



WOJCIECH WEISS

(Z Wystawy Tow. art. pol. „Sztuka”, Warszawa, 1929)

AKT (ol.)

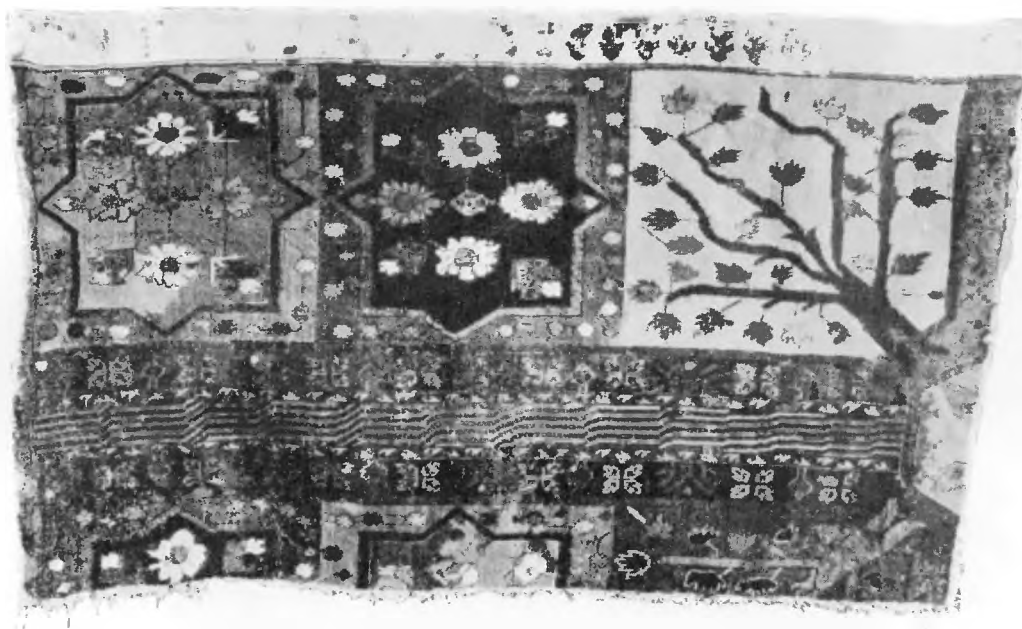


Fig. 1. Perski kobierzec typu ogrodowego, fragment, 1·80×1·10 m, wiek XVII.

KOBIERCE MAHOMETAŃSKIE

STUDJUM NA PODSTAWIE ZBIORU AUTORA

POBUDKĄ do napisania niniejszego artykułu jest z jednej strony tradycyjne w Polsce lubowanie się w tkaninach mahometańskich, a z drugiej zaniedbanie naukowego traktowania u nas tej dziedziny przemysłu artystycznego. Ponieważ zbiór autora tworzy zwartą całość, przeto krytycznie opracowany, wystarczy do odtworzenia w krótkim zarysie całokształtu wiedzy o kobernictwie mahometańskim. Z okazji niedawno we Lwowie odbytej wystawy p. t. »Wschód Mahometański« opracowany został przez autora obszerny katalog ze wstępem, który ze względu na ważność poruszonych w nim kwestyj, został w artykule niniejszym również uwzględniony. Wobec niemal zupełnego braku publikacji polskich o tkaninach mahometańskich, artykuł ten da może inicjatywę do dalszych prac na ten temat, tem więcej, że właśnie koberce perskie mają u nas wielu szczerze odczuwających entuzjastów.

Propagowanie wiadomości i studja w tym kierunku miałyby wielkie znaczenie dla odradzającego się u nas przemysłu kilimkarskiego, który od wieków pozostawał pod znacznym wpływem Wschodu. Że w Polsce w ostatnich czasach zrobiono wiele pod względem tkactwa artystycznego, świadczą sukcesy odniesione na wystawach zagranicznych, na których świat kulturalny Europy i Ameryki zaznajomił się z piękną nowocześniejszych makat i kilimów polskich (Warszawski, Polska sztuka dekoracyjna, Warszawa—Kraków, 1928). Jest więc nadzieja, że przy dalszym rozwoju i udoskonaleniu u nas tego przemysłu, można liczyć na znaczny wywóz zagraniczny. Odnosi się to także do koberców ręcznie wiązanych, które wychodzić zaczynają z pracowni polskich. Nie ulega wątpliwości, że pogłębienie studiów nad tkaninami mahometańskimi przyczyniłoby się do bardziej artystycznego zestrojenia rodzimych pierwiastków.

* * *

Nazwa »koberce mahometańskie« jest o tyle uzasadniona, iż łączy się ona ściśle z religją Mahometa, która we wspólny świat kulturalny złączyła państwa zdobywców arabskich, rozciągające się od Gibraltaru po Indie. Państwa te korzystały z rodzimych i sąsiednich kultur, jak helenistycznej, bizantyńskiej, również i z dawnej sztuki perskiej, mongolskiej, małoazjatyckiej,



Fig. 2. Perski kobierzec „Ferahan“, 1,95×1,20 m., wiek XVIII.

egipskiej. Zatem w tworzeniu tej sztuki brały udział wszystkie narody mieszkające od Marokka i Hiszpanji, aż po Indje i Chiny. Na tak dużym obszarze sztuka mahometańska nie mogła wszędzie jednolicie się rozwijać. Powstał więc szereg odłamów: sztuka saraceńska, maurytańska, perska i t. d. W tej to właśnie ostatniej kobernictwo doszło do najwyższego stopnia rozwoju w wieku XVI.

Luksusowe koberce i makaty, które w XVI i XVII stuleciu dostały się do Europy jako podarki od możnowładców wschodnich, lub jako łup wojenny, są opisane i pilnie strzeżone w muzeach, w kościołach, lub w zbiorach starych domów rodowych.

Obecnie tkaniny z XVI i XVII wieku trudno już nabyć, a również tkaniny z XVIII i początku XIX wieku należą w handlu do rzadkości. Przed 50 laty bowiem kilka większych firm europejskich i amerykańskich zapoczątkowało handel i masowy wywóz zabytków tekstylnych ze Wschodu, a ponieważ sprzedawano je za bezcen, przeto rozgorączkowanie kupujących tak



Fig. 3. Perski kilim „Senne”, 2,00×1,30 m., (3/4 całk. dług.), wiek XVIII.

się wzmogło, iż kobierców antycznych, jakoteż nowszych, lecz jeszcze pięknych, w krótkim czasie na Wschodzie zabrakło, a nawet w moszeach i u możnych muzułmanów pozostało ich nie wiele.

W czasie tej inflacji do Europy i Ameryki dostały się one przeważnie w posiadanie nabywców mało kulturalnych, u których niebawem uległy zniszczeniu, a tylko małą część uratowali zbieracze, między którymi był znaczny procent artystów-plastyków.

Zapotrzebowanie Europy i Ameryki sprawiło, że w drugiej połowie wieku XIX zaczęto wyrabiać kobierce coraz gorsze, bez dawnego artyzmu i przepychu, które psuły smak u kupujących. Z nowoczesnych kobierców, przywożonych obecnie z Konstantynopola lub z Tebrisu, nie mówiąc już o tych, które na sposób wschodni wyrabiają w Europie, trudno domyślić się, że ich prawzory z XVI wieku w znacznej mierze wpłynęły na rozwój kolorystyki malarstwa włoskiego w epoce Odrodzenia. Wojna światowa i związane z nią przewroty polityczne i ekonomiczne zadały ostateczny cios kobierctwu i spowodowały, prawdopodobnie na zawsze, upadek tej najszlachetniejszej gałęzi wschodniego przemysłu artystycznego.

Studja nad rozwojem tkanin mahometańskich rozpoczęły się dopiero u schyłku ostatniego stulecia, gdyż dawniejsi podróżnicy i badacze zwracali uwagę głównie na architekturę i na dzieje historyczne. Dlatego też w dziedzinie kobierctwa wiele kwestyj jest jeszcze niewyjaśnionych lub wątpliwych, a jest to przecież sztuka, w której Wschód bodaj najpełniej się wypowiedział.

Dla ocenienia wartości estetycznych tkanin mahometańskich należy poddać choćby krótkiej analizie zasady, które kierowały ich rozwojem, a więc: ornament, koloryt, materiał i ideę przewodnią.

Co do tej ostatniej, to decydującym momentem był Koran, a nadto inne czynniki, jak wpływ przyrody, fantastyczne podania i kulturalny poziom podbitych narodów.

Wpływ Koranu widoczny jest w pierwszym rzędzie na ornamentach kobierców przeznaczonych do celów rytualnych, a więc na modlitewnikach (Sedszadeh, Dżanemaz, Nemasi), które wierni rozścielają na ziemi w kierunku Mekki (kiblah) i odmawiają na nich modlitwy. Otóż na

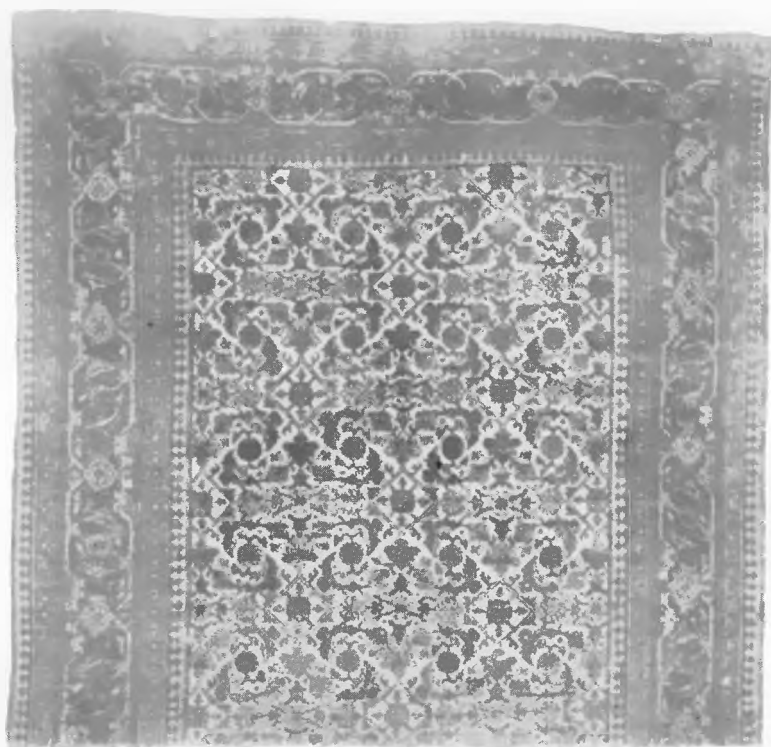


Fig. 4. Perski kobieriec „Khorassan”, 3·30 × 1·75 (1/2 całk. dług.), początek XIX w.

modlitewnikach zasadniczym ornamentem symbolicznym jest mihrab czyli wnęk (nyża), u góry zamknięty łukiem, zwykle uproszczonym do zwyczajnego daszka (fig. 32, 35). Mamy tu zatem ornament wybitnie architektoniczny. Pole w mihrabie, zależnie od zakonu derwiszów lub fakirów, jest barwy czerwonej, niebieskiej, zielonej lub białej; zawiera ono albo symboliczne drzewo życia, albo wiszącą lampę wieczną. Drzewo życia bywa najrozmaiciej stylizowane, rzadziej naturalistyczne. Mihrab z drzewem życia, względnie z lampą, jako ściśle związane z rytuałem, stanowią główny motyw dekoracyjny na kobiercach modlitewnych, zwłaszcza na tureckich. Używają jednak na Wschodzie również modlitewników bez mihrabu.

Mihrab i drzewo życia stanowią początek dla dalszych kompozycji, — ważny moment dla rozwoju ornamentu, który dotąd w literaturze nie był dostecznie zaakcentowany. Mianowicie dwa mihraby ułożone względem siebie naprzeciwległe i odwrotnie, przez zetknięcie podstawami zlewają się w jedno pole ograniczone u góry i u dołu łukami (fig. 36). A ponieważ przy tem także obydwa drzewa życia zlewają się w jedną całość, przeto w środku pola powstaje medaljon, znany zwłaszcza na dawniejszych kobiercach z Małej Azji i Persji. Obecnie medaljony takie stosują w najrozmaitszych warjantach na nowoczesnych t. zw. dywanach salonowych ze Smyrny, Tebrisu i t. p. Dodać należy, że mihrab Persowie przyjęli od Hindusów, zaś drzewo życia jest to ornament staroassyryjski, który przetrwał w sztuce do dnia dzisiejszego.

Z wzorów architektonicznych przyjęły się w tkaninach mahometańskich nadto arkady, które otoczone są podwórzami meczetów, oraz stalaktyty, jako transpozycja znanego motywu mahometańskiego, używanego przy łukach i sklepieniach. Odwarzano również niekiedy meczety, mauzolea, a nawet, jak to autor na jednym kobiercu ze swego zbioru wykazał, nagrobki cmentarne.

W kobiercach perskich obok mihrabu, występuje niemal wyłącznie symboliczny ornament roślinny. Do tych należą: kwiat lotosu, owoc granatu, rozety i palmety, w niezliczonych odmianach, kwiaty i liście na łodyżkach falistych lub załamanych, spirale roślinne, motyw trójlistny, pod którym kryje się kryptogram »Ali«, liście lancetowate i akantowe, krzewy i drzewa, ornament zwany »wzorem z Heratu«, wzór »Mina-Khani«, wzór »Szach-Abbas«, a nadewszystko specyficznie mahometańska arabeska, która w sztuce perskiej i maurytańskiej jest ostatnim wyrazem abstrakcyjnie pojętego piękna. Do tych motywów dołącza się chiński motyw obłokowy »Tszu«

w rozmaitych odmianach, a najczęściej w postaci wstęg, jako symbol nieśmiertelności, dalej również chiński smok, feniks i inne mityczne zwierzęta. W tem krótkim zestawieniu nie podobna pominąć jednego z najszlachetniejszych motywów ornamentalnych, mianowicie pisma arabskiego, które krojem swoim do tego celu nadaje się niezrównanie. Stosowano je w dwojakiej formie: dawne od 600 lat zarzucone pismo kufickie, często zgeometryzowane, więc nieczytelne, jakoteż pismo późniejsze, do dziś używane »Talik«. Napisy na kobiercach są to najczęściej utwory wieszczów perskich, albo cytaty i modlitwy z Koranu.

Naturalistyczne przedstawianie człowieka i zwierząt w dekoracji mahometańskiej było zakazane, czego ściśle przestrzegali Persowie z sekty Sunnitów. Natomiast Sziici, którzy w tym względzie byli wolnomyślniejsi, pozostawili po sobie w architekturze a także i na kobiercach postacie mityczne zapożyczone głównie z Chin, sceny ze świata zwierzęcego lub sceny polowań, wszystko naiwnie pojęte i artystycznie dostosowane do dekoracji roślinnej.

Następny czynnik dekoracji, barwy, mają również znaczenie symboliczne, kolor czerwony odpędza demony i t. d. Zestawienie barw na kobiercach odznacza się niezrównaną harmonją,



Fig. 5. Perski „Ferahān (Dżuszegān)“, 4·80×2·00 m., ($\frac{1}{2}$ całk. dług.)
Is wiązai w 1 cm², wiek XVIII na XIX.

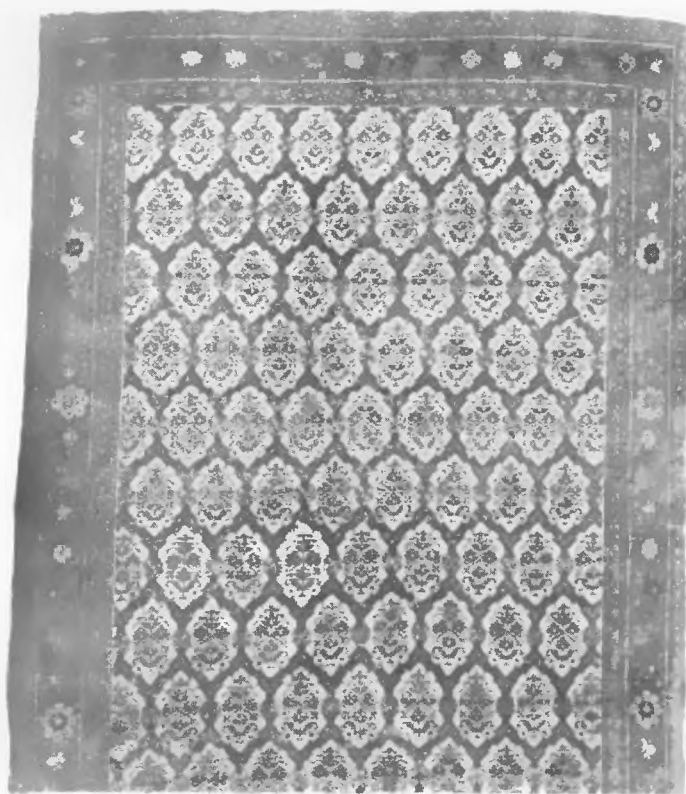


Fig. 6. Perski kobierzec „Kirmanszah” (Mosul), 2·90×1·40 m., (½ całkow. dług.)
48 wiązań w 1 cm”, wiek XVIII.

którą artysta perski wydobywa metodami bardzo prostymi. Jeden z często używanych sposobów polega na tem, iż każdy kwiat, każdy liść, każdy drobny motyw zaznacza on odmienną, zwykle dopełniającą barwą i z motywów tych tworzy harmonijne jednostki. Na każdej następnej jednostce w poszczególnych motywach, artysta zmienia barwy: więc te, które na pierwszej były zielone, na następnych będą czerwone, niebieskie i t. d. Jednostki takie łączy w grupy o barwach dobranych znów wedle tej samej impresjonistycznej zasady, aż otrzyma całości jeszcze wyższego rzędu, zwane raportami. W rezultacie, przez dobranie takich różnorodnych akordów, ten sam ciągle powtarzający się desień nietylko zatracą swą monotoność, lecz owszem, wywołuje wrażenie bogactwa barw daleko większego, niż ich w rzeczywistości na kobiercu użyto.

Na estetykę kobierców wpływa jeszcze inny, od twórczej woli niezależny moment, będący raczej następstwem właściwości barwików roślinnych, których tajemnicy wyrobu na Wschodzie zazdrośnie strzeżono. Przyjrząwszy się mianowicie jakiegokolwiek jednobarwnej plamie na kobierzcach starodawnych, widzimy, że każda barwa, więc np. niebieska posiada prążki lub pasy po-przecznym odcieniu jaśniejszych, niekiedy aż do zielonożółtych. Zróżnicowanie każdej takiej barwy wskutek działania czasu i światła sprawia, że na tle pierwotnie jednobarwnem występuje nowa kombinacja akordów barwnych, ożywiających koloryt kobierca. Co więcej, niekiedy zmieniają się one niejednolicie na całej powierzchni. Częstokroć nawet na tym samym kobiercu widocznym jest, że jedna czerwień przeszła w przepaścisty ton wiśniowy, a druga w kolor morelowy lub łososiowy (Lachsrosa); barwa niebieska przejść może w zielen złocistą, zielona w złocisto-żółtą. I to właśnie wychodzi na korzyść, gdyż takie barwy pochodne i odcienie ich uszlachetniają ogólny koloryt, tworząc tak zw. patynę kobierca.

Do tych efektów barwnych dołącza się trzeci, jeszcze subtelniejszego rodzaju, gdyż leżący w naturze chemicznej budowy barwików roślinnych, wyłącznie używanych przed wynalezieniem barwików anilinowych. Mianowicie barwki roślinne posiadają w spektroskopie zwykle widmo absorbcyjne bogatsze, niż barwki anilinowe. Zazwyczaj oprócz głównej smugi pochłonnej, spotykamy szeregi smug położonych w innych częściach widma, która to własność świadczy, że

oprócz głównej barwy np. niebieskiej indyga, jest ukryta niejednokrotnie cała gama barw dopełniających, której zgodną harmonję mile wyczuwa oko.

Natomiast, używane do barwienia nowoczesnych dywanów, barwiki anilinowe jako przeważnie indywidua chemicznie jednolite, nie wykazują domieszek barwnych, i to powoduje, że dla oka są nieprzyjemne, ostre, a w zestawieniach kolorystycznych krzyczące. Jaskrawość ich usuwają zwykle za pomocą chloru, przez co koloryt kobierca popada w drugą ostateczność, w martwość. Wadą barwików anilinowych jest jeszcze to, że niektóre w wilgoci rozpuszczają się i zalewają ornament, lub od światła szybko pełzną i przybierają wygląd brudny. Trzeba jednak przyznać, że barwiki anilinowe co do trwałości stale się ulepszają, i być może, że także inne ich właściwości ujemne zostaną z czasem choćby do pewnego stopnia złagodzone.

Kolorystykę dawnych kobierców mahometańskich podnosi jeszcze jedna niepospolita zaleta, połysk i mienienie się barw, charakterystyczne dla wielu rodzajów, zwłaszcza z Turkiestanu i Persji. Na dobrze zachowanym dawnym kobiercu barwy świecą niby szmaragdy i rubiny, złoto i szafiry, w zgodzie obok siebie, porywają swoją głębią i siłą. Ze zmianą kierunku światła mienia się w niezliczonych odcieniach, lub jakby oblane światłem księżyca przykuwają i hipnotyzują. Właściwość tę tłumaczyć można w sposób następujący. Barwik roślinny nie wnika zbyt głęboko do włosa, więc po dłuższym używaniu kobierca ściera się na szczytach poszczególnych włosków, przez co na wierzchniej warstwie kobierca tworzy się jakby szklista powłoka. A ponieważ włoski pluszu nie tkwią prostopadle, lecz są w jedną stronę pochylone, przeto promienie światła odbijają się inaczej i silniej, aniżeli w głębszej warstwie zabarwionej. I to jest powodem, iż zależnie od zmiany kierunku wpadającego i odbitego światła, występuje cała feeria barwnych połysków i cieni.

