



WŁADYSŁAW JAROŃSKI

(wł. Muzeum Narodowego w Krakowie)

HUCUŁKA (ol.)





JACEK MIERZEJEWSKI

WAWEL (ol., 1917–1923)

## JACEK MIERZEJEWSKI

### I

**D**ZIEJE twórczości malarskiej Jacka Mierzejewskiego (1884–1925) można podzielić na dwa okresy. Okres pierwszy, przygotowawczy, okres studiów i nauki, obejmuje lata 1904–1913. Okres drugi, okres dojrzałości artystycznej i zarazem okres ciągłego zmagania się z chorobą, najpierw astmą, potem gruźlicą, ciągnie się mniej więcej od końca r. 1913 do śmierci w r. 1925, trwa więc niespełna lat dwanaście. Między jednym okresem a drugim leży kilkutygodniowy pobyt we Francji, w Paryżu i w Bretanii, w r. 1913.

### II

Mierzejewski kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 1904–1909.

Kraków był wtedy duchową stolicą Polski. Po wielkim okresie 1805–1905



JACEK MIERZEJEWSKI

OGRÓD W ZAKOPANEM (ol., 1915)

następuje wprawdzie pewne osłabienie polotu. Tem niemniej są to jeszcze czasy świetne. Życiu artystycznemu nadają ton profesorowie Akademii, z których większość jest członkami »Sztuki«. W malarstwie stalugowym Stanisławski, w malarstwie dekoracyjnym Mehoffer, wywierają wpływ przemożny. Obok nich uczą Fałat, Wyczółkowski, Pankiewicz. Sztuka Wyspiańskiego, potężna i niezwykła, jest przedmiotem gorących dyskusyj.

Mierzejewski rozpoczyna swą działalność malarską jako uczeń krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, jako wychowanek krakowskiego środowiska artystycznego. Jego wczesne studia portretowe, rysowane węglem, należą pod względem stylu do tego samego kręgu, co studia portretowe Wyspiańskiego, Mehoffera i Rembowskiego: gruby, ciągły, zamknięty w sobie, energiczny kontur; kaligrafia linii; dekoracyjny układ; półpłaska stylizacja. W rysunkach ołówkowych Mierzejewskiego z tego czasu krzyżują się wpływy Wyspiańskiego, Mehoffera, prerafaelitów, japońszczyzny, Beardsley'a.

Okolo r. 1910 Mierzejewski poczyną wyłamywać się z pod tych wpływów. Zrywa z dotychczasową japońsko-secesyjno-mehofferowską stylizacją półpłaską, przechodzi do pełnego, okrągłego, bryłowatego modelowania kształtu. Przełom ów widoczny jest zwłaszcza w dwóch autolitografiach z r. 1910, przedstawiających »Krakowską dziewczynę« i »Miejską dziewczynę«. Wybitne poczucie bryły, więcej uinłowania pewnej pełni ciała, kształtów jędrnych i okrągłych cechuje odtąd wszystkie utwory Mierzejewskiego.

Wśród rysunków Mierzejewskiego z tego czasu sporo miejsca zajmują karyka-

tury, zwłaszcza karykatury znajomych i przyjaciół. Znajduje w nich ujście jego humor, jego zlekka ironiczny stosunek do otoczenia.

### III

W r. 1913 Mierzejewski spędza siedem tygodni we Francji, z nich cztery – w Paryżu.

Ville auguste, cerveau du monde, orgueil de l'homme,  
Ruche immortelle des esprits,  
Phare allumé dans l'ombre où sont Athènes et Rome  
Astre de nations, Paris!

pisal w r. 1871 Leconte de Lisle. Paryż z r. 1913 nie ustępował, przynajmniej w dziedzinie sztuki, Paryżowi z r. 1871, był olbrzymią retortą, pełną fermentów twórczych, kuźnią, w której wykuwały się wielkie koncepcje artystyczne, co miały później zaważować świat.

Po wielu latach uznano wreszcie wielkość Cézanna. Ustalała się sława Gauguina i Van Gogha. Na wystawach, zwłaszcza w liczącym podówczas zaledwie



JACEK MIERZEJEWSKI

PEJZAŻ (ol., 1915?)



lat kilka Salonie Jesiennym, przodowali »Dzicy« — »Les Fauves«: Matisse, Derain, Vlaminck. Po pracowniach Montparnasse'u rodził się kubizm.

W Paryżu, pod wpływem bezpośredniego zetknięcia się z kulturą i sztuką francuską, malarstwo Mierzejewskiego zmienia się nie do poznania. Przeskok między pracami, powstałymi po roku 1913, a pracami dawniejszemi, jest olbrzymi.

Jednym z pierwszych dzieł, powstałych po powrocie z Francji, jest obraz olejny »Idylla rybacka«. Rybak i dziewczyna całują się między dwiema wysokimi sosnami. Na drugim planie rzeka lub zatoka morska z łodziami żaglowymi, wyruszającymi na połów. W głębi panorama miasteczka. Faliste linje sosen tworzą tutaj pomysłowy akompaniament dla smukłych sylwet rybaka i dziewczyny, prowadzą niejako dalej ich melodię. Piony drzew i maleńkich postaci ludzkich znajdują przeciwwagę w poziomych, również falistych i również powtarzających się rytmicznie brzdach ziemi. W dali zaś powtarzają ten układ pionów i poziomów, w mniejszych rozmiarach, lecz z większą surowością, prawidłowe geometryczne bryły spiętrzonych, jedno nad drugim, domków miasteczka. Nie jest to już impresja, lecz świadomie zbudowany obraz — kompozycja figuralna związana dekoracyjnie z tłem pejzażowem, oparta na rytmach linii i kontrastach kształtów.

