrzeja Grabowskiego, Kotsitsa, Gryglewskiego, Streita. Pracuje z zapalem, który mu każe zapominać o niedostatku. Studja w szkole przerwało mu powstanie r. 1863, w którym bierze udział.

Pierwszą swą kompozycją, naturalnie historyczną, pt. »Żal wieśniaków po śmierci Kazimierza W.« zwraca na siebie uwagę; zaczyna mu się lepiej powodzić, zwłaszcza, gdy namalował następny obraz, niewielką scenę rodzajową »Drzemka dorobkiewicza«, spopularyzowaną przez liczne ówczesne reprodukcje.

W r. 1869 wyjechał do Wiednia, gdzie wstąpił do Akademii sztuk pięknych. Za obraz »Nauki dziadunia« otrzymał pierwszą nagrodę akademicką, oraz stypendjum cesarskie. Zaczęło się powodzenie, kilka obrazów zakupił dwór oraz arystokracja.

W Wiedniu zbliża się ze swym krakowskim towarzyszem, Franciszkiem Streitem, wyjeżdża z nim razem do Monachjum i tu w bliźniaczych dwóch pracowniach rozpoczynają długoletnią działalność. Stosunek ten szczerzej przyjaźni trwa do 1891 r., tj. do śmierci Streita.

W Monachjum ś.p. Kozakiewicz rozpoczyna nader ożywioną pracę — maluje olbrzymią liczbę obrazów. Z pomiędzy nich wybijają się na plan pierwszy »Z konfederacji Barskiej«, »Zabawa w kaźni« — motyw z 1863 r., »Katarzyniarz«, »Mój kochanek«, »Lato« itp. Utwory jego cenione przez kunstaendlerów, miały również powodzenie i na wystawach. W Londynie kilkakrotnie przyznano mu medal. W Salonie 1878 r. wystawione było »Ostrzenie broni«. We Lwowie dano mu medal srebrny.

Starzejący się już artysta w 1906 r. opuścił Monachjum i osiadł w Warszawie, gdzie przez lat kilka pracował. Rewolucyjne tchnienia 1905 r. wpłynęły na sędziwego artystę deprymująco — oddalił się ze stolicy i zagospodarował w sąsiedztwie Szczawnicy w nie wielkiej posiadłości. Mieszkał tam długie jeszcze lata. W ostatnim okresie odtwarzał dawne swe pomysły obrazowe, jakby pragnąc po raz drugi przeżyć złote sny młodości.

Odsunawszy się od prądu aktualnego życia, nestor naszych malarzy pogrążył się w cień zapomnienia. Współczesne generacje nie znały go wcale — był on bowiem jednym z najbardziej typowych przedstawicieli sztuki obcnie już retrospektywnej — był on echem najwznioślejszej epoki monachijskiej.

Odegrał on dużą rolę w rozwoju naszej sztuki, to też nazwisko jego w sferach artystycznych było zawsze z uznaniem wspominane.

W ostatnim roku Swego życia popadł w bardzo ciężkie warunki materialne. Jako uczestnikowi powstania 1863 r. ofiarowano mu przytułek w krakowskim szpitalu wojskowym, gdzie życia dokonał.

Cześć Jego pamięci!