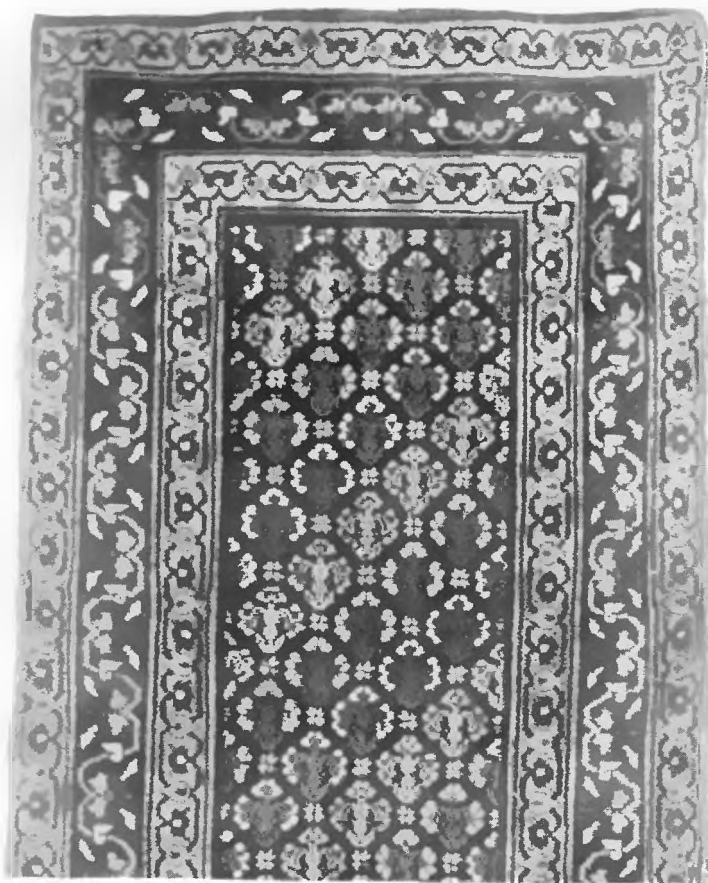


Fig. 7. Perski kobierzec „Iran”, chiłodnik, 4·75×0·95 m.. (1/4 całk. dług.)
początek XIX w.

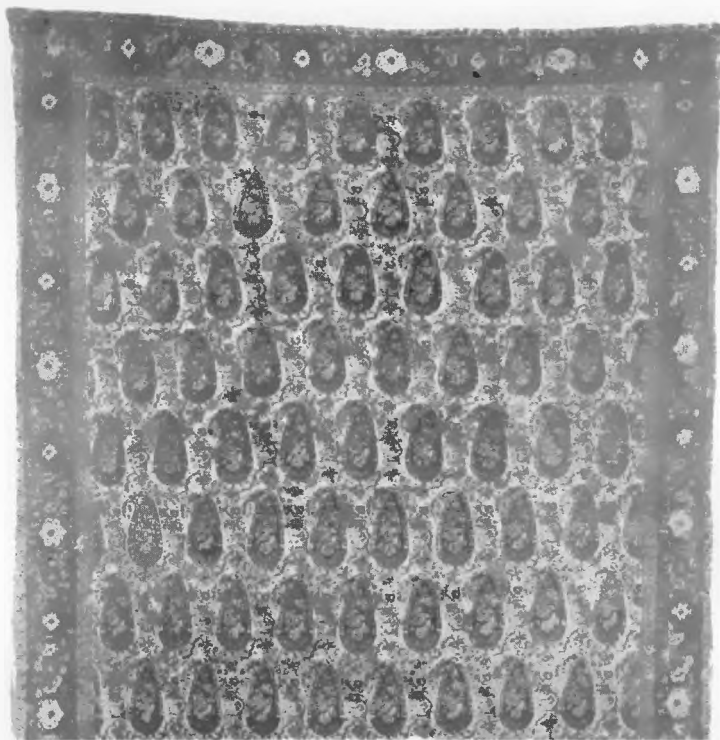


Fig. 8. Perski kobierzec „Senne”. 2·00×1·30 m.. (2/3 całk. dług.).
wiek XVIII na XIX.

Natomiast w kobierzcach anilinowych nie zobaczymy tego zjawiska. Anilina bowiem przenika włos jak najzupełniej, wobec czego, mimo ścierania się szczytów, powierzchnia szklista wytworzyć się nie może, kobierzec więc zatrzymuje na zawsze obojętny ton, a koloryt pozostaje nadal jaskrawy.

Dobór materiału posiada też znaczenie bardzo ważne. Wełna używana do wyrobu kobierców pochodzi z owiec, kóz i wielbłądów. Najodpowiedniejszą jest wełna owcza, której dobroć zależną jest jednak od rasy, od wieku, od stosunków klimatycznych, a także od tego, czy przerabiana jest w sposób dawny, czy maszynowy. Wełna preparowana w sposób dawny odznacza się miękkością, połyskiem i wytrzymałością; maszynowa jest szorstka, twarda i krucha. Do wyrobów luksusowych używano dawniej wełny tylko z niektórych części ciała (podgardla), lub z noworodków. Obecnie doszło niestety do tego, iż kobierce nawet Wschód wyrabia z wełny australijskiej, wprowadzie tańszej, lecz grubej, bez połysku i nietrwałej.

Jedwabiu używają dziś jeszcze tylko w kilku miejscowościach Małej Azji (Hereke) i Persji (Kaszan i Tebris). Na tych właśnie jedwabnych dywanach widzieć można często wzory karykaturalne, nawet portrety (!), co do ostateczności dyskredytuje obecną sztukę koberniczą. Trzeba dodać, że jedwab z małymi wyjątkami jest najgorszej sorty, t. zw. wyczeszki jedwabiu, lub nawet impregnowana bawełna imitująca jedwab.

Bawełna służy z reguły tylko do osnowy. Użyta jako plusz ma wygląd martwy, bez połysku, lecz łącznie z wełną i jedwabiem, na niektórych dawnych kobierzcach, zwłaszcza turkietańskich, dzisiaj rzadkich, tworzy niezwykle subtelną mozaikę.

Nakoniec nici złote oraz srebrne, używane dawniej zwłaszcza na t. zw. kobierzcach polskich, jeszcze teraz stosują wśród pluszu jedwabnego lub wełnianego, lecz przeważnie jako imitację broszowań z szybko czerniejącego metalu.

Tkaniny mahometańskie ze względu na technikę podzielić można na ciężkie i lekkie. Do ciężkich zaliczamy kobierce pluszowe, ręcznie wiązane na osnowie, kilimy ręcznie broszowane na osnowie np. sumaki, dalej zwyczajne kilimy tkane na warsztatach np. karamani, a w końcu należy tu włączyć także aplikacje czyli mozaikę sukieną np. dawne namioty. Do tkanin lekkich zalicza się: aksamit, brokat, brokatellę, atlas, haft i materje drukowane.



Fig. 9. Perski kobierzec „Kaszkai (Sziraz)”, 3·15×1·75 m., (1½ calk. dług.)
pierwsza połowa XIX wieku.

Wyrób kobierców wiązanych (pluszowych) polega na tem, iż dookoła dwu nici osnowy zakłada się węzełek w postaci pętli, której obydwie końce zwisające tworzą kosmyki pluszu. Pętle wiąże się szeregiem, poczem utrwala za pomocą przerzutki przewijającej się na poprzek osnowy i w końcu ubija specjalnym grzebieniem. Gęstość osnowy, cienkość i gatunek nici użytych do węzełków stanowią o subtelności wzoru. Nowoczesne wyroby smyrneńskie są tak grube, iż na 1 centymetrze kwadratowym przypadają nieraz zaledwie 2 węzły, podczas gdy na wyrobach dobrych, a zwłaszcza na kobiercach dawnych liczba węzłów na tejże powierzchni wynosi przeciętnie 12—20, a dochodzi do 80, i więcej. We wczesnym średniowieczu technika wiązanych kobierców na bliskim Wschodzie nie była znana, a wprowadzona została prawdopodobnie z Mongolji lub z Chin do Małej Azji w XIII wieku, a do Persji w wieku XIV. Natomiast wyroby kilimowe należą do bardzo dawnych; odnaleziono je bowiem już w grobach egipskich.

Kształt i wielkość kobierców zależy od celu do jakiego mają służyć. Kobierce użytkowe plemion koczowniczych mają kształt zbliżony do kwadratu, natomiast kobierce stałe osiadłych mieszkańców Persji były długie, lecz wąskie. Do najmniejszych należą torby, podobnie jak torby huculskie, przytraczone do siodła. Kobierce wielkości mniej więcej 1'80×1'20 mtr. są używane jako modlitewniki, a to bez względu na to, czy mają wewnątrz przedstawiony mihrab lub nie.

* * *

Oznaczanie dawności (czasu powstania) należy do najtrudniejszych problemów badań nad kobiernictwem. Najstarsze znane kobierce wiązane o bardzo prymitywnym wzorze, robione przez Seldszuków, znajdują się w jednym z meczetów w Konii, przypisują im wiek XIII. Słynny kobierzec perski z Ardebil, obecnie w muzeum brytyjskim, ma wyrobioną datę 1539. Na niektórych obrazach starych mistrzów renesansu i baroku przedstawione są kobierce wschodnie, według których możemy w przybliżeniu datować zachowane zabytki.

Na podobnych podstawach i przez porównanie ornamentu, barwy, materiału, techniki i patyny, nauka stara się ustalić chronologję kobiernictwa, dochodząc oczywiście tylko do przybliżonych wyników.

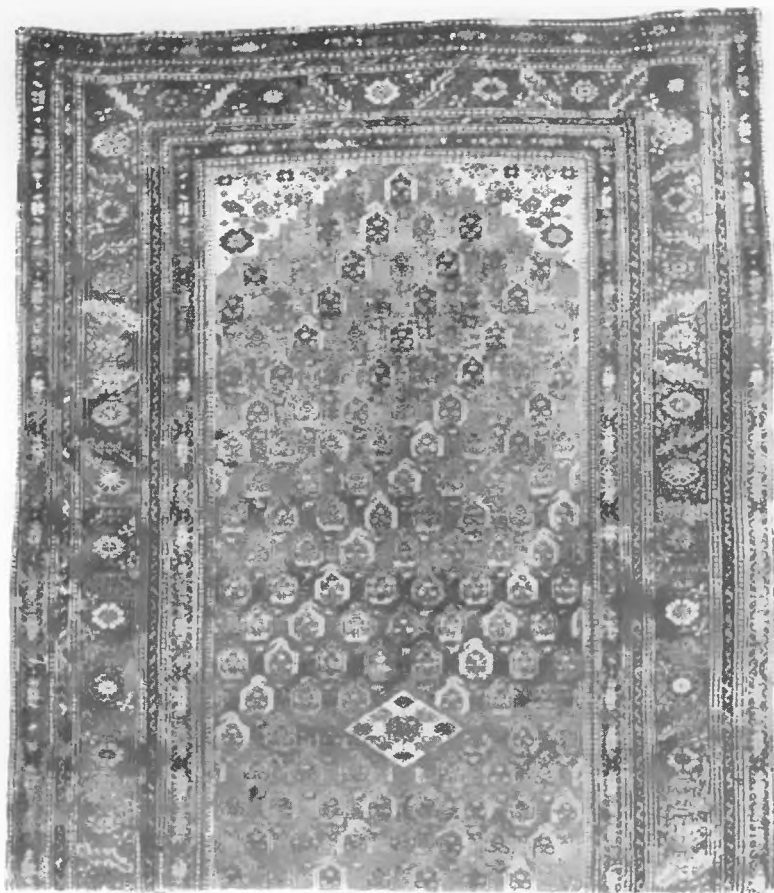


Fig. 10. Perski kobierzec „Serabend”. 3·00×1·63 m., (¾/8 całk. dług.)
początek XIX wieku.

Niewątpliwym jest wybitny wpływ mahometańskiej sztuki tekstylnej także na sztukę ościen-
nych narodów, na sztukę jugosłowiańską, bułgarską, rumuńską, ukraińską i polską. Tkaniny łatwe
do przewożenia i odporne na zniszczenie, były ważnym rozsadnikiem kultury. W XVI i XVII
wieku liczba makat i koberców w zamożnych domach polskich dochodziła nieraz do kilkuset,
nie brakło ich w żadnym dworze szlacheckim. Odbiły się one nie tylko na stroju narodowym,
lecz wpłynęły na wyrobienie smaku dekoracyjnego, spowodowały nawet wyrób polskich dywanów
gobelinowych i wiązanych, jakoteż pasów słuckich z jedwabiu, złota i srebra, które rywalizowały
z perskimi. Na Ukrainie wyrabiano charakterystyczne ornamentem i kolorytem kilimy, które
zyskały również sławę światową. Niektóre ośrodki tych wyrobów dotrwały u nas do dnia dzisiej-
szego, a między nimi na pierwszym miejscu buczacka wytwórnia makat. (Po oddaniu obecnej
pracy do druku, ukazała się książka prof. St. Szumana p. t. »Dawne kilimy w Polsce i na
Ukrainie, Poznań, 1929«, w której stosunek naszych kilimów do tkanin mahometańskich szcze-
gółowo jest omówiony).

Wedle rozmieszczenia geograficznego koberce mahometańskie dzielą się na grupy, różne
co do ornamentu, kolorytu i materiału. Każda z grup obejmuje liczne rodzaje i odmiany, no-
szące najczęściej nazwy miejscowości lub obszarów, w których są wyrabiane. Między grupami
są często formy pośrednie lub mieszane.

1. Koberce perskie, których ogólne cechy przedstawiono na wstępie, wybijają się
swym ornamentem roślinnym lub arabeskowym, mimo pozornego zagmatwania zawsze rytmicznym
i zrównoważonym. Barwy z finezją zharmonizowane, a motywy skomponowane z wykwin-
nym artyzmem, stawiają dawniejsze wyroby perskie na naczelnym miejscu sztuki koberniczej. Bor-
diura (szlak), podobnie jak na kobercach tureckich i kaukaskich, tak skomponowana, iż tworzy

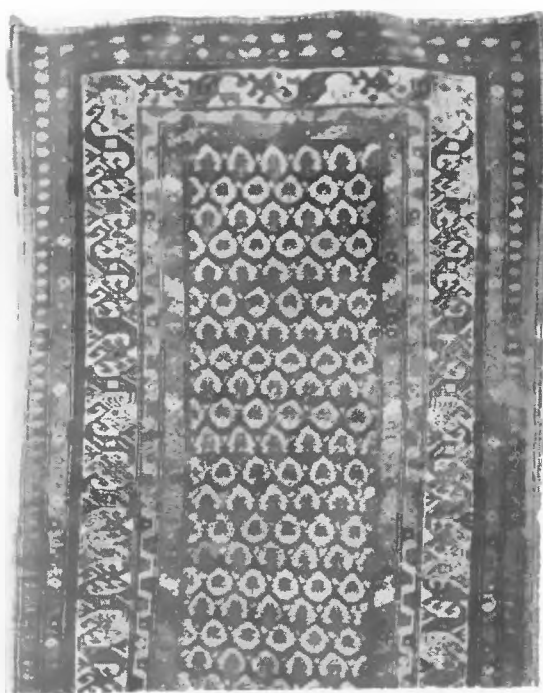


Fig. 11. Perski kobierzec „Serabend”, 3·00×1·63 m.,
(²/3 całk. dług.), początek XIX wieku.

kontrastowe obramienie dla pola środkowego, mimo użycia tych samych barw. Należą tu kobierce: Ferahan, Khorassan, Serabend, Hamadan, Senne, Kirman, Sziras, Iran, Kaszan, Ispahan, Karadagh, Tebris, Muszkabad, Meszed, Saruk i wiele innych.

2. Kobierce tureckie lub małopazjatyckie są obecnie wyrabiane w wielkich ilościach na eksport, pod nazwą dywanów smyrneńskich i anatolskich, wedle gustu i często niefortunnych pomysłów narzucanych przez firmy handlowe europejskie. W dodatku wyrób jest gruby, a materiał lichi. Natomiast dawniejsze wyroby tureckie odznaczają się wysokim poziomem artystycznym. Przeważa w nich stylizowany silnie ornament roślinny, głównie tulipany, hyacenty i narcyzy, a poza to wybitny wpływ perski i chiński. Mała Azja była ojczyzną modelowników, wyrabiano ich tam więcej niż w innych krajach mahometańskich. Szczególnie piękne kobierce wyrabiano w Gyordes, Kula, Ladik, Pergamo, Konia, Kirszychir, Melas, Megri, Snyrna, zaś kilimy w Beiburt, Erzerum i Karaman. Słynne również były w XVI i XVII wieku aksamity ze Skutari, zwłaszcza na złotożółtym tle. Były one nietylko pierwowzorem dla pewnego rodzaju kobierców tureckich, lecz nadto wpłynęły na rozwój podobnych aksamitów włoskich.

3. Kobierce kaukaskie posiadają kolorystykę pstry, a ornament geometryczny lub ostro stylizowany roślinny. Ulubionymi są rzucane wśród deseni motywy zwierzęce, stylizowane kózki, ptaki i t. p. W niektórych okazach uwydatnia się silnie wpływ perski i mongolski. Należą tu: Szirwan, Kasak, Lesghi, Gentsze, Kuba, Seichur, Dagestan i inne. Także dawne wyroby armeńskie należą do cenionych. Z kilimów ręcznie szytych na osnowie, Sumaki, Verne i Sile są u nas w powszechnym użyciu.

4. Kobierce zachodnio=turkiestańskie czyli turkomańskie posiadają ornament geometryczny na tle przeważnie barwy ciemnoczerwonej o najrozmaitszych odcieniach, wełna ich odznacza się bardzo pięknym połyskiem. Bordiura jest najczęściej tak skonstruowana, iż od pola środkowego mało się wybija. Zalicza się tu Afgan, Tekke, Yomuł, Salore, Pendeh, Buchara, Chiwa, Beszir, Beludżystan i t. d. W deseniu przeważają wieloboki i motywy strzałkowate, ułożone w postaci gwiazdek, w innych równoległe lub krzyżujące się pasy, współśrodkowo ułożone romby, niekiedy stylizowane rośliny, wielbłądy i t. d. Zawsze jednak Turkomanie ściśle przestrzegali tradycji ornamentu. Kobierce dziś wyrabiane posiadają zupełnie ten sam ornament, jak wyroby z przed kilkuset lat, dlatego też zapewne antyczne kobierce turkomańskie nie są w tym stopniu poszukiwane, jak kobierce perskie, tureckie lub kaukaskie.

5. Koberce wschodnio-turkiestańskie łącznie z chińskimi posiadają skalę barw daleko uboższą aniżeli koberce wszystkich innych grup, lecz za to jest ona nadzwyczaj miękka i subtelna. Jako motywy ornamentalne występują: tarcze rozetowate, meandry, drzewo granatowe z owocami na ostro załamanych gałązkach i t. d., a na chińskich ornament wyłącznie chiński. U nas te koberce, zwłaszcza dawniejsze, należą do rzadkości. Nowsze wyroby mają barwy spłowiałe.



Fig. 12. Perski kobierzec „Hamadan”, chodnik 4:30×0:95, (1/2 całk. dług.), wiek XVIII.

stawa ta wykazała, że największa ilość zabytków tej sztuki znajduje się w Małopolsce. Przykład Warszawy wpłynął na grono lwowskich miłośników i znawców sztuki, którzy w r. 1928 urządzili wystawę zabytków muzealnych i prywatnych, zebranych wyłącznie z miasta Lwowa. Prócz ceramiki, bronzów i t. d. zebrano 109 tkanin, w tem 36 z tamtejszych czterech muzeów, 15 od tamtejszych zbieraczy i 58 ze zbioru autora. Skonstatować należy, że obie wystawy odniosły pełny sukces moralny i naukowy.

6. Koberce indyjskie u nas mało znane, są podobnie jak szale indyjskie (kaszmirskie) wzorowane na wyrobach perskich.

7. Koberce północno-afrykańskie (Tunis, Algier, Marokko) również rzadko do nas dochodzą. Ornament wyrobów nowoczesnych tego typu jest silnie uproszczony, o pewnych lokalnych cechach, a koloryt bardzo żywy.

Cechy podane dla powyższych siedmiu grup odnoszą się do wyrobów dawniejszych, nowoczesne bowiem mają często wzory mieszane, zapożyczone z innych grup, tak, iż niekiedy trudno jest oznaczyć ich pochodzenie.

*

*

Wystawy z zakresu tkanin mahometańskich zaczęto urządzać dopiero w ostatnich latach poprzedniego stulecia, w Paryżu 1878 i 1893, w Londynie 1885 i 1906. Pierwszą większą wystawę koberców mahometańskich otwarto we Wiedniu 1891 roku, staraniem ówczesnego Ministerstwa Handlu. Wystawiono wówczas 515 koberców, między tymi 152 antycznych i starszych (do połowy wieku XIX), zaś 363 koberców nowoczesnych. Drugą wystawę ogólnej sztuki mahometańskiej, w zakresie jeszcze większym, urządzono w Monachium 1910 r. Liczba wszystkich eksponatów wynosiła 3.500, z czego w dziale tkanin wywieszono 229 koberców antycznych i 836 tkanin lekkich.

W Polsce pierwszą wystawę »Wschód w Polsce« urządziło w Warszawie 1926 r. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w kamienicy Baryczków. Z prywatnego posiadania w całej Polsce zebrano, oprócz ceramiki, 108 tkanin a w tem 13 ze zbioru autora. Wy-



Fig. 13. Perski modlitewnik jedwabny, broszowany złotem i srebren., 58 wiązań w 1 cm², 1·83 > 1·33 m., wiek XVIII na XIX.

I. TKANINY PERSKIE

Kobierzec typu ogrodowego (Fig. 1) z wieku XVII, fragment dług. 1'80 m. szer. 1'10 m., przedstawiający ogród w sposób stylizowany, do roku 1925 był własnością Muzeum Djece-
zjalnego w Wrocławiu, skąd drogą zamiany za inne zabytki sztuki dostał się do kraju.

Kobierce obejmowane nazwą ogrodowych (Gartenteppich) należą do rzadkości, przeto

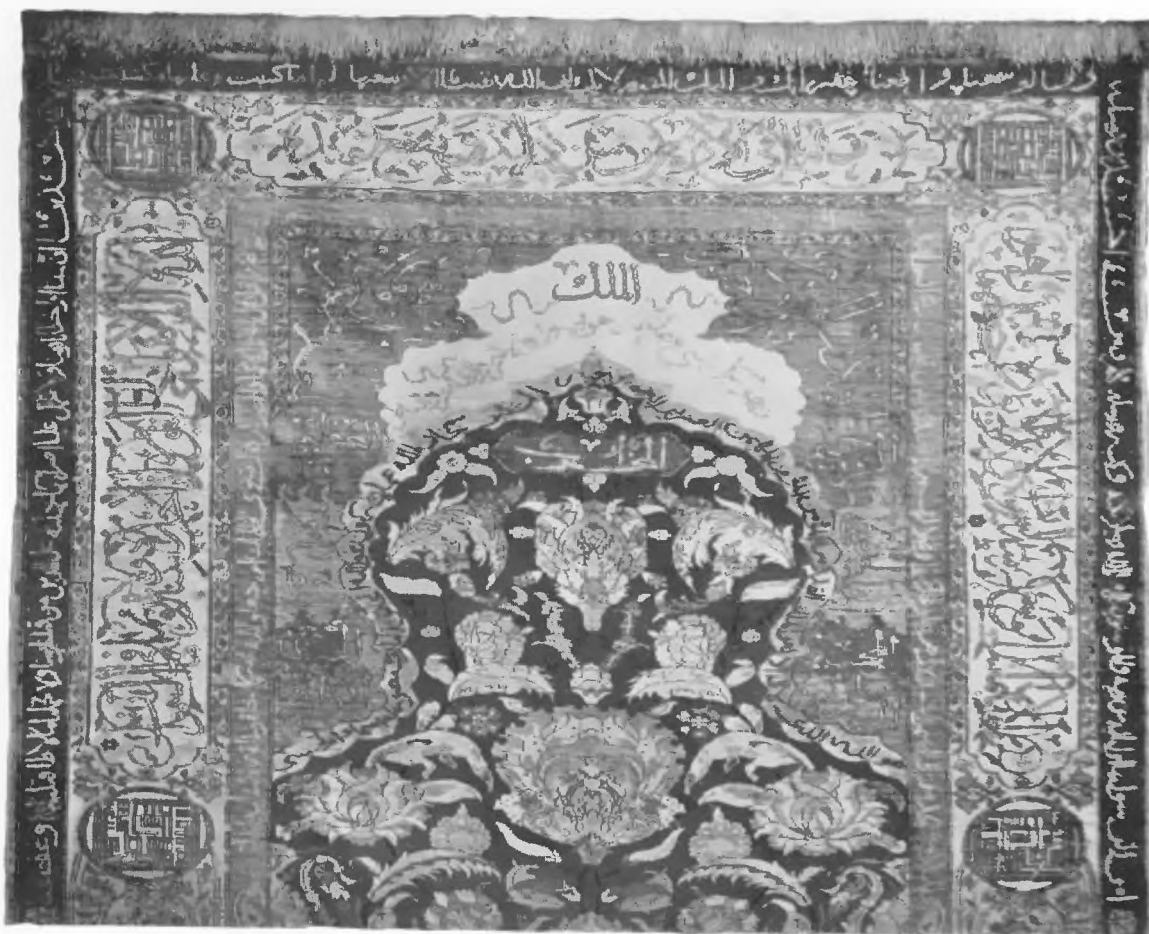


Fig. 14. Górna część kobierca przedstawionego na fig. 13. Eulogie i modlitwy z Koranu.

nawet ich fragmenty stanowią cenny materiał naukowy. Były one wzorowane na jednym z najwspanialszych okazów, o jakim wspominają historycy muzułmańscy wieków średnich. W r. 637 po Chr. Arabowie zdobywszy Ktesiphon, rezydencję Sassanidów, stali się panami »białego pałacu«, którego ruiny dotrwały do dnia dzisiejszego. Wśród niezmiernych skarbów w nim znalezionych, jako łup wojenny dostał się zdobywcom także kobierzec kolosalnych rozmiarów (przeszło 1000 mtr. kwadr.), techniki prawdopodobnie kilimowej, zrobiony dla króla Khosroesa I (531–579). Kobierzec ten zwano »wiosną Khosroesa« (po persku behar=i-kisra), gdyż przedstawiał ogród w szacie wiosennej; a ponieważ rozścielano go w pałacu jedynie w porze zimowej, kiedy urządzanie zabaw w ogrodach pałacowych było niemożliwe, przeto zwano go także »kobiercem zimowym«. Była to drogocenna tkanina z jedwabiu, przerabiana złotem i srebrem, naszywana szlachetnymi kamieniami. Przedstawione w niej były ogrody do zabaw, płynące rzeki, a wzdłuż obu brzegów ścieżki krzyżujące się z sobą oddzielały grupy drzew i gazony kwiatowe. Ponieważ kobierzec ten był bardzo duży i ciężki, przeto zdobywcy pocięli go i rozdzielili między siebie.

Wiadomości te, zebrane ze źródeł arabskich i perskich przez Karabac'ka (Susandschird, 1881), wielu uważało za wypływ bujnej wyobraźni, cechującej ludzi Wschodu. Jednak okazało się, że mimo może pewnej przesady, podania tego nie należy lekceważyć. gdyż wkrótce potem ukazał się w zbiorze Dra Sigdora we Wiedniu nie wielki lecz wspaniały dywanik z XVI wieku, w którym występuje ornament, będący wyraźną spuścizną »Wiosny Khosroesa«, z tym dodatkiem, że w wodzie umieszczono także ryby a na drzewach ptaki. W r. 1891 opublikowany został przez Convaya drugi podobny kobierzec w Londynie ze zbioru Sidney Colvina, a następnie jeszcze kilka w Niemczech, Szwecji, opisane przez Martina Bodego i innych. W Polsce dotąd znaleziono trzy; jeden w Muzeum Narodowym w Krakowie (fragment), drugi w zbiorach



Fig. 15. Dolna część kobierca, przedstawionego na fig. 13.

hr. A. Potockiego w Łańcucie, co stwierdził znany we Lwowie znawca antyków p. T. Wierzejski, a trzecim jest fragment w zbiorze autora.

Szlak na tym fragmencie jest wąski, bardzo wytarty, jednak z widocznym jeszcze wzorem naprzemianległych linii trójwężnych (Dreizinnenmuster); jest zatem identyczny ze szlakiem kobierca krakowskiego i kobierca Lamma w Szwecji (obydwa z wieku XVII). Natomiast pole środkowe jest zgodne z kobercem Colvina, z tą jedynie różnicą, iż brak tu zwierząt, które zresztą nie na wszystkich kobercach ogrodowych są przedstawione i o których w podaniu o »wiośnie Khosroesa« również wzmianki niema.

Fragment o którym mowa, przedstawia prawie półtorej ćwiartki, z której nietrudno odtworzyć jego pierwotną wielkość (około 3'60×1'50 m.), i całość dekoracji, zwłaszcza jeśli się go



Fig. 16. Perski modlitewnik „Kirman“, 40 wiązań w 1 cm², 1·50 1·30 m., koniec XVIII wieku.

porówna z kobiercem Colvina, na którym cztery prosto płynące rzeki zaznaczone liniami falistymi, schodzą się w środkowym medaljonie. Na naszym fragmencie zachowała się tylko jedna rzeka z falami zaznaczonymi liniami błoniebieskimi i brązowymi. Wzdłuż obydwu brzegów rzeki ciągną się ścieżki szafirowe z różowymi kwiatami, a od medaljonu wyrastają promienisto i ukośnie do wnętrza czworoboków cztery drzewa pięciogąłęziste, pokryte liśćmi. Na fragmencie naszym pozostało tylko jedno drzewo i część drugiego, jakoteż kawałek medaljonu. Inne czworoboki posiadają gałązki z kwiatami. Z czworoboków zachowały się trzy całkowicie, a trzy częściowo. Barwy poszczególnych czworoboków i motywów są różnorodnie dobrane według znanej zasady impresjonistycznej, stosowanej przez Persów już przed kilku wiekami.

Archaiczny wzór na kobiercach ogrodowych jest dowodem, jak silnie zakorzenioną jest



Fig. 17. Makata arkadowa perska, aksamit z brokatem, 1·55×1·25 m., wiek XVII.

tradycja w sztuce mahometańskiej. Wzór z przed półtora tysiąca lat dotrwał w niej do XVI i XVII stulecia. (p. praca cytowana w spisie literatury p. l. 17).

Do ogólnie cenionych z powodu klasycznego ornamentu roślinnego należą dawne wyroby z Ferahanu, u których zależnie od wzoru (wzór z Heratu, arabeskowy, i narcyzowy »Gule-I-Iennai«) rozróżnia się kilka rodzajów. W zbiorze znajdują się dwa pierwsze typy: 2. *Ferahan* (Fig. 2) z wieku XVIII, wielkości i formatu modlitewnika, przedstawia w środkowym polu granatowym »wzór z Heratu«. W każdym raporcie od małego rombu utworzonego z gałązek odchodzą cztery palmy, ułożone na krzyż, łączące się z sąsiednimi raportami za pomocą rozet przeciętych liśćmi lancetowatymi. Nadto dołączają się tu inne motywy roślinne. Barwy na motywach poszczególnych raportów są odmiennie dobrane, co wpływa na urozmaicenie dekoracji — metoda, której w wyrobach nowoczesnych zupełnie zaniechano. Koberiec ten odznacza się kolorytem spokojnym i szlachetnym, a w świetle odbitem występuje tu i owdzie charakterystyczny bardzo piękny kolor stalowo-niebieski z połyskiem metalicznym. Ferahany są to właśnie te koberce, które przed kilkudziesięciu laty w Europie były obok modlitewników tureckich najbardziej poszukiwane. Był to wówczas koberiec perski »par excellence«. To też dawne Ferahany należały do tych, które najpierw znikły z targów europejskich.

Wzór z Heratu używany jest także na innych kobiercach perskich. Widzimy go np. na *kilimie Kurdystańskim z Senne*. Kilim ten (Fig. 3), z XVIII wieku, formatu modlitewnika, obustronny, odznacza się bardzo drobną techniką ażurową. Środkowe pole wypełnia wzór z Heratu i medaljon, a bordiurę palmety; całość bardzo pięknie spatynowana. Nowoczesne kilimy Senne rażą swoją jaskrawością.

Ten sam ornament wypełnia środkowe pole koberca zwanego *Khorassan* (Fig. 4), z początku XIX wieku. Jest on miękki, z długim pluszem o silnym połysku. W polu środkowym barwy kremowej, wzór z Heratu jest szafirowany, szlak ciemniejszy, o barwach granatowej, zielonej, rezedowej i różowej. Nowoczesne wyroby z Khorassanu, zwane Meszed, nie dorównują dawniejszym pod żadnym względem.

Najbardziej zbliżonym do klasycznych pierwotypów perskich z wzorem arabeskowym — jest duży okaz drugiego typu koberców z *Ferahanu* (wiek XVIII/XIX), niewłaściwie także *Dżuszeghan* zwany (Fig. 5). W czerwonym polu długie, powyginate liście ciemnoniebieskie i białe krzyżują się z sobą i łączą z różnobarwnymi rozetami. Powstają w ten sposób raporty arabeskowe wypełnione drobnymi kwiatami. Motywy a zwłaszcza rozety w rozmaitych raportach także i u tego koberca mają barwy różnorodnie dobrane. Bordiurę wypełniają palmety i rozety na załamanych gałązkach, obok innych drobniejszych motywów. Podobne koberce są reprodukowane w kilku publikacjach niemieckich.

Kobierzec z arabeską bardziej uproszczoną, lecz nie mniej piękną, zwany *Kirmanszah* lub *Mosul*, (Fig. 6) z Kurdystanu, drobnej techniki, lecz twardy i sztywny, z XVIII wieku, należy do unikatów w swoim rodzaju. Na kremowobiałym tle kratka arabeskowa sześcioboczna wypełniona bukietami (drzewo życia) w stylizacji stosowanej także na innych kobiercach (np. w szlaku Ferahanu fig. 2).

W końcu trzecim kobercem, u którego jednak arabeska uproszczona jest do zwykłej czworobocznej kratki, również z bukietami różnobarwnie dobieranymi, widzimy na chodniku »Iran« (Fig. 7) z nieznanego miejsca wytwórni. Pochodzi on prawdopodobnie z początku XIX wieku. Wełna odznacza się miękkością i niezwykle pięknym połyskiem.

Podobną skalę przeobrażeń i uproszczeń innego ornamentu, mianowicie kaszmirskiego, widzimy na kilku innych kobiercach. Najbogaciej rozwinięty wzór kaszmirski występuje na kobiercu z końca XVIII wieku, zwanym *Senne* (Fig. 8). Są to wyroby bardzo cenione z powodu ciekawości tkaniny, gęstości wiązań i krótkiej strzyży. Kobierzec nasz posiada najwyższą u tych koberców osiągalną ilość wiązań mianowicie 60 w 1 cm². Jest on przytem w porównaniu z innymi, należącymi do tego typu, duży, gdyż dochodzi do 2 mtr. długości. W polu środkowym barwy kremowej wzór kaszmirski występuje jako ornament bardzo subtelny, w postaci ukośnie wijących się gałązek, od których odchodzą smukłe palmety z zagiętymi wierzchołkami i drobniejsze motywy roślinne w kolorach zielonym i rdzawym, zlewających się bardzo pięknie razem.

Tenże wzór na innym kobiercu *Kaszakai* zwanym także *Sziraz* (Fig. 9), z pierwszej połowy XIX wieku, jest uproszczony o tyle, że faliste łodyżki zanikają, a pozostają duże palmety i rozrzucone drobne motywy. Plusz tego koberca odznacza się doborową wełną, wysoką strzyżą i połyskiem.

Wreszcie najbardziej uproszczony wzór, występujący wyłącznie w postaci palmet bez łodyżek i bez drobnych motywów, widzimy na dwu kobiercach zwanych *Serabend* lub *Hamadan* z początku XIX wieku. Jeden z nich (Fig. 10) ozdobiony medaljonem w środku i narożnikami w kątach, posiada w polu niebieskim palmety do pewnego stopnia zgeometryzowane, z doбором barw zmieniającym się szeregami. Drugi podobny *Serabend* (Fig. 11) jest bez medaljonu i bez narożników. Palmetkowy wzór w formie jeszcze więcej uproszczonej przeniósł się także na koberce kaukaskie.

Zupełnie odmienny ornament widzimy na chodniku *Hamadan* z XVIII wieku (Fig. 12). Kobierzec ten wiązany z wełny wielbłądziej, wyróżnia się od dzisiejszych Hamadanów niezwykle drobną techniką (20 wiązań w 1 cm²). Szlak z naturalnej jasnobronzowej wełny wielbłądziej, posiada na jednym końcu medaljonik z napisem kufickim, którego jeden wyraz zdołano odczytać »billahi« (z Bogiem), następnie przepiękny wzór naprzemianległych linii pięciowrębnych barwy zielonej i fioletowej, jakoteż na białym tle faliste łodyżki z motywami kremowymi i różowymi (owoce granatu). Natomiast pole środkowe wypełniają cztery ornamenty utworzone z łuków mihrabowych (których sposób powstania podano w części ogólnej), z dużymi medaljonami i meandrycznym rysunkiem barwy białej, uważanym za zdeformowane pismo kufickie.

Z dawnych modlitewników perskich należących dziś do niezwyklej rzadkości, gdyż wyrabiano ich w Persji bardzo mało, znajduje się w zbiorze trzy, w tem jedna makata z dekoracją o znaczeniu rytualnym.

Modlitewnik jedwabny broszowany złotem i srebrem (Fig. 13, 14 i 15) wykonany został



Fig. 18. Perski aksamit czerwony z haftem złotym i srebrnym (fragment), 0:60 0:45 m., wiek XVI na XVII

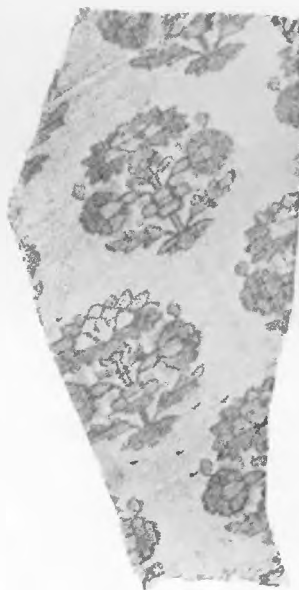


Fig. 19. Skrawek perskiego brokatu srebrnego, 0:18 0:10 m., wiek XVI na XVII.

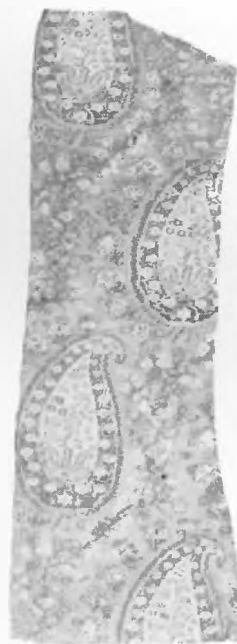


Fig. 25. Skrawek perskiego szala jedwabnego, 0:45 0:45 m., wiek. XVIII.

rzekomo w Ispahanie, w każdym jednak razie nie w Hereke, skąd pochodzą również luksusowe kobierce jedwabne, jednak już z wadami wyrobów nowoczesnych. Jest to kobierzec bardzo drobnej techniki (do 58 wiązań w 1 cm kwadr.), z wieku XVIII/XIX.

Mihrab jest wzorowany według typu modlitewnika z b. dworu austriackiego we Wiedniu, zaś szlak według typu modlitewnika z b. Kolekcji Yerkesa w Nowym Yorku, jakoteż podobnego u Bochlera w Monachium. Kobierzec odznacza się zwartą kompozycją i bogactwem motywów. W mihrabie ciemnowiśniowym przedstawione jest stylizowane drzewo życia o złocistym zasadniczym tonie, którego pień utworzony jest z szeregu palmiet różnej wielkości, częściowo srebrnem broszowanymi. Od pnia odchodzą liście akantu, pączki i kwiaty lotosu (symbol siły rodzącej), rozety, liście lancetowate, kwiaty na długich łodyżkach, owoce granatu, a na szczycie drzewa poprzeczny medaljon z napisem »el-mihrab«, nadto po obu bokach drzewa srebrny motyw »Tsz« i cztery luźne palmety przecięte bordiurą. Mihrab zamknięty jest od góry łukiem broszowanym ze złota, z szafirowymi napisami. Pole ponad mihrabem, które na wspomnianych kobiercach wypełnia ornament roślinny, tutaj przedstawia szafirowe niebo z pasami stylizowanych chmur barwy morelowej i kremową aureolą, wszystko całkowicie pokryte napisami z koranu. Szlak złożony z trzech bordiur, w górnej połowie wypełniony jest również modlitwami, a nadto w czterech małych owalnych medaljonach ornamentacyjnym pismem kufickim. Niektóre modlitwy są identyczne z modlitwami na kobiercach Yerkesa jakoteż Bochlera (Sura II wiersz 256, 285 i 286), i tym właśnie modlitwom Wierni przypisują moc nadprzyrodzoną. Napisy w środkowej szerokiej bordiurze kremowej wiązane są jedwabiem niebieskim, wśród spirali roślinnej barwy pomarańczowej, zaś napisy w wąskiej zewnętrznej różowej i wewnętrznej złocistozielonej bordiurze broszowane są złotem. Natomiast w dolnej połowie środkowa bordiura wypełniona jest niebieskimi pnączami i spiralą roślinną pomarańczową, które razem tworzą »wzór bez końca« czyli arabeskę; dwie inne wąskie bordiury wypełnione są drobnym ornamentem roślinnym.

Kobierzec posiada szereg finezji artystycznych; na kilka z nich warto specjalnie zwrócić uwagę. Bordiura środkowa w górnej części kobierca wypełniona pismem i w dolnej części niebieską arabeską, stanowi całość artystyczną przez analogiczne zestawienie barw i linii. Bordiury na rogach są kompozycyjnie związane, cecha właściwa kobiercom luksusowym, gdyż normalnie bordiury w rogach ucinają się. Co do wnętrza mihrabu, to palmety na drzewie życia rozłożone

są w ten sposób, iż zachowana jest symetria nie tylko względem pnia, lecz także symetria względem rzutu ogólnego. Mianowicie największa palmeta stanowi medalion środkowy kobierca, zaś cztery mniejsze ułożone są na krzyż w ten sposób, iż w rozłożeniu ich zachowana jest symetria w wymiarze podłużnym i poprzecznym kobierca. Zaakcentować trzeba również oryginalną kompozycyjną cechę o wysokiej wartości estetycznej, która, o ile autorowi wiadomo, nie została na żadnym innym kobiercu skonstruowana i którą wobec tego należy uważać za indywidualny pomysł twórcy tego kobierca. Wszystkie motywy środka od góry do dołu stopniowo się jakby spłaszczają, co daje wrażenie ciężenia górnych partii na dolne i w ten sposób bujna kompozycja wnętrza jest niejako statycznie związana: wrażenie to potęgują sprężyste wygięte liście akantu w dolnej części drzewa. W dekoracji kobierca zastosowano 15 barw mieniących się niezliczonymi odcieniami, których efekt potęgowany jest jeszcze przez dyskretnie rzucone motywy złote i srebrne o technice tego rodzaju, iż w pewnym oświetleniu zmieniają się na barwę prawie czarną.

Symbolicznie da się kobierzec zinterpretować w sposób następujący: Wiśniowe pole mihrabu (»el mihrab«, wejście do Kaaby, kiblah) wypełnia drzewo życia. Ponad mihrabem zamkniętym u góry złotym łukiem, przedstawione jest niedwuznacznie niebo z poprzecznymi warstwami chmur, zaś nad wszystkim dominuje jasna stylizowana aureola symbolizująca otwarty raj, w którym tronuje Ałlah, wyrażony napisem »al-maliku« (Król królów). Najwyższy ten synonim Ałłaha, ozdobiony dwoma wstęgami »Tszi«, symbolizującymi nieśmiertelność, stanowi inicjał, po którym następują w aureoli i na niebie eulogie, a w bordiurach modlitwy na cześć Ałłaha. Modlitwa w bordiurze wewnętrznej (S. XIII w. 16, 17), głęboka treścią, sławi Jego wielkość. Modlitwę w bordiurze środkowej (S. II w. 256), zwaną »wierszem tronu« (áj'at-ál-kursij), szczególnie piękną w oryginale arabskim, Mahometanie noszą jako amulet wryty na złocie lub na szlachetnych kamieniach i odmawiają jako modlitwę codzienną za konających i zmarłych. Wiersz w bordiurze zewnętrznej (S. II w. 285, 286), jest »modlitwą cudowną«, która jako amulet na pergaminie zaszyty w rękawie lub na piersi chroni od nagłej śmierci. Oryginalny tekst arabski jest wyraźnie widoczny na fig. 14.

Wszystkie modlitwy¹⁾ z wyjątkiem nieczytelnego pisma kufickiego, odczytane zostały w r. 1911 przez prof. Dra Mojżesza Schorra. Ponieważ dotąd jest bardzo mało modlitewników, których napisy zdołano odczytać, a u nas zdaje się niema ani jednego, przeto tłumaczenie to, będące ponadto ilustracją kultury i rytuału mahometkańskiego, jest tu przytoczone w kolejnym następstwie zaczynając od *aureoli w polu nad mihrabem*. »Król. A on zna każdą rzecz, on jest pierwszy i ostatni, on jest zewnątrz i wewnątrz, On jest Ałłahem poza którym niema Boga, król, święty, On jest wierny, On jest opiekunem, On potężny, mocarz, On jest wzniosły, niech będzie chwala Bogu (który jest wzniosły) ponadto co mu dołączają, On jest Ałłahem, On jest stwórcą, stworzycielem, mistrzem, Jemu przynależą najpiękniejsze imiona. On jest jasnością prawdy, On jest pełen sławy, On jest żywy, On jest miłościwy, On jest potężny, On wzmacnia, On jest litościwy, przebaczący, dobrotliwy, udziela życie, obdarzony życiem, On jest mocny, On jest cierpliwy, On który używa korzyści, ognie bożków«.

¹⁾ Tekst arabski w transkrypcji. W *aureoli i w polu nad mihrabem*. al-maliku. wahuwa bikulli sa'jin 'alimun huwa al-'awwalu wa-al-'ahiru wa-al-zahiru wa-al-batinu (Kor. LVII. 3).

huwa allahu alladi la ilaha illa huwa al-maliku al-kuddusu al-mu'minu (al-mu'minu), al-mu-hajminu al-'azizu (al-'azizu) al-gabbaru al-mutakabbiru subhana allahi 'ammâ jurrikuna.

huwa allahu al-haliku al-bari'u musawwiru labu 'asmâ'u alhusnâ... (LIX. 23, 24.).

huwa al-mubinu al-hakku (XXIV. 25.), al-magidu (LXXIV. 15)... al-hajju (II. 256.), al-rahimu (-), al-kadiru (VI. 65.), al-mubrimu (-), al-rahmanu (II. 158.), al-gafuru (X. 107.), al-ra'ufu (II. 203.), al-mu'ammiru (XXXVI. 68.), al-mu'ammuru (XXXV. 12.), al-'azimu (II. 256.), alsâbiru (-). al-munâfi'u (-), an-war ul manaf.

W *bordiurze wewnętrznej*. wa-lillahi jasadu man al-samawâti wa-al-'ardi tau'an wa-karhan wa-zilâluhum bi-al-gaduwwi wa-al-'asâli.

kul man rabbu al-samawâti wa-al-'ardi kul allahu kul 'afa-ittahadtum min dunihi aulijâ'a la jamlikuna li-anfusihim naf'an wa-la darran kul hal jastawu al-'a'maj wa-al-basiru 'am hal tastawu al-zulumatu wa-al-nuru 'am ga'altu lillahi surak'a halaku kahalkihi fa-tasâbaha al-halku huwa (XIII. 16, 17.).

W *bordiurze środkowej*. allahu la ilaha illa huwa alhajju al-kajjumu la ta'huduhu sinatun wa-la naumun lahu mâ fi al-samawâti wa-mâ fi al-'ardi man da alladi jatfa'u indahu [illa bi'idnihi ja'lamu mâ bajna 'ajdihim wa-mâ halfa-hum wa-la juhûna bi-sa'jin min] 'ilmihi [illâ bimâ sâ'a wasi'a kursijuhu al-samawâti wa-al-'arda walâ ja'uduhu hifzûmâ wa-huwa.. (II. 256.).

W *bordiurze zewnętrznej*. 'âmana al-rusulû bimâ 'unzila 'ilajhi min rabbihi wa-al-mu'minûna kullun 'âmana billâhi wamafâ'ikatihî wa-kutibihî wa-ru-suluhî la nufarriku bajna 'ahadin min rusuluhî wa-kâltu sami'nâ wa-'ata'nâ gufrânaka wa-'ilajka al-masiru.

la jukallifu allahu nafsân illâ wus'ahâ lahâ mâ kasabat wa-'alajhâ mâ-(i)ktasabat rabbanâ la tuwâhidnâ 'in nasinâ au ahtânâ rabbanâ wa-la tahmil 'alajnâ 'isran kamâ hamaltahu 'alaj alladina min kablinâ rabbanâ walâ tuhammilnâ mâ la tâkata lanâ bihi wa-u'fu 'annâ... (II. 285, 286.).

W *wętroz mihrabu w medaljonie na szczycie drzewa*. el-mihrab.



Fig. 20—24. Pięć szali perskich wełnianych. jeden w pasy, cztery z wzorem palmetkowym, przeciętna wielkość 1·14 · 1·20, wiek XVIII na XIX.

W bordiurze wewnętrznej: »A Bogu hołduje, kto na niebie i na ziemi, dobrowolnie czy mimowolnie, nawet i cień ich rankiem i wieczorem. Powiedz: »Któż jest Panem nieba i ziemi?« Powiedz: »Allah«. Powiedz: »A czyż wybierać chcecie poza nim opiekunów, którzy nie zdają dla siebie samych (zdziałać) pożytku lub szkody?« Powiedz: »Czyż równa się ślepy widzącemu? lub czyż równa się ciemność jasności? lub czyż dają Bogu towarzyszy, którzy stworzyli podług jego stworzenia (tak jak On stworzył), tak, że podobne jest stworzenie Jego dziełu?« (S. XIII, Grzmot. 16, 17).

W bordiurze środkowej: »Allah! nie ma Boga oprócz Niego, On żyjący, On wieczny! Nie owładnie nim sen, ani drzemanie. Do Niego należy co na niebie i co na ziemi. Któż jest, ktoby się wstawił u Niego [bez Jego pozwolenia? On wie co jest przed nimi (między rękami) i co za nimi i nie pojmują czego] z Jego wiedzy, oprócz czego pragnie. Daleko sięga tron Jego na niebie i na ziemi i nie nuży Go opieka nad oboma«. (S. II, Krowa. 256).

W bordiurze zewnętrznej: »Wierzy posłaniec (prorok) w to, co mu objawione zostało od Pana, a wierni wszyscy wierzą w Boga i w Jego aniołów i w Jego pisma i w Jego apostołów. Nie czynimy różnicy pomiędzy jednym z Jego posłańców. A mówią słyszymy i jesteśmy posłuszni; o przebaczenia Twego! i do Ciebie jest powrót (ucieczka). Nie obciąża Bóg duszy ponad jej siły (możność). Jej należy się co zdobywa (zasługuje) i na niej (ciąży

kara) na co zasługuje. O Panie nasz, nie karz nas, jeżeliśmy zapomnieli lub grzeszyli! O Panie nasz i nie obciążaj nas zobowiązaniem (ciężarem) jak obciążyłeś niem tych, którzy byli przed nami! O Panie nasz i nie nakładaj na nas tego, do czego nie posiadamy siły i przebac nam». (S. II. Krowa, 285, 286).

Wewnątrz mihrabu w medalionie na szczycie drzewa umieszczony jest napis srebrny »el-mihrab«.

Do niedawna pojawiały się w handlu kobierce luksusowe, a między nimi także modlitewniki jedwabne ze złotem i srebrem, pochodzące z pracowni sułtańskiej w Hereke na azjatyckiej stronie Bosforu. Były to jednak wyroby, które pod względem dekoracji i kolorystyki nie mogły równać się z kobicami dawnymi; przytem napisy były nieudolnie wykonane i nieczytelne. Napisy takie mogą być w znacznej mierze wskazówką, czy kobierzec jest pochodzenia dawnego i czy był robiony dla użytku rytualnego, czy jako fabrykat eksportowy dla Europy. Za dawnością naszego modlitewnika przemawia oprócz czytelności pisma przede wszystkim brak wyrobionej w rogu marki »Hereke«, dalej patyna, jak nie mniej uszkodzenia tkaniny i widoczne dowody, iż pierwotny ornament usiłowano w jednym miejscu zmienić według banalnych pojęć późniejszych, o czym obszerniej mowa w monografii cytowanej w spisie literatury p. I. 27. W monografii tej podane są również inne szczegóły odnoszące się do modlitewników perskich tego typu.

Drugi *modlitewnik Kirman* (fig. 16.), drobnej techniki, 40 wiązań w 1 cnt. kw., z końca XVIII wieku, posiada ornament wybitnie naturalistyczny, roślinny i zwierzęcy (Tierteppich). W mihrabie na tle sepiowo-brunatnym wyrasta z dużego wazonu drzewo życia, z kwiatami ułożonymi w postaci wieńca; pod drzewem wyobrażone są zające, symbol płodności, a u góry pod fryzem na tle szerokich liści głowy pantery, symbol sławy, (na dawnych kobicach stosownie do wierzeń religijno-symbolicznych, przedstawiano zające najczęściej z czyhającymi na nie panterami); na łuku zamykającym mihrab siedzi »ptak szczęścia«. Bordiury wypełnione są arabeskami. Kobierce przedstawiające postacie ze świata zwierzęcego należą do rzadkości, wyrabiali je bowiem tylko Persowie z sekty Sziiitów. Bliższe szczegóły podane są w monografii cytowanej w spisie literatury p. I. 27.

Makata arkadowa jedwabna (fig. 17), którą podciągnąć można również pod kategorię modlitewników, jest to aksamit ciemno-szmaragdowy z brokatem jedwabnym i złotym (155×125) z wieku XVII. Ornament jej stanowią cztery łuki wsparte na kolumnach, z głowicami kielichowymi. Są to zatem arkady, które na Wschodzie otaczają podwórze meczetów. Ze szczytu każdego łuku zwisa lampa wieczna i gwiazda z półksiężycem, poniżej kwiaty i wazonik z bukieciem (drzewo życia). Szczyty łuków uwieńczone są sierpowatymi półksiężycami i gałązkami trójkwiatowymi. Z głowic kolumnowych wyrastają na falistych łodyżkach róże; fryz zamknięty jest u góry szeregiem kwiatów. Wytworna architektonika kolumn, niezerwane w linjach łuki z lampami i naturalistyczna, lecz prosta dekoracja roślinna o niezwykłym wdzięku, dosięgły tu szczytu artyzmu, jaki wytworzyła sztuka mahometańska.

Makat z podobnym ornamentem jest znanych kilka w kraju i zagranicą, między temi dwie makaty (atłasowe) w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, jako spuścizna ze zbiorów po ś. p. W. Łozińskim. Inna zupełnie identyczna, co do ornamentu i rozmiarów znajduje się w zbiorach b. dworu drezdeńskiego, jako zdobycz przy odsieczy Wiednia 1683. (Kumsch, Muster orient. Gewebe u. Druckstoffe. Dresden, 1893, Taf. 10). Te trzy, a także inne podobne makaty, są atłasowe, i przeważnie barwy czerwonej; zaś nasza różni się od tamtych materjałem aksamitnym, efektownie mieniającym się i barwą ciemno-szmaragdową, którą na tkaninach mahometańskich wogóle rzadko się spotyka (p. monografia cytowana w spisie literatury p. I. 27).

Aksamit czerwony z haftem arabeskowym złotym i srebnym z wieku XVI/XVII, mały fragment (fig. 18), prawdopodobnie z czapraka perskiego, stanowił ostatnio kołnierz ornatu rosyjskiego. Jest on obszyty szychem srebnym, z wzorem używanym na bordiurach dawnych kobierców. Otwór kołnierza wypełniony jest resztką brokatu pozostałego z ornatu.

Wśród resztek materij zbieranych przez autora zasługuje na uwagę skrawek *srebrnego brokatu* (fig. 19), z wieku XVI/XVII, (rzucane bukiety), bardzo podobny do również srebrnego brokatu na dworze drezdeńskim, zdobytego pod Wiedniem 1683, (p. Kumsch: Muster orient. Gewebe u. Druckstoffe, Dresden, 1893, Taf. 10).

Z tkanych *szafi perskich* (fig. 20—21), jeden z wąskimi pasami i cztery z wzorem palmetkowym, pochodzą z wieku XVIII/XIX, a skrawek *szafa jedwabnego* (fig. 25), z wzorem kaszmirskim na tle czerwonym z wieku XVIII. Szale perskie należy odróżniać od indyjskich (tyflik), które mają ornament, bogaty z dużych palmet, gdy perskie posiadają z reguły ornament prosty, najczęściej rzucane palmety na jednolitem tle ciemnym, lub jasnym. W pierwszej

połowie XIX wieku, z powodu panującej wówczas mody, zaczęto w Europie wyrabiać fabrycznie szale perskie a zwłaszcza indyjskie. Wiele z nich, obok wschodnich, zachowało się do dziś w naszych domach, jednak nawet najlepsze wyroby europejskie nie dorównują wyrobom mahometańskim co do techniki, stylu, czystości barw, i połysku. Szali indyjskich znajduje się u nas znacznie więcej, niż perskich.

(C. d. n.)

WŁODZIMIERZ KULCZYCKI

O SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ *

SCIERANIE się przeróżnych poglądów i pojęć w obrębie zagadnień współczesnej sztuki dowodzi przede wszystkim żywotności tych problemów, których rozwiązania domaga się konieczność bieżącej chwili. Nowoczesna myśl estetyczna zdystansowała już oddawna u nas wszelkie domorośle estetyki, oparłszy swe sprawdziany na gruntownej znajomości historii sztuki oraz na możliwie obiektywnym badaniu warunków, w jakich powstają nowe w sztuce zjawiska. Uporaliśmy się tutaj z wielu rupieciami pojęciowymi ubiegłego okresu — chociaż, przyznać to trzeba, nie zdołaliśmy się jeszcze zdecydować na wybór jakiegoś bardziej aktywnego stanowiska. Stąd pochodzi ta wielość »punktów wyjścia« — która, zdaniem mojem, nie dowodzi bynajmniej różnorodności metod badania, jak raczej braku jakiegś mniej lub więcej jasno określonej ideologii.

Dlatego też pierwsze, programowe wystąpienia teoretyków formizmu, mimo pewnych niedomówień i pozornych sprzeczności — mają znaczenie wprost rewelatorskie. To, co głosiły ich manifesty, pełne młodzieńczego entuzjazmu i wiary w siebie — było właśnie owym przezwyciężeniem tyranii myślowej XIX-go wieku, a równocześnie substratem ideologicznym nowej estetyki. Jej dzisiejszy rozwój i rozbudowa — są tylko wyższym stopniem świadomości w tym kierunku.

W ostatnich czasach pojawiło się w tej dziedzinie kilka nowych zdań niepozabawionych samodzielności i oryginalności sądów. Pobudziły one mocno stygnące u nas w tej sferze zainteresowania a poruszyły tyle aktualnych problemów naraz, że uważałbym to za objaw co najmniej niepokojący, gdyby nie wywołały żadnej reakcji w umysłach głowiących się nad ustaleniem pewnych kryteriów estetycznych w związku z krystalizującym się obecnie światopoglądem naszej epoki.

Rewolucja w sztuce, która odbyła się przed blisko 20 laty głównie w sferze formy, miała poza innemi i tę dobrą stronę, że przez ustawiczne wartościowanie procesu twórczego odkryła, a właściwie mówiąc, zrewindykowała dawne a odwieczne prawa obrazu stalugowego. Ukazanie się sztuki bezprzedmiotowej (u nas sztuka grupy artyst.: »Praesens«) dało ponownie asumpt do rewizji naszych poglądów co do istoty nowoczesnego obrazu, a niektóre dalej idące analizy usiłowały dotrzeć do ogólnych zasad, wedle których rozwój form artystycznych jest uzależniony od sporadycznie powtarzających się w dziejach sztuki pewnych koncepcyj estetycznych w związku z mentalnością danej epoki.

Jeden z tych »punktów widzenia« pragnie usprawiedliwić zjawienie się nowych (a więc »abstrakcyjnych«) form w sztuce prawem reakcji, przewrotem, który się dokonał w naszym formalnem podejściu do zjawisk oraz w naszym stosunku do obrazu ** — drugi zaś w sztuce tej widzi jakiś potężny nawrót do architektury, której supremacja ma jakoby zaciążyć nad wszystkiemi innemi gałęziami nowoczesnej sztuki ***.

* Z powodu udziału grupy *Praesens* w wystawie Warszawskiego Zawodowego Związku plastyków w Krakowie 1929.

** v. artykuł Stefani Zahorskiej: »Pro i contra« w I-ym zesz. „Wieku XX“.

*** v. artykuł Wacława Hussarskiego: »Z innego punktu widzenia« w IV-tym zesz. „Wieku XX“.

Konsekwencją pierwszej tezy jest nowa reakcja czyli odwrót od sztuki abstrakcyjnej do realizmu — podczas gdy koncepcja druga ogranicza się jedynie do uzasadnienia dzisiejszej fazy rozwojowej malarstwa i rzeźby ewolucyjną koniecznością podporządkowania się tych sztuk prawom i zasadom architektury, jako istotnej wyrazicielki ducha naszej epoki.

W zapale generalizowania pewnych praw ogólnych zapomniano tutaj o innych konkretnych i co najmniej równorzędnych faktach w dziedzinie malarstwa i rzeźby w paryskim centrum — gdzie sztuka bezprzedmiotowa reprezentowaną jest zaledwie przez kilka, bynajmniej nie pierwszorzędných indywidualności twórczych — co nie rozgrzesza powyższych koncepcyj od jawnych i łatwo dowieść się dających sprzeczności.

Ale nie o to tutaj chodzi. Ponieważ oba te poglądy podnoszą zgodnie to rzekomo nowe zjawisko t. j. obraz bezprzedmiotowy do rzędu obrazu stalugowego — przeto oba, mimo znacznych różnic w sposobie podejścia do istoty rzeczy stoją na gruncie czysto formalnym.

Zanim pozwolę sobie zdefiniować, co, zdaniem mojem, rozumieć należy pod mianem »obrazu stalugowego« — zmuszony jestem rozprawić się z kilkoma pojęciami, których terminologia nie zawsze uprzytomnia nam w całej pełni ich właściwe znaczenie, ich sens, który dopiero przez pewien domysł staje się dla nas dostępny.

W pojęciach nowoczesnej estetyki takie lub inne ustosunkowanie się artysty do rzeczywistości widzialnej ma znaczenie drugorzędne.

Tutaj chodzi nam przede wszystkim o jakość i wielość tych elementów plastycznych, które jaknajdosadniej reprezentują dany typ dzieła sztuki. Czy obraz (malowidło, rzeźba) jest mniej lub więcej »abstrakcyjny«, nie zmienia to zwykłego porządku rzeczy — istota rzeczy zmienia się dopiero wówczas, gdy twórca użyje form bezprzedmiotowych. Z tego możemy wysnuć całkiem logiczny wniosek, że w naszej sytuacji pojęciowej pomiędzy określeniami »abstrakcyjny« a »bezprzedmiotowy« — mimo ich pozornej identyczności w znaczeniu popularnym — zachodzi przecież jakaś różnica. Każdy bowiem najbardziej nawet realistyczny punkt widzenia w sztuce — jako bądźco bądź subiektywny, zamykający w sobie pewien całkiem indywidualny kompleks »wiedzy o przedmiocie«, jest mniej lub więcej abstrakcyjny. Że tak nie jest, nie zdołamy tego w żaden sposób dowieść, nie posiadając w tej mierze żadnego obiektywnego kryterjum. Abstrakcyjnymi nazywamy np. kubistyczne obrazy Picassó'a — abstrakcyjnymi były również (i są) kompozycje praerafaelitów angielskich itp. — czy termin ów nie mieści w sobie zbyt rozległej skali pojęciowej?

Inaczej się rzecz przedstawia, jeśli artysta stworzy programowo obraz bezprzedmiotowy. Staniemy wówczas przed zjawiskiem wprawdzie nie nowym, ale innym zgoła. Nie »nowym« — ponieważ ornamentyka tylu poprzednich okresów wyrażała się częstokroć w formatach bezprzedmiotowych. Ale też ta ornamentyka (mam tu na myśli ornament t. zw. zamknięty) nie miała nigdy pretensji do roli obrazu stalugowego. Czy pretensje naszych »abstrakcjonistów« a raczej »bezprzedmiotowców« możnaby uznać za uzasadnione, śmiem w to powątpiewać. Mojem zdaniem pretensje te są zarówno bezprzedmiotowe, jak ich, ciekawe i oryginalne zresztą, dekoracje ścienne, ornamenty złożone z figur geometrycznych itp. Niekiedy figury te układają się wprawdzie arytmicznie, atektonicznie — podporządkowują się nawet złożonej konstrukcji obrazu stalugowego — tworząc coś w rodzaju surogatu tego ostatniego — obrazami przecież stalugowymi w istotnym znaczeniu nie są.

Obraz stalugowy ma swoje prawa nabyte w ciągu stuleci. Przerzucając bodaj pobieżnie karty dziejów sztuki — widzimy jak ów typ malowidła się wykształcał — powoli, stopniowo: od naiwnie rytmizowanych, tektonicznych malowideł Bizancjum —

do skomplikowanych w konstrukcji cacek rokoka a nawet do współczesnych nam koncepcyj Picasso'a czy Dérain'a. Starożytni nie znali w poezji np. formy sonetu — a wszystko przemawia za tem, że obcy im był również dzisiejszy typ obrazu stalugowego. Malowidła pompejańskie n. p. były jedynie dość wyrafinowanymi dekoracjami ściennymi.

Czy sztuka nowoczesna potrafi rozbić dotychczasowy rytm obrazu stalugowego — mam pod tym względem poważne wątpliwości. Może go tylko — zdaniem mojem — wzbogacić, rozwinąć, może nawet doprowadzić nas do tego, że raczej się go zupełnie wyrzekniemy — o ile zdobędziemy się na odwagę wypowiedziania swego światopoglądu w sposób nieartykułowany.

Te wszystkie dane zmysłowe, które nam mówią o istnieniu świata przedmiotów — ustosunkowanie się subjektu (artysty) do obiektu (realnego świata), chociażby w sposób zgoła realistyczny — (czyli t. zw. »treść życiowa malowidła«) — nie stanowi, rzecz prosta, istoty obrazu stalugowego. Dopiero związek ideowy zachodzący tu pomiędzy formą przedmiotu a formą artystyczną — gdzie artysta znaleźć może odpowiedni materiał oraz warunki do urzeczywistnienia swej twórczej koncepcji — może nas tu naprowadzić na właściwą sferę pojęciową. Tych warunków dla rozwinięcia wartości czysto formalnych — trudno się doszukać w bezprzedmiotowym świecie figur geometrycznych czy też w bezprzedmiotowym układzie plam barwnych ekspresjonisty ros. Kandzińskiego, gdzie ze względu na ubóstwo pierwiastka ideowego następuje z konieczności przewaga a raczej przerost czynników dekoracyjnych. I nie pomoże tutaj nawet całe różnorodne bogactwo faktury — które zastanawia na chwilę widza, ale go nie przekonywa — nic bowiem nie zdoła zastąpić tej ideowej pustki, którą nakrywa się wyszukanością malarskiego rzemiosła a usiłuje się wytłumaczyć przy pomocy środków od innych sztuk zapożyczonych.

Nie są to bynajmniej jakieś kanony — tylko skromna próba określenia istotnych cech obrazu stalugowego w tem stadium rozwojowem, w jakim obecnie się znajduje, w odróżnieniu od ornamentu i dekoracji ściennej — gdzie celowa koordynacja pewnych walorów przestrzennych z otoczeniem, np. z architekturą wnętrza — predestynuje ów rodzaj twórczości na inne pole artystycznego oddziaływania.

Wprawdzie i dekoracja ścienna, sztuka stosowana czy ornamentyka, posługują się również często podobnym materiałem treściowym co obraz stalugowy — tylko gdy te sztuki czerpią z tego źródła przede wszystkim wartości formalne do celów specjalnych — obraz stalugowy wyciąga zeń w pierwszym rzędzie te pierwiastki, które rodzą się z zetknięcia się psychiki artysty z formą przedmiotu.

Obraz stalugowy jest więc zamkniętą w sobie całością, jest niejako poematem, w którym artysta wypowiada swój stosunek do przedmiotu, ową wiedzę o rzeczach — gdzie rzeczy te stają się językiem porozumiewawczym z widzem — stają się symbolami pewnych pojęć o świecie — gdzie forma i barwa ma swoiste znaczenie jako czynnik emocjonalny, demaskujący niejako przeżycia wzrokowe twórcy.

Z tych przyczyn wyłoniła się również potrzeba zamknięcia pola oddziaływania obrazu stalugowego ramą, z którą liczyć się jedynie może konstrukcja dzieła. Dla obrazu bezprzedmiotowego rama ta jest niemal zbędna, conajwyżej zaś wchodzi ona w orbitę kompozycyjną malowidła jako czynnik dekoracyjny.

Być może, iż kiedyś wkroczymy na tej drodze w zupełnie inny wymiar pojęć o sztuce — która jako przejaw woli twórczej jednostki — ścierać się potężnie zaczyna z potrzebami współczesnego życia. Tak jak dziś sprawy stoją — może nas tylko interesować pytanie: jaki będzie stosunek artysty do formy w malarstwie przyszłości po doświadczeniach dzisiejszej epoki — gdzie myśl ludzka dąży do racjonalizmu i pozytywizmu a sztuka staje się abstrakcyjną.

KONRAD WINKLER



TADEUSZ KULISIEWICZ
KONSTANTY BRANDEL

SAMARYTANIN (drzewor.)
POCAŁUNEK GOTYCKI (akwaf.)

FRANCISZEK SIEDLECKI
STEFAN MROŻEWSKI

DWIE GWIAZDY (akwaf.)
MOTYW Z PARYŻA (drzewor.)

(Z wystawy Warszawskiego Związku zawodowego art.-plastyków. Kraków 1929)



STANISŁAW KARNEWSKI
PIA GÓRSKA
EMILIA WYSOCKA

FABRYKA (ol.)
POCHÓD Z KWIATAMI (ol.)
KRZYMIENIEC (ol.)

STANISŁAW SŁOWIŃSKI
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAŚ
MICHAŁINA KRZYŻANOWSKA

BEGONJE (ol.)
ŚW. HUBERT (akwar.)
DOLINA HORYNIA (ol.)

(Z wystawy Warszawskiego Związku zawodowego art.-plastyków, Kraków 1929)



TADEUSZ CIEŚLEWSKI (sen.)

KAZIMIERZ STRZEMIŃSKI

IEFNA ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA

WARSZAWA (ol.) JADWIGA UMIŃSKA

STUDJUM (ol.)

MARTWA NATURA (ol.) JÓZEF WODYŃSKI

WARSZAWA (ol.) JADWIGA UMIŃSKA

STUDJUM (ol.) JANINA BOBIŃSKA-PASZKOWSKA

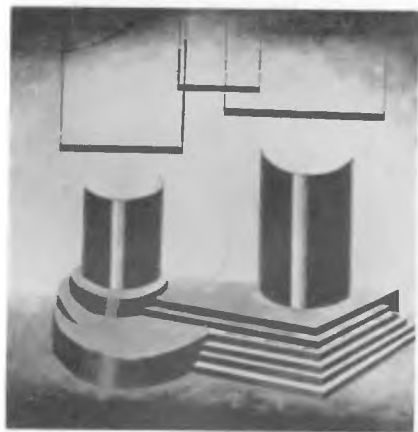
MARTWA NATURA (ol.) JÓZEF WODYŃSKI

WNEȚRZE PRACOWNI (ol.)

WANDA (ol.)

PEJZAŻ (ol.)

(Z wystawy Warszawskiego Związku zawodowego art.-plastyków, Kraków 1929)



LUDOMIR SLENDZIŃSKI
MARJAN MAŁICKI

PORTRET (ol.)
WPLYW BIAŁEGO NA
FORMY STATYCZNE
(akwar.)

JÓZEF TOM KOŚCIÓŁ
BERNARDYNÓW (litogr.)
EDMUND BARTŁOMIEJCZYK
IANOSIK (drzewor. dwuton.)

TADEUSZ OLSZEWSKI
KUSZENIE ŚW. ANTONIEGO (ol.)
GUSTAW PILATTI NA PODHALU (ol.)
SZCZĘSNY RUTKOWSKI
ZBIERANIE DRZEWA (ol.)



ANDRZEJ PRONASZKO
MARTWA NATURA (ol.)
KAZIMIERZ STRZEMIŃSKI
MARTWA NATURA (ol.)
KONRAD WINKLER WŁADKA (ol.)

STANISŁAW ZALEWSKI
MARTWA NATURA (ol.)
IANUSZ TREFLER MAESTRO
PODWÓRZOWY (ol.)
IYTUS CZYŻEWSKI
WIDOK Z SAMOŁOTU (ol.)

MARJAN MALICKI PLAN SCENY (ol.)
KONSTANTY MACKIEWICZ
MARTWA NATURA (ol.)
IERZY ZARUBA
STUDIUM PORTRETOWE (ol.)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

— W salach Muzeum miejskiego otwarta została w lutym wystawa grafiki ze zbiorów radcy miejskiego p. Janickiego. Wystawa obejmuje grafikę artystów polskich i (w znacznej większości) obcych, niemieckich i francuskich przedewszystkiem, od połowy XVIII w. począwszy. Prywatny ten zbiór jest w wysokim stopniu niekompletny i nie może być w żadnej mierze obrazem tego, co na polu grafiki w tak ogromnym okresie czasu, od połowy XVIII począwszy, u nas i za granicą działo się. Z tego powodu uważamy, że wystawa chybiła swego celu; powinno się było zbiór ten uzupełnić grafiką obcą, a przedewszystkiem grafiką polską. Bydgoszcz, przez półtora wieku odcięty od kultury polskiej, ma w tym kierunku duże zaległości i zarząd miasta, a przedewszystkiem zarząd Muzeum, powinien energicznie pracować nad obudzeniem zainteresowania się obywateli Bydgoszczy polską kulturą plastyczną.

Zastrzegamy się, że jesteśmy wrogami szowinizmu narodowościowego w sztuce, nie mniej jednak jest to prawdą niewątpliwą, że w pierwszym rzędzie musi się znać i cenić swoją kulturę, a Bydgoszcz jej nie zna, bo nie wiele miał dotąd sposobności. Należy więc urządzić cykl planowo obmyślanych wystaw polskich artystów, a dopiero potem można robić i pokazy obcej sztuki.

Z tego powodu nie możemy zgodzić się na stanowisko, jakie zajął sprawozdawca *Dziennika Bydgoskiego* (15 stycz. 1929), p. Zygmunt Małewski, w sprawie wystawy niemieckiego malarza Leistikowa w Bydgoszczy, w salach Muzeum w styczniu 1929.

Pisze p. Małewski tak: »Wystawa urządzona w Muzeum Miejskiem w 20-lecie śmierci W. Leistikowa, malarza o wielkiem imieniu w sztuce, będącego również dzieckiem Kazimierzowego grodu, musi w tutejszych mieszkańcach budzić zrozumiałe uczucie dumy na widok sił twórczych, wyrastających z etnicznego podłoża, o starych splecionych korzeniach, jakie wżarły się głęboko w glebę północnego skrawka Kujaw, a w szczególności w teren bydgoski«.

Otóż przedewszystkiem Leistikow nie należy do nazwisk, któreby tak wielką dumą mogły rozpieścić mieszkańców Bydgoszczy, którzy po za tem zdają sobie sprawę, że fakt urodzenia się Leistikowa w Bydgoszczy należałoby komentować pod kątem pruskiej polityki »Drang nach Osten«, a chcąc — w myśl wypowiedzianego przez radcę Janickiego przy uroczystym otwarciu tej wystawy życzenia, aby obywatele obu narodowości pracowali zgodnie — uniknąć sposobności do takich rozważań, lepiej było zaniechać pomysłu urządzenia wystawy takiej w Bydgoszczy. Sztukę niemiecką pokazywać możemy w Warszawie, Krakowie, Lwowie itd. słowem w dzielnicach, których germanizacyjna polityka rządu Hohenzollernów nie dotknęła, w b. zaborze poznańskim robmy wystawy artystów polskich.

— Równocześnie z wystawą graficzną urządzona została w salach na II piętrze Muzeum Miejskiego wystawa prac Zaboklickiego. Są to poważne studia i obrazy, których tematem jest polskie morze, pejzaże z nad Niemna, widok fary bydgoskiej itd.

KATOWICE

— Ogłoszony przez śląski Urząd wojewódzki konkurs na pomnik »Pracy«, który miał stanąć w pawilonie województwa na wystawie poznańskiej, rozstrzygnięty został w końcu stycznia.

Sąd konkursowy przeszedł jednomyślnie do przekonania, że poziom artystyczny nadesłanych projektów jest bardzo niski, iż przeważają prace w zupełności dyletanckie.

Wobec tego nagrody pierwszej nie przyznano nikomu, nagrodę drugą (3000 zł.) przyznano p. M. Rożkowi z Poznania, a trzecią (2000 zł.) p. K. Bieńkowskiemu z Poznania.

Konkurs należy uznać za nieudany.

KRAKÓW

— Prof. Xawery Dunikowski pracuje obecnie, po ukończeniu dekoracyjnych rzeźb dla Śląskiego Seminarjum duchownego w Krakowie, nad monumentalną dekoracją portalu do kościoła Sióstr Felicjanek w Wawrze. Kościół ten buduje się obecnie wedle projektu arch. Gawlika z Krakowa. Dekoracja portalu składa się z olbrzymich figur, trzy i pół metrowej wysokości, świętych: Franciszka i Feliksa, Matki Bożej i Aniołów. Wszystkie figury wykonane będą w dolmiecie.

— I. Wystawa warszawskiego Związku zawodowego polskich artystów plastyków została otwartą w salach T-wa przyjaciół sztuk pięknych 13 stycznia 1929, po zamknięciu wystawy T-wa art. pol. »Sztuka«. Biorą w niej udział: H. Berlewski, J. Bobińska-Paszkowska, Br. Brykner, St. Centnerszwerowa, T. Cieślowski (sen.), T. Czyżewski, W. Drabik, A. Dybowski, J. Gesznerówna, E. Głowacki, Pia Górka, St. Grabowski, A. Grabowski, J. Hulewicz, W. Husarski, A. Inatowicz-Łubiański, J. P. Janowski, St. Karniewski, A. L. Kłopotowski, M. Koźniewski, M. Krzyżanowska, B. Kuźmiński, H. Lewenstadt, Z. Lorec, J. Łuczyńska-Szymanowska, K. Mackiewicz, M. Malicki, M. Menkes-Kuczyńska, Blanka Mercère, J. Mieszkowski, M. Nicz-Borowiakowa, T. Olszewski, G. Pilecki, G. Pilatti, H. Polówna, T. Popielska, A. Pronaszko, A. Rafałowski, J. Rudnicki, Szcz. Rutkowski, A. Rychtarski, St. Sałaga, Fr. Siedlecki, W. Skoczylas, N. Szpigel, Z. Stankiewiczówna, H. Stażewski, K. Strzeziński, W. Strzeziński, M. Szymanowski, J. Szwańcer, L. Slendziński, St. Sliwiński, J. Treffer, I. Tykociński, J. Umińska, Z. Węgielkowska, K. Winkler, J. Wodyński, P. Wysocka, St. Żalewski, J. Żaruba i K. Żochowski jako malarze, a jako graficy: E. Bartłomiejczyk, K. Brandel, T. Cieślowski jun., A. Herszafa, B. Krasnodębska-Gardowska, T. Kulisiewicz, St. Mroźewski, Fr. Siedlecki, Z. Staniewiczówna, J. Tom i Ł. Wiślicka.

Prócz tego wystawiono projekty architektoniczne H. Berlewskiego, B. Lacherta, Szymona Syrkusa i J. Szanajcy.

Wystawa obejmuje 290 eksponatów, i wszystkie kierunki, od skrajnej prawicy do skrajnej lewicy. Ta ostatnia jest ilościowo bogato przedstawioną, zajmując całą t. zw. Świetlicę i daje dokładny obraz pracy warszawskich zwolenników kierunków mniej lub więcej abstrakcyjnych. Niestety sala ta jest przebrzmiałym echem tego, co było głośnie przed dwudziestu laty w Paryżu.

Polscy zwolennicy tego ruchu nie zdobyli się na własny wyraz. Ponieważ zaś dzisiaj najśmielsze ekstrawagancje zwolenników tego ruchu w plastyce nikogo nie oszukują, oglądano prace te z zaciekawieniem, nawet i z życzliwością, starając się wyszukać zalety dekoracyjne w wielu pracach.

Sala ta, zorganizowana została przez grupę warszawską »Praesens«.

Krakowska publiczność oglądała też z zaciekawieniem ale i z rozczarowaniem zawieszony w tej sali niewielki obrazek Konrada Winklera, warszawskiego krytyka, który niedawno w *Kurjerze poranny* (Warszawa, 22 grudnia 1928) bardzo surowo ocenił współczesną kulturę Krakowa ex re otwartej wtedy w war-

szawskim Związku plastyków wystawy krakowskiego związku plastyków. Pisał p. Winkler tak: »Nie ulega żadnej wątpliwości, iż w grodzie podwawelskim, go-nięcym dzisiaj resztkami dawnej tradycji i sławy, coś się popsuło.

»Mam wrażenie, iż nie tylko »coś« ale wszystko się tam popsuło. Kraków nieuchronnie staje się miastem prowincjonalnym, jest nieinteresujący i śmiertelnie nudny nawet w stosunku do snobistycznie pretensjonalnej Warszawy«.

»Kraków nie ma narazie żadnej przyszłości. Miał on przed siedmiu laty świetną sposobność odrestaurowania swej dawnej tradycji. Tam bowiem narodził się ruch formistyczny, którego znaczenia i powagi stary gród ani zrozumieć ani też zasymilować nie chciał czy też nie potrafił. Artystów-nowatorów omal nie wyświecono z miasta, dekoracje ich w sławetnej kawiarni »Esplanada« t. zw. »Galkę Muszkatolową« — zapacykowała ręką kawiarza=speculanta.

Dzisiaj staje przed nami Kraków w swej dosyć skromnej szacie«.

Dzisiaj tj. w dniu otwarcia wystawy warszawskich artystów w Krakowie, staje z kolei krakowski widz »w swej skromnej szacie« przed skromnym obrazkiem p. Winklera, jednego z owych czołowych »artystów nowatorów« w Krakowie z przed owych właśnie siedmiu lat, o czym wspomina p. Winkler w swoim warszawskim artykule. Krakowski widz w »skromnej szacie«, wruszając ramionami zapyta ze słuszością: »Czy nie za ciężkie to zadanie »nowatorstwa«?

W reszcie sal pomieszczone są prace artystów o najróżnorodniejszym charakterze i inaczej być nie mogło, nie jest to bowiem wystawa jakiegoś stowarzyszenia artystycznego, ale wystawa związku, mającego na celu obronę przedewszystkiem interesów zawodowych artystów, tudzież pomoc dla nich na polu przedewszystkiem ekonomicznym. Słuszne bowiem jest, aby w tych czasach, gdy wszelkie zawody grupują się w związki czy syndykaty, i artyści nie chodzili luzem i nawzajem się wspierali i o sobie myśleli. I wystawa obecna — tak samo jak i przed niecałym miesiącem otwarta w Warszawie (vide *Sztuki piękne* Roczn. V, str. 76), wystawa krakowskiego Związku artystów plastyków — nie ma na celu reprezentować kulturę danego miasta, ale jest bardzo dobrym dowodem, że artyści dzisiaj umieją się zorganizować i iść — jeśli potrzeba — w jednym szeregu bez względu na najrozmaitsze hasła artystyczne, które ich dzielą i dzielić będą na rozmaite grupy. To co innego, a to co innego.

Dodać możemy, że tak artyści warszawscy (może z wyjątkiem grupy »zachętowiczów«) jak i wszyscy artyści krakowscy z całą serdecznością i uznaniem przyjmowali swoich gości-kolegów, wierząc, że zbliżenie to nie tylko im wyjdzie na korzyść, ale — co może najważniejsze — usunie, może naprzód w świecie artystycznym, owe nieuzasadnione, a jednak istniejące niestety »niedowierzanie dzielnicowe«. I jeśli tylko ten jeden wynik będzie z obu tych wystaw, to będzie już sukces bardzo duży.

Reprezentantów związku warszawskiego, E. Głowackiego i K. Strzezińskiego, przyjmowali z wielką serdecznością artyści krakowscy, urządziwszy dla nich bankiet w lokalu związku, przy placu św. Ducha.

— Jury, złożone z prof. W. Weissa, prof. S. F. Kowarskiego, W. Wodzinowskiego, T. Grotta, St. Popławskiego, J. Rubczaka, J. Fedkowicza z prezydentem miasta, inż. Rollem na czele przyznało następujące nagrody za prace artystów warszawskich, wystawione na wystawie warszawskiego Związku plastyków w T-wie przyj. sztuk pięknych:

Pierwszą nagrodę w kwocie 500 zł. przyznano za grafikę T. Kulisiewiczowi, drugą nagrodę w kwocie 300 zł. W. Strzezińskiemu, trzecią w kwocie 200 zł. Bognie Krasnodębskiej (za drzeworyty).

= Po zamknięciu wystawy warszawskiego Związku plastyków otwarto w gmachu T-wa przyj. sztuk pięknych wystawę zbiorową: Alfonsa Karpińskiego, Mieszka Jabłońskiego, Ludwika Leszki i Adama Bunscha, tudzież wystawę większej kolekcji prac Leona Kowalskiego i H. Uziembły, dalej prace Teodora Grotta (szereg akwarel), St. Lania, A. Hironia, Al. Terleckiego, J. Krasnowolskiego, L. Chwistka, V. Hofmana, St. Szwarca, D. Horniatkiewicza, St. Kopystyńskiego, Sz. Müllera, Wł. Augustynowiczówny, E. Czerwenki, S. Saskiego, wreszcie tekę autolitografij J. Hrynковского pt. »Dzieci«.

Ruch na wystawie jest w dalszym ciągu ogromny.

= Walne Zgromadzenie Tow. przyjaciół sztuk pięknych w odbyło się dnia 16 lutego. Ze sprawozdania Zarządu T-wa dowiadujemy się, że w okresie 13 miesięcy (tj. po 1 stycznia 1929) gospodarka nowego Zarządu T-wa dała doskonałe wyniki. I tak nowy zarząd, zastawszy w kasie 38 groszy gotówki i 7.432 zł. długów, obrócił sumą przeszło 200.000 zł. Zapłacony został dług po starej Dyrekcji w kwocie 7.432 zł., zapłacone kosztą remontu w kwocie 32.460 zł., a saldo kasowe dnia 1 stycznia 1929 wynosiło około 8.000 zł. Nowa dyrekcja zastała, objąwszy zarząd T-wa, około 300 posiadaczy biletów rocznych (z czego zapłaconych trzydzieści kilka), z końcem roku administracyjnego doprowadziła ilość sprzedanych biletów rocznych do 1.879 sztuk, czyli o 374 biletów mniej niż warszawska Zachęta, posiadająca ogromne — w porównaniu z krakowskimi T-wem — zasoby i pracująca w milionowej stolicy.

Ruch na wystawach — jak na mały Kraków — był ogromny. Bywały niedziele, w które przez sale T-wa przesuwało się 2000 do 2500 osób. Ogółem za 13 miesięcy, które sprawozdanie obejmuje, z w i e d z i ło wystawy T-wa 68.380 osób!

Sprzedano dzieł wystawionych za 39.170 zł.

Jednym słowem — jak to widać z tego pobieżnego sprawozdania — T-wo wykazuje wielką żywotność i pozyskało sobie zaufanie publiczności krakowskiej. Jak energicznie pracuje kancelaria T-wa, dowodzi fakt, że gdy za dawniejszej Dyrekcji T-wa pod prezesurą prof. dra F. Kopyry korespondencja T-wa za cały rok ostatni wynosiła 112 pozycji, za okres sprawozdawczy nowej Dyrekcji tj. po 1 stycznia 1929 wynosiła 2.194 pozycji.

Zebrani członkowie wysłuchawszy sprawozdania Zarządu T-wa i komisji rewizyjnej udzielili Zarządowi jednogłośnie absolutorium, poczem dokonano wyboru pięciu członków Zarządu, w miejsce tych, którzy w myśl statutu ustąpili. Nowy zarząd składa się z pp. M. Dąbrowskiego, dr. Z. Ehrenpreisa, dr. J. Glatzla, T. Grotta, W. Jarockiego, dr. F. Kleina, L. Lepszego, dr. J. Muczkowskiego, dr. A. Muellera, K. Pochwal-skiego, St. Popławskiego, Zb. Pronaszkę, J. Rubczaka, dr. A. Szyszki Bohusza i dr. J. Waltera.

= Jak wiadomo, nowy Zarząd T-wa przyj. sztuk pięknych na podstawie wyroku komisji dyscyplinarnej zwolnił z obowiązków sekretarza T-wa, p. Antoniego Waśkowskiego, który zaskarżył T-wo o niedotrzymanie umowy. Sąd pierwszej instancji, jak to zdaliśmy sprawę w *Sztukach pięknych* (str. 438 Rocznik IV), oddał skargę p. Waśkowskiego. Sąd apelacyjny w Krakowie na rozprawie dnia 20 grudnia 1928, zniósł wyrok pierwszej instancji i stwierdził ważność umowy p. Waśkowskiego z T-wem, ustaliwszy, że za zaniedbania i przewinienia, wykryte w Zarządzie T-wa za starej Dyrekcji, odpowiada nie tylko p. Waśkowski jako sekretarz T-wa, ale i cała dawna Dyrekcja.

Przeciw temu wyrokowi Sądu apelacyjnego w Krakowie wniosła obecnie Dyrekcja sprzeciw do sądu apelacyjnego trzeciej instancji w Warszawie, wobec czego wstrzymujemy się tymczasowo od wszelkich uwag w tej sprawie.

nych Muzeum przemysłowego, i to w dodatku na drugim piętrze!! Rzadko kto tam chodzi, niezmiernie trudno urządzić jaką taką wystawę, na większe poczynania brak miejsca. Czyż dziwić się można, że artyści pozalwowscy niechętnie przesyłają tu swe dzieła, że nawet artyści lwowscy wolą swe obrazy i rzeźby wysłać do Krakowa i Warszawy?

Nie dość, że Tow. przyjaciół sztuk pięknych zepchnięto jako ubożuchnego kopciuszka w brudne oficyny Muzeum przemysłowego, ale plastyce polskiej odebrano nawet na jej cel wystawiony na placu Targów Wschodnich t. zw. Pałac Sztuki. Pałac ten, na frontonie którego położył nieodżałowanej pamięci entuzjasta sztuki prezydent Rutowski napis: »Polskiej Sztuce« służy dziś jako wielki bazar dla przekupniów i to nie tylko polskich. Rokrocznie jesteśmy świadkami przeziębionego i smutnego widowiska: oto jeżeli Tow. przyjaciół sztuk pięknych chce urządzić w tym Pałacu doroczną Wystawę Wiosenną, musi za to płacić — Targom Wschodnim. Naturalnie, że wystawa musi być wcześniej zwinięta i ustąpić miejsca kramarzom z całego świata. Jeżeli już odebrano ten Pałac Sztuki Towarzystwu, które tę sztukę reprezentuje i propaguje, to obowiązkiem miasta było już dawno wystawić osobny budynek. Ustawicznie Zarząd miasta łudzi artystów i Towarzystwo dawnym Pałacem Biesiadeckich! Ale w to już chyba nikt nie wierzy ..

Lwów, na który zwrócone są oczy nie tylko Polski i który kiedyś w przyszłości, po uregulowaniu stosunków handlowych z Rosją, odgrywać może potężną rolę jako punkt tranzytowy tego handlu, powinien i musi zdobyć się na wybudowanie gmachu dla »artykułu« bardzo ważnego i świetnie nas reprezentującego, jakim jest rozwijająca się coraz potężniej plastyka polska. Czas najwyższy realnie pomyśleć o tem, bo inaczej uciekną te resztki bohatersko horykających się z losem artystów lwowskich, nikt nie zechce posyłać swych dzieł, a wtedy naprawdę staniami się głuchą, ośmieszoną prowincją, na co nie zasługujemy, czego dowodem są nasze muzea i bardzo chwalebna działalność artystów-plastyków minionych epok.

Lwów ze wszystkich miast polskich najwięcej ucierpiał w czasie wojny, z trudem, powoli zaczyna dźwigać się do nowego życia. W tej odbudowie ślicznego miasta musi znaleźć się miejsce na sztukę plastyczną, gdyż inaczej nie da się pomyśleć o rozwoju tego ostatniego na rubieży Rzeczypospolitej wielkiego ogniska kultury, jaka stąd może promieniować daleko na Wschód. O to miejsce dla sztuki walczą literaci z prezesem swym prof. Kozickim na czele, walczą plastycy i Tow. przyjaciół sztuk pięknych ze swym przewodniczącym prof. Bulandą. Obecny Zarząd miasta sam musi wystąpić z inicjatywą i musi przyjść do przekonania, że słuszne są słowa Rochefoucauld'a: »Niema potęgi narodu bez jego literatury, bez sztuki«.

ŁÓDŹ

= Spór o t. zw. Miejską Galerję Sztuki wybuchł w prasie łódzkiej. Chodzi o to, że gmina m. Łodzi wydzierzała przed pięciu laty należący do niej budynek wystawowy p. Dienstl-Dąbrowie celem urządzania wystaw. Budynek ten, położony w parku Sienkiewicza, nazwano niewłaściwie *Miejską Galerję Sztuki*. Nie jest to Galerja Sztuki w naszym rozumieniu tego słowa, bo gmina zbiorów artystycznych nie posiada, nie jest to także miejski lokal wystawowy, bo zarząd budynku tak pod względem gospodarczym jak i artystycznym należy wyłącznie do p. Dienstl-Dąbrowy, miasto nie ma i nie miało — o ile wiemy — żadnego tutaj wpływu. Ponieważ życie artystyczne w Łodzi nie istniało, zarząd miasta zdawał sobie sprawę z trudności finansowych, z jakimi takie przedsiębiorstwo wystawowe na tak niewdzięcznym terenie łódzkim walczyć będzie musiało, i by energję p. Dienstl-

Dąbrowy, z jaką się zabrał do pracy nad organizowaniem stałego lokalu wystawowego, podtrzymać, wypłacało mu początkowo po 8000 zł. rocznie w formie subwencji, ostatniego roku podwyższono subwencję do 12000 zł. a w roku bieżącym do 13000 zł.

Takie postawienie sprawy tej uważamy dotąd za zupełnie słuszne. Miasto okazało dobrą wolę w kierunku propagandy artystycznej i stworzyło — mniej czy więcej odpowiednią — placówkę do tego celu.

Pan Dienstl-Dąbrowa, jako kierownik czy przedsiębiorca lokalu wystawowego, ma niewątpliwie duże zasługi w kierunku rozbudzenia ruchu artystycznego w Łodzi. Szereg wystaw o większym czy mniejszym poziomie musiał zrobić swoje. Publiczność łódzka zaczęła przywykać do wystaw i niemi się interesować. Praca p. Dienstl-Dąbrowy nie była łatwą, co podkreślamy i jesteśmy dla niej z uznaniem.

Nie mniej jednak nie możemy nie przyznać dużej racji p. Przecławowi Smolikowi, kierownikowi działu kultury w Zarządzie miasta, który działalność tę p. Dienstl-Dąbrowy poddał dość surowej krytyce, zarzucając mu chaotyczność, bezprogramowość wystaw, dzięki czemu dalsze pozostawianie p. Dienstl-Dąbrowy na tem stanowisku musi budzić zastrzeżenia. Miasto, tj. jego Zarząd, musi mieć wpływ na gospodarkę w »Miejskiej Galerji Sztuki«, będąc właścicielem gmachu i opłacając roczną subwencję. Należy utworzyć jakiś komitet opiekuńczy czy zarządzający tem przedsiębiorstwem, z ramienia którego p. Dienstl-Dąbrowa lub ktoś inny — o tem się nie mówi jeszcze — zarządzałby lokalem. Komitet ten powinien układać program wystaw, dbać o ich poziom, więc musi zwołać odpowiednie jury wystawowe, złożone z osób ukwalifikowanych, musi czuwać nad gospodarką zarządzającego i ją kontrolować.

Zdaje się nam, że postawienie tej sprawy przez p. Smolika jest słuszne, co powinien uznać i p. Dienstl-Dąbrowa. Jesteśmy pewni, że przez wykonanie programu p. Smolika stworzonooby dla p. Dienstl-Dąbrowy daleko wygodniejsze warunki pracy, zdjętooby z jego ramion odpowiedzialność za stronę artystyczną wystaw, co wpłynęłoby bardzo dodatnio na rozwinięcie energii w kierunku organizacji wystaw w myśl ułożonego przez komitet (w porozumieniu naturalnie z p. Dienstl-Dąbrową) programu i propagandy wystaw wśród publiczności łódzkiej. A znając energję, dobrą wolę i zapał p. Dienstl-Dąbrowy, wierzymy, że w tym kierunku może on dużo dobrego zdziałać.

POZNAŃ

= W wielkopolskim Związku artystów plastyków otwarta została wystawa prac Zofji Małachowskiej-Gerzabkowej i Janusza Marii Brzeskiego, wychowanków poznańskiej szkoły Sztuk zdobniczych.

W Tow. przyjaciół sztuk pięknych otworzono wystawę, w której biorą udział A. Augustynowicz, Z. Cwikliński, St. Filipkiewicz, A. Czarnowska, A. Batycki, H. Szczygliński, B. Lewański, J. Rupniewski i J. Czerwowski.

= W sprawie zgłoszeń dzieł sztuki na P. W. K.

Dyrekcja Powszechnej Wystawy Krajowej, Dział Sztuki podaje do wiadomości, że artyści, zamierzający wziąć udział w wystawie sztuki na PWK. w 1929 w Poznaniu, winni zgłosić swoje dzieła, wypełniając deklaracje, które otrzymać można w kancelarji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Plac Wolności 18, — Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, — Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, — u prof. L. Slendzińskiego w Wilnie, ul. Wilkomierska nr. 1 i w Związku Zawodowym Artystów Plastyków w Warszawie, Nowy Świat 19. Deklaracje wypełnione należy przesać w terminie do 1 marca br. pod adr. T. Pruszkowskiego,

dyrektora PWK., Dział Sztuki — Warszawa Lwowska 11.

Termin otwarcia wystawy został ustalony na 15 maja.

WARSZAWA

= W Tow. Zachęty Sztuk pięknych w styczniu wystawy zbiorowe E. Okunia, St. Żukowskiego i A. Hannitykiewicza. Cykl obrazów i studjów E. Okunia, których tematem jest krajobraz południowy włoski, nie pokazuje nic zastanawiającego.

St. Żukowski wystawił szereg wnętrz i krajobrazów malowanych — jak zwykle — z dużą werwą i wiedzą malarską, ale przy tem i z dużą powierzchownością, brakiem poważniejszej troski o to, co się maluje. Jest typowym przykładem wychowanka szkoły rosyjskiej, z której wyszedł i do której do dzisiaj artystycznie należy.

Adam Hannitykiewicz dał obrazy o najróżnorodniejszych tematach: pejzaże, portrety, martwe natury, kompozycje historyczne i biblijne. Kompozycje figuralne sprawiają wrażenie trochę groteskowe, są raczej literackie, niż malarskie. Bez porównania wyżej stoją obrazy oparte na impresjonistycznych kontrastach światła i cieni, a zwłaszcza portrety.

Józef Pieniżek szereg zgręźnych lecz mało interesujących akwarelek, których tematem są rozmaite architektoniczne zabytki różnych miast Polski.

Wystawa tak zwana »ogólna« obejmuje około setki prac najróżnorodniejszych, okazuje jednak bardzo niski poziom, do którego, niestety, na wystawach Zachęty już dość się przyzwyczailiśmy. Biorą w niej udział: A. Sarnowicz, (większa kolekcja prac olejnych), T. Nartowski (kilkanaście akwarel), a wreszcie St. Bogusławski, O. E. Borcemski, W. Chorembski, St. Domaradzki, St. Dybowski, J. Gasiński, K. Górski, L. Gross, K. Holler, Bł. Iwanowski, L. Jagodziński, A. Jakimczuk, R. Kawecki, J. Kotowski, O. Kraszewska, J. Kurnatowska, K. Lasocki, St. Manasterski, J. Miłoś, W. Nałęcz, L. Ostrowska, St. Podgórski, Z. Poduszko, J. Polek, J. Rapacki, A. Röhrschief, Z. Rudzka, J. A. Sipiński, H. Stachiewiczowa, H. Teodorowicz-Karpowska, I. Trusz, M. Trzciński, M. Trzebiński, St. Ulejski, R. Wąłowicz, K. Westl, K. Wróblewski.

= W głównej sali Zachęty otworzona została z początku lutego pośmiertna wystawa rysunków i akwarel śp. Stanisława Noakowskiego, obejmująca 230 prac z rozmaitych epok jego twórczości. Są tu więc prace z podróży Noakowskiego po Włoszech, Flandrii i Francji, prace z czasu pobytu jego długoletniego w Moskwie, poświęcone sztuce rosyjskiej, wreszcie szereg rysunków ze sztuki polskiej. Całość zebrana i urządzona dość chaotycznie, bez pietyzmu, który należało zachować przy urządzaniu pośmiertnej wystawy wielkiego artysty. Jeżeli mimo wszystko wystawa budziła duże zainteresowanie, zasługa to przedewszystkiem talentu śp. Noakowskiego, tego fenomenu artystycznego, nie mającego równego sobie.

Noakowski korzysta i interesuje się wszelkimi zdobyczami kultury artystycznej. Sztuka jego oparta była nie tylko na głębokiej wiedzy, ale i na wielkiej wrażliwości artystycznej. Przypominając weneckich malarzy architektury XVIII wieku, tak wyobraźnią plastyczną jak i biegłością techniki a nawet wdziękiem rysunku, różnił się Noakowski od nich tem (i ich przewyższał), że weneccy rysownicy nie wychodzili w swych fantazjach architektonicznych poza obręb formy klasycznej, renesansowej czy barokowej, on z równą łatwością, fantazją i wiedzą tworzy prace z najrozmaitszych epok i stylów.

I dlatego Noakowski pozostanie fenomenem.

Poza wystawą Noakowskiego smutnie wyglądają sale Zachęty.

Kółko »Masovia« z secesyjnymi okropieństwami Polakowskiego, które chyba przez pomyłkę są rzezbą, obrazy Leona Kamira (Kaufmana), studia Nehringa, Rolina

skiego St. Korzeniowskiego, B. Kowalewskiego, rzeźby p. Nitschowej, a wreszcie wystawa »ogólna«, obejmująca 50 prac najróżnorodniejszego typu, pozawieszanych obok siebie bez żadnego ładu i składu, wszystko to razem robi przygnębiające wrażenie.

W dolnej sali Zachęty wystawiono cykl stukillu-dziesięciu rysunkowych portretów legjonowych, wykonanych w czasach wielkiej wojny przez W. Wodzinowskiego. Z niewiadomych nam powodów wystawy tej nie uwzględnia katalog wystawy Zachęty (czy też »Przewodnik Nr. 41«).

Zbyt często niestety musimy zasłużyć niegdyś Tow. Zachęty krytykować, nie jest to miłe ani zabawne. Ale doprawdy Zarząd Zachęty powinien zastanowić się poważnie, czy dobrą kroczy drogą, powinien zbadać dokąd droga ta prowadzi. Jeszcze jest czas zawrócić, lepiej spóźnić się z przyznaniem się do błędu, niż nie przyznać się wcale. Obowiązkiem Zarządu Zachęty jest zbadać, czy słusznym jest zamknięcie swych podwoi dla szeregu najlepszych naszych artystów i urządzanie swych wystaw nie na zasadzie jakości, ale ilości.

= Katalogi wystaw Zachęty, redagowane od trzech (zdaje się) lat jako »Przewodniki«, mają ustaloną już swą opinię świata artystycznego i kulturalnego, tak co do formy, wyglądu zewnętrznego, jak i co do treści. Wyraz naszym zapatrywaniom w tej sprawie dawałiśmy na łamach *Sztuk Pięknych* (niestety!) zbyt często. Musimy jednak znowu do tego tematu powrócić.

O ile katalogi zwykłych wystaw Zachęty przedstawiały dużo do życzenia, to cóż mówić, gdy katalog wystawy pośmiertnej urąga wszelkim wymogom! A takim jest katalog wystawy pośmiertnej St. Noakowskiego (*Przewodnik Nr. 41*). O ile katalog wystawy »bieżącej« (czy jak ją nazwiemy), ma przedewszystkiem za cel ułatwić publiczności zwiedzenie wystawy i zaznajomienie się z dziełami wystawionymi, o tyle katalog wystawy pośmiertnej ma znaczenie dokumentu, więc powinien uwzględniać: 1) tytuł, 2) treść obrazu, 3) technikę wykonania, 4) wymiar, 5) o ile możliwości, właściciela obrazu, 6) rok wykonania. W katalogu wystawy St. Noakowskiego nie uwzględniono niczego z tego. Zaczyna się katalog ogólnikowym zaznaczeniem, że są to »akwarele, tusze i rysunki«, że to jest podział geograficzny: »Rosja, Europa zachodnia, Polska« i... jeszcze raz »Polska«, a wśród tego raptem, katalog pewną grupę nazywa »antyczny romantyzm«. I tak dalej. Na Boga! Kto to robi! Odebrać mu! Nie puścić go na plac Małachowskiego! Nie wolno kompromitować stolicy państwa!

Jak może Komitet Zachęty i jej prezes zezwolić p. Popowskiemu, by nie zważając na powagę Zachęty i powagę katalogów jej wystaw, załatwiał swoje porachunki z panią dr. Zahorską St. i załatwiał to w sposób obrzydliwie brukowy, nie mogący obrazić p. St. Zahorskiej, ale wstyd przynoszący instytucji, która tego rodzaju polemikę dopuszcza w katalogu wystawy?

Czy nie lepiej byłoby i nie piękniej, gdyby zamiast wypisywania podejrzanego wartości i humoru dowcipów, niedopuszczalnych w polemice z kobietą, szanowny autor polemiki uczcił pamięć śp. Antoniego Kozakiewicza, warszawskiego, cenionego artysty, bojownika za wolność Polski w r. 1863, zmarłego niedawno (vide *Sztuki piękne* str. 79) w Krakowie, w szpitalu wojskowym. Czyżby p. Redaktor w »Przewodniku« nie znalazł na to miejsca?

= Towarzystwo Zachęty urządza w lecie 1930 r. wielką wystawę, odzwierciadlającą przełomowy moment zdruzgotania nawały bolszewickiej dla uczczenia 10-tej rocznicy tej wielkiej chwili. Wystawa będzie miała charakter wystawy konkursowej. Oprócz nagród Komitetu Tow. Zachęty, przewidziany jest szereg in-

nych nagród. Konkurs będzie obejmował tylko obrazy nigdzie nie wystawiane o temacie, związanym z przełomowym momentem roku 1920; wystawione zaś w ogóle mogą być dzieła, uwzględniające i inne chwile od czasu wskrzeszenia Polski Niepodległej. (Będzie to jeszcze jedna sposobność przekonania się, że temat anegdotyczny nie może być motywem do urządzenia wystawy).

= W państwowej Szkole Sztuk pięknych odbył się w początku lutego szereg przedstawień Szopki Krakowskiej, opracowanej muzycznie przez p. Marczewskiego z bogatego materiału kolend staropolskich, a w części aktualnej odtworzonej przez uczniów Szkoły Sztuk pięknych.

= W Związku plastyków wystawia grupa uczennic prof. Pruszkowskiego («Kolor») a to: p. Litauerówna, Hufnagłówna i Hirszberżanka, tudzież pan Lewenstadt.

Wszystkie trzy artystki grupy «Kolor» debiutujące, o ile wiemy, na tej wystawie, mają na sobie wyraźne piętno dobrego przygotowania szkolnego, ale wszystkie trzy stoją już teraz na granicy szablonu.

Pan Lewenstadt okazuje łatwość operowania kolorem, brak mu jednak tego, co nazywa się powagą malarzką.

W małej salce wystawione są prace Matzke'go.

= Setna rocznica powstania listopadowego.

W związku z inicjatywą grona artystów polskich uczczenia zbliżającej się setnej rocznicy powstania listopadowego przez zorganizowanie w Warszawie w r. 1931 szeregu wielkich imprez artystycznych, odbyło się dnia 10 lutego w sali rady miejskiej, na zaproszenie prezydenta miasta inż. Słomińskiego, informacyjno-organizacyjne zebranie przedstawicieli kół artystycznych.

Przybyło na zebranie około 30 osób, reprezentujących wszystkie dziedziny sztuki, m. in. obecny był dyrektor departamentu kultury i sztuki prof. Jastrzębowski.

Przewodniczył zebraniu prezydent miasta p. Słomiński, sekretarował p. Kazimierz Strzebiński. Po zaganiu posiedzenia przez prezydenta miasta, prof. Władysław Skoczylas zreferował sprawę i zgłosił wniosek treści następującej:

«Celem uczczenia przez artystów setnej rocznicy powstania listopadowego, postanawia się zorganizować w Warszawie w r. 1931 wystawy współczesnej sztuki polskiej, połączone z koncertami i festiwalami muzycznymi oraz teatralnymi. Przedmiotem zarówno wystawy, jak i konkursów artystycznych ze wszystkich dziedzin sztuki mają być dzieła sztuki, stworzone w ostatnich trzech latach. Celem zrealizowania tych projektów, wybiera się komitet wykonawczy złożony z reprezentantów wszystkich działów sztuki. Komitet ten organizuje poszczególne sekcje, opracuje regulamin swych prac i postara się o konieczne środki materialne».

Po krótkiej dyskusji wniosek ten został przyjęty, po czym dokonano wyboru komitetu wykonawczego w składzie kilkunastu osób.

= Dowiadujemy się z dzienników, że artysta-malarz, dekorator teatralny, p. Wincenty Drabik został zaangażowany do nowopowstałej wielkiej opery w Chicago. P. Drabikowi zaproponowano stworzenie dekoracji do «Trubadura», «Fausta», «Opowieści Hoffmana», «Aidy» i «Pajaców». Propozycja amerykańska podkreśla, że po pracach wstępnych nastąpi automatyczne zaangażowanie artysty na stałe. P. Drabik ma w najbliższym już czasie udać się do Chicago.

= Wynik konkursu na portret Pana Prezydenta Rzplitej.

Odbyło się w Warszawie posiedzenie jury konkursu na portret P. Prezydenta Rzplitej wykonany w technice: akwaforty, miedziorytu, lub drzeworytu.

Po rozpatrzeniu prac, nadesłanych w ilości 10-ciu,

sąd zdecydował po pierwszym głosowaniu rozpatrzyć prace, oznaczone godłami: «Kaliopę», «Pimę», «Rylec» i «Trójkąt», z których do nagrody zakwalifikowano drzeworyt godła «Kaliopę» oraz akwafortę godła «Trójkąt» (po zł. 1000). Nadto przyznano dwie drugie nagrody po 500 zł. drzeworytowi godła «Rylec» i miedziorytowi godła «Pimę».

Po otwarciu kopert okazało się, że autorami prac nagrodzonych są: Paweł Steller — «Kaliopę», Edward Czerwiński — «Trójkąt», Tadeusz Cieślowski (syn) — «Rylec» i Wiktor Podoski — «Pimę».

= Wystawa grafiki i rzeźby niemieckiej w salonach Resursy obywatelskiej w Warszawie została uroczystie otwarta 21 lutego.

Na uroczystość przybyli p. prezes rady ministrów dr. prof. Bartel, ministrowie: spraw zagr., rolnictwa p. August Zaleski, W. R. i O. P. Dr. Switalski, Niezabytowski, reform rolnych — prof. Staniewicz, podsekretarz stanu w M. S. Z., dr. A. Wysocki, liczni przedstawiciele korpusu dyplomatycznego z nuncjuszem papieskim msgr. Marzaggin na czele, dyr. dep. kultury i sztuki — prof. Jastrzębowski, wyżsi urzędnicy min. spraw zagr. oraz liczni reprezentanci świata artystycznego i elity towarzyskiej stolicy. Gości witał poseł niemiecki i p. Rauscher.

Zebranie zagał poseł niemiecki p. Rauscher następującym przemówieniem:

«Pozwólcie mi państwo przede wszystkim, abym wam wyraził ponownie swą głęboką wdzięczność za to, iż tak licznie wzięliście udział w otwarciu tej pierwszej wystawy niemieckiej w Warszawie. Pozwolił mi sobie — jeśli wolno mi się tak wyrazić — pokazać samo nasze życie, widziane okiem artystów naszych, utracone ręką naszych malarzy, przeżywane sercem naszych dzisiejszych współziomków; obraz Niemiec takich, jakimi je widzą najlepsi nasi współrodacy: duszę niemiecką wyrażoną przez Niemców».

Nie mówię nic przeciwko prasie. Jakżeby można inaczej! Już samej tej wystawie tak bardzo są potrzebne stosunki z prasą; nie mogłaby ona wypełnić swego zadania, gdyby pióra wybitnych dziennikarzy warszawskich nie utorowały jej drogi do publiczności.

Nie raz jednak, zdaje mi się, wskazanem zastąpić stosunki prasowe bezpośrednim stosunkiem do życia i ukazać się osobiście i otworzyć na widowni z tem wszystkim, co uważamy za naszą siłę i nasze słabości, za nasze piękno — lub też przeciwnie mówiąc: otóż jestem, sądzicie mnie. Niczego przed wami nie ukrywam. Ukazuję się sam bez komentatora i bez żadnego pośrednika, możecie się sami przekonać, czem jestem, czego pragnę, w co wierzę, co kocham i o czem marzę».

Wystawa obecna jest niewielką. Aby usprawiedliwić się, autor katalogu zagrał nieco na strunach naszej próżności, rzucając hasło: nie wielka, lecz wiedząc ją przekonacie się, iż zadawała ona wszystkie gusta, wszystkie temperamenty, że odzwierciedla wszystkie rzeczy i wszystkie powaby tego życia, że pomimo wszystko, daje ona całkowity obraz naszego dzisiejszego życia, widzianego okiem dzisiejszego artysty. To, co wam dajemy, są to ludzkie dokumenty dzisiejszego stanu duszy narodu niemieckiego».

Wystawa obecna obraca się ku życiu. Nie chce ona być sądzona wyłącznie przez artystów lub mecenasów sztuki, lecz także przez socjologa i polityka. Nie jest to sztuka dla sztuki, lub — aby być ścisłym — jest to sztuka dla sztuki w tym sensie, że jeden naród przychodzi do drugiego narodu z najbardziej zmienną i szczerą ze swych sztuk, w celu zachęcenia, rozbudzenia lub zetknięcia się ze sztuką najtrudniejszą: prawdziwą możliwością i chęcią wzajemnego poznania się».

Kończąc przemówienie poseł Rauscher zwrócił się do pana ministra Switalskiego z prośbą o dokonanie otwarcia wystawy.

Zabrał głos min. W. P. i O. P. dr. Switalski, mówiąc co następuje:

»Stosując się do łaskawie wypowiedzianego tu przez Ekszelencję pana ministra Rauschera życzenia, spełniam miły dla siebie obowiązek otwarcia wystawy sztuki niemieckiej.

Pierwszy to raz gości stolica Polski dzieła plastyków narodu niemieckiego. W niedługim czasie artyści polscy będą mogli korzystać z łaskawej gościnności stolicy państwa niemieckiego. Jako minister oświaty, który i dziedzinę sztuki ma w swej pieczy, wyrażam swoje najwyższe zadowolenie z powodu tego nawiązania się stosunków artystycznych między dwoma narodami i dziękuję panu posłowi Rauscherowi za podjęcie inicjatywy w tym kierunku.

Sztuka niemiecka czasów dawnych oddawna była u nas znana i podziwiana. Bywało też, że i sztuka polska znajdowała żywy odzew w Niemczech. Dziś w odniesieniu do sztuki współczesnej, stopień wzajemności nie jest wielki, i jego podwyższenie jest bardzo pożądane.

W rozgwarze życia codziennego nieuniknione są nieraz tarcia. Gdy Polacy przyjdą jednak do tej sali, a obywatele niemieccy do sali, w której będzie urządzona wystawa polska — to w obu tych salach uczucie nie rozgwar życia codziennego, a głowy tu i tam z szacunkiem pochylić się będą mogły przed boginią Piękna, której panowanie rozciąga się na cały świat, i która władając nad duszami ludzkimi — nie zna kordonu.

Sztuka wtedy może się stawać ową »tęczą« po topach historii, o której mówi nasz poeta Norwid.

Życzę wystawie, którą mam zaszczyt ogłosić za otwartą — najlepszego powodzenia.

Po akcie otwarcia wystawy zabrał głos komisarz wystawy znany niemiecki krytyk artystyczny dr Alfred Kuhn. — którego artykuł pt. »Stanowisko Niemiec w nowszej sztuce europejskiej« zamieścili *Sztuki Piękne* w Nr. II Roczn. V, (str. 55) — na wstępie zaznaczając, że myśl urządzenia wystawy niemieckiej w Warszawie, a polskiej w Berlinie powstała podczas pobytu pp. prof. dr. Zielińskiego i Kaden Bandrowskiego w Berlinie, jako gości niemieckiej sekcji PEN — Klubu. Wyraziwszy podziękowanie poparciu Rządu polskiego, dzięki czemu wystawa mogła dojść do skutku, oraz Komitetowi wykonawczemu, uzasadnił w następujących słowach korzyści z urządzania wystaw zagranicznych:

»Zapytał mnie kiedyś bardzo rozumny człowiek w związku z ciężkimi kłopotami, połączonymi z organizowaniem wystaw: »Poco wy urządzać właściwie wystawy?« — »Urządzamy je, ponieważ wiemy, że duch każdego narodu w sztuce znajduje swój najbardziej przejrzysty i najdoskonalszy wyraz. Tu ogląda naród swoje własne oblicze, jakim ono jest w cichych odświętnych godzinach bytowania, oczyszczone z pyłu i sadzy dnia powszedniego. Jeżeli powinniśmy dziś uznać za wspólne dążenie wszystkich ludzi kulturalnych, osiągnięcie wzajemnego porozumienia między narodami, wynalezienie wspólnego gruntu, na jakim można byłoby się zejść dla wzajemnej wymiany myśli, zanim jeszcze nastąpi zbliżenie czy to polityczne czy gospodarcze, to niewątpliwie w tym celu wypadnie wybrać przedewszystkiem dziedziny sztuk plastycznych, literatury oraz nauki.

Każda wielka sztuka jest narodową — powiedział mi kiedyś słynny rzeźbiarz francuski Arystydes Maillol. Ale dlatego właśnie, że jest ona narodową, wyrosłą z konieczności z płodnej gleby rodzimej, że musi różnić się podstawowo od każdej, wynikłej z innego gruntu narodowego, — dlatego właśnie jest ona tak powołana do roli swojej, jako głosicielki istoty danego narodu, jako posłanki między narodami«.

Wystawa tak pod względem organizacji jak i do-

boru eksponatów robi jaknajkorzystniejsze wrażenie. Jest ona odbiciem wielorakich krzyżujących się dążeń i kierunków wynikłych i z tradycji artystycznych poszczególnych centrów kulturalnych niemieckich a także i wynikające z warunków czasu. Są więc i impresjoniści berlińscy, klasycyzujący Orlik czy Käthe Kollwitz, Corinth, jako przejście do ekspresjonizmu, następnie ekspresjoniści, kubiści, a wreszcie i najmłodszy, głosiciele »nowej rzeczowości«.

Wystawa obejmuje przedewszystkiem grafikę, trochę akwarel i rzeźb małych rozmiarów, a wreszcie wydatnictwa artystyczne, razem przeszło 600 eksponatów.

Reprezentowani są następujący artyści:

Jerzy Kolbe, Maks Liebermann, Lovis Corinth, Maks Slevogt, Käthe Kollwitz, Emil Orlik, Rudolf Grossmann, Hans Meid, René Sintenis, Willy Jaeckel, Erich Heckel, Maks Pechstein, Otto Müller, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Ludwik Meidner, Ernest Barlach, Krystjan Rohlf, Bruno Krauskopf, Ch. Crodell, Maks Kaus, Franciszek Marc, August Macke, Otto Freytag, Paweł Kleinschmidt, Rudolf Jacobi, Otto Geigenberger, Otto Herbig, Paweł Klee, Oskar Schlemmer, Willy Baumeister, Lionel Feininger, Karol Hofer, Jerzy Grosz, Otto Dix, Maks Beckmann, Wilhelm Heise, Rudolf Schlichter, Aleksander Kanoldt, Karol Hubbuch, Ryszard Seewald, Wilhelm Dressler, Jerzy Scholz, Ksawery Fuhr, Karol Grossberg, Franciszek Lenk, Brygitta Liesner-Alscher, Ima Breusing, F. M. Jansen, Ernest Fritsch, Krzysztof Voll, Karol Albiker, Rudolf Belling, Paweł Börner, Maks Esser, Ernesto de Fiori, August Gaul, Jerzy Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Jerzy Leschnitzer, Ewald Mataré, Edwin Scharff, Ryszard Scheibe, Milly Steger, Paweł Waltherr, G. H. Wolff, Charlotta Behrendt-Corinth, Artur Degner, Filip Franck, Ulrych Hübner, Herbert Kampf, Henryk Nauen, Ernest Oppler, Wolf Roericht, Auguste Zitzewitz, I. R. Weiss.

Dużem ułatwieniem dla zwiedzających wystawę jest starannie opracowany i zbytownie wydany w Berlinie katalog wystawy, obficie ilustrowany, zawierający studium o współczesnej sztuce Niemiec, napisane przez komisarza wystawy dr. A. Kuhna, w językach polskim i niemieckim. Wystawa była przyjęta z wielkimi uznaniem przez warszawską publiczność, która tłumnie ją zwiedza i z zainteresowaniem studjuje twórczość poszczególnych artystów, na wystawie reprezentowanych. Wiele z wystawionej grafiki zostało w pierwszych dniach wystawy rozkupione.

Wystawa, mimo że jest zwierciadłem wszystkich prądów, które w Europie nurtowały w ostatnich latach pięćdziesięciu, ma wybitnie narodowy charakter i — naturalnie — świadczy o dużej kulturze artystycznej Niemiec. W dzień otwarcia powyższej wystawy wysłała Redakcja *Sztuk Pięknych* pod adresem Komisarza wystawy, p. dr. Alfreda Kuhna telegram z życzeniami, na co w odpowiedzi otrzymaliśmy od p. dr. Kuhna list z daty 6 marca br. tej treści:

»Szanowny Panie Redaktorze! Proszę mi wybaczyć, że dzisiaj dopiero posyłam Sz. Panu serdeczne moje podziękowania za miły telegram, którym Sz. Pan powitał otwarcie wystawy niemieckiej w Warszawie. Z przyjemnością mogę donieść, że sukces wystawy był większy, niż mógłbym się tego w moich najśmielszych marzeniach spodziewać. Rząd polski, prasa i publiczność okazały nam jak największą życzliwość, zrozumienie i pomoc. Tem bardziej więc cieszę się, że plan urządzenia w Berlinie wystawy sztuki polskiej zaczyna się realizować.

Przesyłając jeszcze raz serdeczne podziękowanie Sz. Panu, miło mi jest zapewnić Go o wielkiej czci, jaką żywię dla polskiej sztuki i pracy Genjusza polskiego narodu. Z prawdziwym poważaniem — Kuhn«.

= Warszawskie Muzeum Narodowe otrzymało w darze obraz Matejki »Rzeczpospolita Babińska«. Ofiodawczynią jest bar. Maria Taube, z domu Kronenberg.

= Ku czci ś. p. Stanisława Noakowskiego profesora wydziału architektonicznego Politechniki Warszawskiej, odbyła się dnia 23 lutego w auli politechniki Uroczysta Akademia.

= Bardzo interesującą wystawę urządził znany warszawski antykwariat p. Abe Gutnajera. Większość obrazów należała do t. zw. epoki monachijskiej, pochodziły zaś one przeważnie z licytacji urządzonej niedawno przez rząd bolszewicki w Berlinie, na której znalazły się dzieła z dawnych zbiorów carskich i ze skonfiskowanych galerii prywatnych. Były tam także obrazy, zakupione na licytacji wiedeńskich zbiorów państwowych, a także kilka obrazów z kolekcji zakupionej przed kilku laty w Paryżu.

Był więc tam piękny obraz Matejki »Przyjęcie Żydów przez Władysława Hermana« i »Przysięga Chmielnickiego«, Löfflera »Śmierć śpiewaka«, studia Siemiradzkiego, »Śmierć powstańca« Alchimowicza, akwarele J. Kossaka, obrazy Brandta (»Lisowczyk«, »Zaloty«, »Targ koński«, świadczące o dużym talencie artysty), obrazy Kozakiewicza i Streita, Lipińskiego, Wierusza Kowalskiego, doskonały Chelmońskiego »Pocztarek« i »Jarmark«, dwa krajobrazy A. Giermskiego. Poza tem wystawione zostały godne uwagi obrazy Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Malczewskiego, Podkowińskiego, Pankiewicza i Wcisła.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BRUKSELA

= W salach *Palais des Beaux Arts* otwartą została prawie równocześnie w jednej części gmachu zbiorowa wystawa rzeźb Antoniego Bourdelle'a, w drugiej wystawa sztuki polskiej. Otwarcia uroczystego wystawy polskiej, w którym wzięli udział przedstawiciele rządu belgijskiego, korpus dyplomatyczny, najwyższe towarzystwo brukselskie, świat artystyczny i t. d., dokonał dnia 16 grudnia król Albert, który wraz z małżonką swą po dokonaniu ceremonii otwarcia zabawił przeszło godzinę na wystawie i z zajęciem oglądał eksponaty, oprowadzany przez ambasadora naszego w Brukseli, ministra T. Filipowicza i komisarza wystawy, dr. Mieczysława Tretera.

Wystawa, sądząc z licznych głosów prasy, miała wielkie powodzenie i zwracała uwagę swoją odrębną cechą narodową, co pisma belgijskie z naciskiem podkreślały.

Wystawa obejmuje 351 eksponatów z zakresu malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury, kilimów, makat buczackich i t. d.

Udział biorą następujący artyści: Jan Bocheński, Wacław Borowski, Olga Boznańska, Michał Boruciński, Józef Chelmoński, Stanisław Czajkowski, Zygmunt Dobrzycki, Leon Dołżycki, Xawery Dunikowski, Erwin Elster, Julian Fałat, Jerzy Fedkowicz, Zofja Fedorowiczówna, Stefan Filipkiewicz, Eugeniusz Geppert, Henryk Gottlib, Leopold Gottlieb, Alicja Halicka, Adam Hannykiewicz, Władimir Hofman, Jerzy Hoppen, Jan Hrynówski, Bronisław Jamontt, Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki, Rajmund Kanelba, Edward Karpniewicz, Alfons Karpiński, Apoloniusz Kędziński, Mojżesz Kissling, Katarzyna Kibro-Strzezińska, Mieczysław Kotarbiński, Roman Kramsztyk, Konrad Krzyżanowski, Kazimierz Kwiatkowski, Władysław Lam, Marja Szczyt-Lednicka, Stanisław Lenz, Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Adam Malicki, Józef Mehoffer, Marja Mela Muter, Marja Nicz-Borowiakowa, Tymon Niesiołowski, Stanisław Noakowski, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pińkowski, Zofja Pironowa, Władysław Podkowiński, Janusz Podolski, An-

drzej Pronaszko, Tadeusz Pruszkowski, Ludwik Puget, Aleksander Rafałowski, Michał Rouba, Władysław Roguski, Marcin Rożek, Jan Rubczak, Marcin Samlicki, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Ludomir Slendziński, Zofja Stryjeńska, Władysław Strzeziński, Jan Szczepkowski, Włodzimierz Terlikowski, Wacław Wąsowicz, Wojciech Weiss, Romuald Kamil Witkowski, Edward Wittig, Witold Wojtkiewicz, Jan Wroniecki, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański, Eugeniusz Zak, Stanisław Zaleski, August Zamoyski, Kazimierz Zieleniewski.

Co do ugrupowań artystycznych, to były reprezentowane na wystawie następujące związki: T=wo art. pol. »Sztuka«, T=wo »Rytm«, »Jednoróg«, poznańska »Plastyka«, T=wo wileńskie art. plastyków, »Praesens« i grupa paryska, do której przyłączył się także znany i ceniony malarz francuski, urodzony w Polsce, Mojżesz Kissling. (Jak wiadomo, Mojżesz Kissling, wychowanek Krakowskiej Akademii, opuścił Kraków przed wielką wojną, osiadł na stałe w Paryżu, gdzie zdobywszy sobie bardzo poważne imię jako malarz, naturalizował się i przyjął poddaństwo francuskie i jako francuski malarz wystawia od szeregu lat).

Które ugrupowanie artystyczne zyskało sobie największe uznanie krytyki belgijskiej, trudno byłoby odpowiedzieć. W każdym jednak razie nie sprawdzili się przypuszczenia, wyrażane u nas przed tą wystawą, że ponieważ sztuka belgijska jest raczej lewicową, należy naszą wystawę urządzać o charakterze lewicowym. Przeciwnie, na podstawie wycinków z dzienników belgijskich, francuskich i flamandzkich, w ilości przeszło 40 sztuk, możemy stwierdzić, że krytyka podkreślała z radością fakt, że skrajnie lewicowe hasła w sztuce naszej się nie przyjęły, chociaż istnieją w niej, dalej zaznaczały, że *gros* naszej sztuki ma charakter wybitnie narodowy, odrębny od innej sztuki, mimo, że czuje się w niej wpływ sztuki francuskiej. I prasa belgijska zgodnie wymieniała w pierwszym rzędzie tych z artystów naszych, którzy właśnie ten odrębny charakter sztuki polskiej starali się utrzymać i pogłębić.

O wrażeniu, jakie ta wystawa wywarła, daje dobre pojęcie artykuł Louis Pierard'a w brukselskim dzienniku socjalistycznym *Le Peuple* (Nr. 353 z dnia 18 grudnia 1928 r.). Pierard powiada, że na wystawę szedł z pewnem uprzedzeniem: spodziewał się mianowicie zobaczyć obrazy historyczne, przedstawiające dzieje męczeńskie Polski, w rodzaju tych, jakie widział w muzeach krakowskich, lwowskich i warszawskich. Zamiast tego ujrzał »młodą szkołę polską – ciekawą, żywą i urozmaiconą«, która znajduje się wprawdzie pod silnym wpływem Zachodu, lecz nie straciła bynajmniej swego charakteru narodowego. Wyznanie to jest nadzwyczaj ciekawe. Dowiadujemy się z niego, jak sobie dotąd wyobrażał malarstwo polskie umysłowiec belgijski i to nie pierwszy lepszy, lecz taki, który był w Polsce, który ją zwiedzał, który zna nasze muzea i galerje. Zbiór obrazów, przedstawiających epizody martyrologii polskiej: oto pojęcie, jakie o malarstwie polkiem zagranicą narzuciliśmy w okresie niewoli. Teraz trzeba przekonać zagranicę, iż jest to pojęcie – zbyt ciasne.

Wystawa w Brukseli miała tak duży sukces, że zamknięcie jej naznaczone pierwotnie na 1 stycznia, przeniesiono na dzień 6 stycznia 1929.

H A A G A

Po zamknięciu wystawy polskiej w Brukseli, przewieziono ją do Haagi, gdzie w salach »Pulchri Studio« (w centrum miasta, naprzeciw pałacu Królowej) została otworzoną 4 lutego br. ze zwykłym ceremoniałem. Otwarcia dokonał p. Willy Sluiter, prezydent »Pulchri Studio« w obecności ministra Oświaty i szeregu dostojników państwowych, korpusu dyplomatycznego itd. Do zebranych przemówił p. Kętrzyński, poseł polski

w Haadze, odpowiedział mu minister Waszink, poczem gości oprowadzał i dawał im objaśnienia pan poseł Kętrzyński i komisarz wystawy, dr. M. Treter.

Powodzenie miała nasza wystawa w Haadze bardzo duże, może większe niż w Brukseli, mimo że i tam sukces odniosła zupełny. Rzecz ciekawa, że to, co podkreślały dzienniki belgijskie jako zaletę wystawy, charakter narodowy naszej sztuki w najszlachetniejszym tego słowa pojęciu, słabe reagowanie na niewolnicze wpływy bulwarowej sztuki francuskiej a raczej paryskiej, narzucającej swe krzykliwe piętno na wszystko, ten charakter narodowy był z najwyższym uznaniem także przez prasę holenderską podkreślany.

»W trzeciej sali tej nader bogatej i interesującej wystawy polskiej znajdują się przeważnie eksponaty artystów krańcowo lewicowych. Od razu można za- uważać, jak żaden naród w Europie nie może się obyć bez wpływów tej krańcowej lewicy i jak uderzająco podobne są do siebie wzory tej sztuki bulwarowej, jak kategorię tu został usunięty charakter polski, a wzamian narzucone piętno specyficznie wielkomiejskie. Sala ta przenosi nas raczej do Paryża niż do Warszawy«.

Tak pisze jeden z poważnych dzienników.

Haagsche post (9 lutego) najbardziej rozpowszechniony tygodnik, pisze tak: »Wystawa polska została skompletowana z zupełną obiektywnością, tak, iż wszelkie kierunki, nawet skrajne, są reprezentowane. Wskutek tego ma się dokładny obraz tego, co dzieje się i co żyje w umysłach artystów polskich. Pomimo różnorodnych bardzo kierunków, jakie są reprezentowane, ma się wrażenie, iż ma się tu do czynienia z prawdziwie narodową sztuką, aczkolwiek są wyjątki«.

De Tijd (7 lutego) powiada, że Naród polski zasługuje na zajęcie w sposób godny miejsca między najwyższymi kulturalnie stojącymi narodami Europy. Artykuł stwierdza, że wystawa obecna dowodzi, iż pomimo tak różnorodnych wpływów kulturalnych, jakim podlegał naród polski, utrzymał on własnego narodowego ducha.

Naturalnie nie myślimy tu dawać dokładnego sprawozdania z głosów prasy holenderskiej o naszej wystawie, możemy jednak stwierdzić na podstawie kilku-nastu recenzji najpoważniejszych dzienników i tygodników holenderskich, że uznanie zyskało to, o czym z niesmiałością w pewnych naszych sferach się mówi, zyskał uznanie narodowy charakter naszej sztuki, jej specyficzna odrębność, polegająca nie na pierwiastkach patriotycznych, na łezce, ale na tem czemś nieuchwytnem, dzięki czemu obraz Rembrandta w petersburskim *Ermitażu*, przedstawiający polskiego szlachcica, nie jest obrazem polskim, ale holenderskim.

Może te głosy prasy holenderskiej, kraju, który u nas oceniany jest niesłusznie pod kątem serów holenderskich i hodowli krów, przyczem zapominamy o wielkiej sztuce tego przedziwnego i wysoko kulturalnego narodu, może te głosy prasy pomogą nam zastanowić się, że tak jak człowiek, najlepiej ubrany, mało jest interesujący, gdy ma twarz zakrytą, tak samo naród i jego sztuka wtedy zyskują sobie uznanie, gdy mają swoją t w a r z. I tej twarzy nie powinniśmy się wstydić, mimo, że będzie ona się różnić od rozmaitych powag z Café du Dôme, reklamowanych przez *L'amour de l'art* czy *L'art vivant*.

Sukces wystawy naszej w Haadze był bardzo poważny.

— Obraz prof. Władysława Jarockiego »Stary góral« został przez Rząd holenderski zakupiony do galerji w Haadze.

PITTSBURG

Jak już kilkakrotnie o tem pisaliśmy, Instytut Carnegie, najpoważniejsza amerykańska instytucja kulturalna, utrzymująca swoim kosztem w rozmaitych miastach Stanów Zjednoczonych sześć uniwersytetów,

kilka politechnik, Akademij sztuk pięknych i muzycznych, Instytutów weterynaryjnych, kilka bardzo poważnych Galeryj sztuki, urzędują od szeregu lat w Pittsburgu, a potem w innych miastach Stanów Zjednoczonych międzynarodowe wystawy sztuki, na których odznaczone bywają corocznie dzieła sztuki nagrodami w wysokości 1500, 1000, 500 i 300 dolarów. W tym roku przemysławiec z Pittsburga, Albert C. Lehman, zobowiązał się wypłacać Instytutowi Carnegie corocznie kwotę 12.000 dolarów z tem, żeby z sumy tej 2000 dolarów przeznaczano corocznie jako nagrodę za najlepszy obraz na Wystawie, a za 10.000 dolarów obraz ten zakupiono do zbiorów Instytutu, o ile cena nie będzie wyższą niż 10.000 dolarów. O ileby obraz, przez jury uznany za najlepszy, był prywatną własnością, nie może obraz ten otrzymać nagrody Lehmana: otrzyma ją obraz, który przez jury sklasyfikowany zostanie jako drugi z rzędu co do swej wartości artystycznej.

Jak widzimy, wystawy w Pittsburgu mają najwyższe na świecie nagrody pieniężne, co niewątpliwie przyczyni się w bliskiej przyszłości do wielkiego znaczenia tych wystaw.

Jak donosiliśmy, na członka jury tej 28-mej wystawy w Pittsburgu, której otwarcie nastąpi 25 września br., zaproszony został przez Instytut Carnegie prof. Władysław Jarocki, redaktor naczelny *Sztuki pięknych*.

— W dwudziestej ósmej międzynarodowej wystawie w Pittsburgu, urządzonej przez Instytut Carnegie, w sekcji polskiej wzięli udział: Pia Górską (3 obrazy), Olga Boznańska (5 obrazów) i Fryderyk Pautsch (5 obrazów).

Wystawa, która otwartą była od 18 października do 9 grudnia 1928, obejmowała 381 obrazów olejnych (wystawy w Pittsburgu nie przyjmują ani rzeźb, ani akwarel, pastel, rysunków, grafiki i t. d., wyłącznie obrazy olejne) i miała następujące sekcje: Stany Zjednoczone (128 dzieł), Anglja (51 dzieł), Francja (50 dzieł), Szwajcaria (8 dzieł), Austria (8 dzieł), Szwecja (5 dzieł), Norwegja (10 dzieł), Rosja (13 dzieł), Holandia (8 dzieł), Polska (13 dzieł), Niemcy (20 dzieł), Italja (26 dzieł), Hiszpanja (21 dzieł).

Pierwszą nagrodę (1500 dolarów) otrzymał Dérain (Francja) za obraz »Martwa natura«, drugą (1000 dolarów) Pedro Pruna (Hiszpanja), trzecią (500 dolarów) Glenn O. Coleman (Ameryka). Zaszczytne wyróżnienia otrzymali: Ernest Procter (Anglja), Marie Laurencin (Francja), Albert Sawerys (Belgja) i Georgina Klitgaard (Ameryka). Lebasque (Francja) otrzymał nagrodę Garden Club of Allegheny County (300 dol.).

Obrazy prof. Fryderyka Pautscha zyskały bardzo duże uznanie krytyki amerykańskiej, czego dowodem także są liczne z nich reprodukcje w pismach i miesięcznikach amerykańskich.

K S I A Ż K I I C Z A S O P I S M A

— Alfred Lauterbach: »Pierścień sztuki«. Warszawa 1929. Nakładem księgarni F. Hoesicka. Każdą książkę z zakresu sztuki i kultury należy powitać z radością, raz, że książek takich w naszej literaturze jest jeszcze stosunkowo niewiele, po drugie ponieważ spełniają one ważne posłannictwo korektora błędnych mniemań, jakich pełno jest właśnie w tej dziedzinie, w której tak lekkomyślnie łatwo jest o »sąd«, a tak mało jest zrozumienia istotnego — a poza tem, nawet choćbyśmy się nie całkiem godzili na wywody danego autora, to jednak, o ile ten autor ma istotnie coś do powiedzenia, chętnie z nim w myślach dyskutujemy. Powstaje wskutek tego krąg zainteresowań dotyczący pewnych problemów, leżących wśród sfer nawet inteligentnych odłogiem, przytłoczonych literaturą t. zw.

»piękną«, jakkolwiek nie zawsze w istocie swej jest ona piękna i wartościowa.

Takim problemem jest właśnie sztuka i jej wszelkie przejawy, na które mało się zwraca uwagi i dlatego taki tu chaos i nieporozumienie panują, co powoduje nieobliczalne konsekwencje tak dla twórców tej sztuki, jak i jej zwolenników. Mało mamy miejsca w dziennikach i pismach periodycznych, poświęconych sztuce plastycznej, bo chorobliwie wiele i nie zawsze potrzebnie pisze się u nas o teatrze lub sporcie. Książek w tym zakresie, pisanych przystępnie i zajmująco, jest ciągle jeszcze za mało, pisma specjalnie rozchodzą się w niezłej liczbie egzemplarzy, więc też taka książka, jak niniejsza, podwójnie ma znaczenie i powinno się ją gorąco jak najszerszym warstwom zalecić. Tym, którzy niechętnie biorą do ręki »działa naukowe«, od razu trzeba powiedzieć, że książka Lauterbacha, jakkolwiek porusza problemy zasadnicze, pisana jest w ten sposób, że zajmie każdego przeciętnie kulturalnego człowieka. Składa się ona nie z nudnych, choćby nawet wartościowych, traktatów, lecz jest zbiorem krótkich, przejrzystych, świetnie precyzowanych sądów i zdań, opartych na dużym przygotowaniu, odcytaniu, wiedzy i obserwacji. Autor ma dar przykuwania uwagi czytającego właśnie wskutek plastyki słowa i przedstawiania faktów z dziedziny różnych przejawów kultury, obok których często przechodzi się, nie zwracając na nie uwagi, bo danego osobnika nie stać po prostu z powodu braku przygotowania na jasny pogląd na te sprawy, jakkolwiek nie jest im obojętny. Lauterbach umie właśnie, że się tak wyrazimy, podsunąć czytelnikowi zaciekawienie, zajęcie się, przejęcie pewną dziedziną zjawisk, zmusić go do przemyślenia na podstawie jego sądu, idei i znaczenia tych zjawisk, a skoro już to się stało, czytelnik zasmakuje w książce, jak najmielszej... powieści. Po przeczytaniu takiej właśnie książki, niejedną sięgnie już potem po dzieło obszerniejsze, zwiększy się czytelnictwo nie tylko romansów, a co za tem idzie, większe zrozumienie i poparcie rzeczy istotnie pięknych, czy to będzie obraz, rzeźba, architektura lub przemysł artystyczny.

Autor mówi w *Pierścieniu Sztuki* o społecznej funkcji sztuk plastycznych, o dawnym i nowym stosunku do sztuki, o architekturze a indywidualizmie, o polskich teoretykach architektury XVI i XVIII wieku, o sztuce bizantyjskiej, o idei gotyku, planie miasta, jako wyrazie jego kultury, estetyce placu, zagadnieniu wielkiego miasta, o Donato d'Angelo Bramante, jako wykładowcu renesansu, o św. Franciszku z Asyżu i jego wpływie na sztukę, o metodzie historii sztuki i t. d. Już to wyliczenie tytułów poszczególnych rozdziałów zaciekawia i dobrze usposabia do książki, która wcale nie rości sobie pretensji do miana dzieła o powadze udrapowanej w togę, lecz jest zbiorem doskonale napisanych artykułów, mających niezaprzeczoną wartość już to jako zszeregowanie opinii wielkich twórców i teoretyków, już też jako kwintesencja własnych sądów, popartych zawsze argumentami rzeczowymi. Dlatego też *Pierścień Sztuki* powinien znaleźć jak najszerze koła czytelników i tak napewno się stanie. Książka dobra i ładna. Wydana też została bardzo starannie.

— Spór o Giotto, problem autorstwa fresków w Asyżu na tle rozwoju metody historii sztuki. Na-

pisał Tadeusz Szydlowski, Kraków 1929. Skład główny w księgarniach Gebethnera i Wolffa.

— Wyrafinowany krytyk (a może krytyczka?). W Nrze 4-ym dwutygodnika warszawskiego *Bluszcz*, w artykule »U artystów plastyków«, poświęconym przeglądowi wystaw warszawskich, a podpisanym »t. j.« czytamy (dosłownie!):

»Pani... (opuszczamy nazwisko, przyp. Red.) chodzi niewątpliwie o »granie« pendzlem. Otoż to jest marzenie! Czubkiem pendzelka, mając nieomylnie poczucie farby nietyle nawet w palcach, ile właśnie w każdym włosku tego pendzla — muskać sobie płótno i wygrzywać na niem wszystkie możliwe gamy różowości, zieloności — tęczę nie siedmio — lecz tysiąc-barwną! Niezawsze się to udaje. Często pendzel zdaje się być zbyt sztywny...»

Winszujemy »przeżyć«!

Ale po co to robić pod pozorem sprawozdań z wystaw?

NEKROLOGI

— Józef Rapacki zmarł w posiadłości swej Olszanka dnia 31 stycznia br. Urodzony w r. 1871 w Warszawie, kształcił się z początku w szkole Gersona w Warszawie, w r. 1886 wyjechał do Krakowa, gdzie w ówczesnej Szkole Sztuk pięknych przez dwa lata odbywał studia pod kierunkiem śp. prof. F. Cynka. Opuścił Kraków, by dalsze studia odbywać w Monachjum u prof. Fehra. Z Monachjum wysłał pierwszy raz obraz swój »Rekruci« na wystawę do salonu Krywulta w Warszawie, który zyskał uznanie. Od tego czasu stałe miał w Warszawie powodzenie, dokąd wrócił na stałe w r. 1901. Poza Warszawą wystawiał mało. We Lwowie w r. 1894 na wystawie krajowej otrzymał medal srebrny, brał udział w 1900 w wystawie światowej w Paryżu, gdzie otrzymał *mention honorable*, popularyzacja jednak zdobył tylko w Warszawie, gdzie utwory jego były rozchwytywane, pewien, może niezbyt głębooki, liryzm, przystępność techniki i ujęcie tematu zyskiwały powszechne uznanie przeciętnej publiczności warszawskiej.

Cieszył się pozatem sympatją szerokich warstw tej publiczności jako człowiek szczery, niezwykle uprzejmy, miły w obęściu, nieposzlakowanego charakteru. I był jednym z typowych przedstawicieli tego warszawskiego, bardzo ściśle w sobie zamkniętego, świata artystycznego, który w swoim czasie, za zaboru rosyjskiego, niewątpliwie odegrał poważną rolę jako czynnik narodowo społeczny.

ERRATA

W artykule J. Warchałowskiego p. t. »Ład« (Nr. 2, rocznik V, 1920) wkładły się przy druku następujące nieścisłości: na str. 32, zamiast Janinę Grodzińską, powinno być: Janinę Grzędzińską, na str. 43, 46, 49 zamiast H. Mikołajczykówna powinno być: K. Mikołajczykówna, zamiast Marja Nowaczyńska, powinno być: Maja Nowaczyńska (str. 53). Ponadto datę wystawy »Ładu« w Warszawie należy sprostować: nie 1929 r., lecz 1928 r.