»Idylla rybacka« jest czemś zupełnie nowem, nie tylko w malarstwie Mierzejewskiego, ale i w malarstwie polskiem tego czasu. Opierając się o malarstwo francuskie, Mierzejewski stawia sobie tutaj zadania, podjęte u nas dopiero znacznie później przez grupę »Rytm«. Ale pod jednym względem Mierzejewski nie odnalazł tutaj jeszcze samego siebie: jako kolorysta. W »Idylli rybackiej« barwy są twarde, ostre, kłujące. Wielkie zwarte, niemal jednolite, uwieszone w granicach konturu, ciężkie plamy ultra=



JACEK MIERZEJEWSKI

POLONJA (ol., 1915)



JACEK MIERZEJEWSKI

BÓR NA HELU (oł., 1923)

maryny, ciemnej zieleni, żółtawego brązu, dekoracyjnie skontrastowane, są dalekie od późniejszego subtelного stopniowania i cieniowania kolorów.

Przejście od polichromji do koloryzmu dokonało się u Mierzejewskiego dopiero w rok lub w dwa po powrocie z Francji, niewątpliwie jednak pod wpływem rzeczy tam widzianych.

Obok dzieł impresjonistów i Cézanna oddziaływał tutaj również przykład starych mistrzów. W Luwrze wielkie wrażenie uczynił nań portret młodzieńca w granatowym berecie. »Z początku, opowiadał on później, nie zauważyłem go wcale. Na pierwszy rzut oka берет wydawał mi się czarnym. Gdy się jednak począłem weń wpatrywać, odkryłem, że była to cała gama natężeń barwnych. Wpatrywałem się później w ten portret całymi godzinami«<sup>\*)</sup>.

Okolo r. 1915 Mierzejewski staje się ostatecznie malarzem nikłych, ledwo dostrzegalnych niuansów barwnych, tonów i półtonów, które wydobywa przeważnie z chłodnej zielonkavo=szarej lub zielonkavo= błękitnej tonacji.

Nieźmiernie bogata skala tonów barwnych nie jest wszakże jeszcze dla Mierzejewskiego celem ostatecznym. Z pomocą tonów barwnych usiłuje on wydobyć, wymodelować formę — formę uproszczoną, zgeometryzowaną. Mierzejewski widział zapewne w Paryżu dzieła pierwszych kubistów; przedewszystkiem jednak oddziaływał tutaj przykład Cézanna, tego Cézanna, który mawiał, że formami zasadniczymi natury są kula, walec i stożek.

Owo geometryzowanie kształtów występuje u Mierzejewskiego w kilku postaciach. W rysowanej ołówkiem głowie żony z r. 1914, w akcie kobiecym »Polonji« z r. 1915 zaokrągla on formy, kształtuje szyję jako trzon walcowaty, piersi jako półkule: jest to pewnego rodzaju »rondyzm«. Natomiast w panoramie miasteczka wspomnianej już »Idylli rybackiej« (1913), w »Kościołku w Witowie« (1915), wreszcie na

<sup>\*)</sup> Niestety na podstawie tych słów, powtórzonych mi przez osobę trzecią, niepodobna ustalić dokładnie, jaki obraz Mierzejewski miał na myśli. Być może był to Rembrandta portret mężczyzny z łaską z r. 1657, wiszący w Grande Galerie de Peinture (Nr. 2551).



JACEK MIERZEJEWSKI

KWIATY W DZBANKU (akw.)

wielką skalę w «Wawelu» (1917–1923) widoczna jest stylizacja brył architektonicznych na modłę »kubistyczną«, w węższym znaczeniu tego słowa.

Postawienie zagadnienia budowy obrazu; przejście od dekoracyjnego wypełniania konturów farbą do malarstwa tonów barwnych; dążenie do wydobywania z pomocą tych tonów barwnych formy; wreszcie dążenie do uproszczenia, zgeometryzowania kształtu — oto szereg owych niezmiennie ważnych zdobyczy, jakie Mierzejewski przywozi z Francji.

Ale to jeszcze niewszystko. Obierając sobie za mistrzów Cézanna i kubistów, Mierzejewski nawiązuje tem samem do owej wielkiej tradycji malarstwa francuskiego, która prowadzi od Cloueta i Poussina poprzez Davida i Ingres'a do Cézanna i Deraina, do kubistów i purystów, ulega czarowi klasycyzmu francuskiego<sup>\*)</sup>. Zmysł formy i ładu, upodobanie do jasnej, przejrzystej konstrukcji, poczucie miary — oto najcenniejsze, najistotniejsze wartości, jakie Mierzejewski zawdzięcza kulturze francuskiej. Łatwość zaś i całkowitość, z jaką je sobie przyswoił, świadczą o tem, że nie były one dla niego czemś obcem, czemś przychodzącym jedynie z zewnątrz, lecz przeciwnie, odpowiadały najbardziej głębokim, najbardziej istotnym jego skłonnościom i sympatjom.

#### IV

Po powrocie do kraju Mierzejewski żeni się, osiada na wsi. Kontakt jego ze sztuką współczesną urywa się. Odtąd znikąd nie odbiera już podniet cenniejszych.

<sup>\*)</sup> Mierzejewski zachwycał się Ingres'em: Henryk Elzenberg, *Wspomnienia o Jacku Mierzejewskim*. »Robotnik« 3 maja 1925 r.





JACEK MIERZEJEWSKI KWIATY W DZBANKU (akw.)

Pracuje i tworzy samotnie, nie oglądając się na sztukę dnia<sup>\*)</sup>. W czasie, kiedy we Francji kubiści rozbijają bryłę na szereg luźnych płaszczyzn, kiedy w Niemczech ekspresjoniści krzyczą aż do zachrypnięcia, dają orgie farb jaskrawych i brutalnych, Mierzejewski tworzy swe dzieła najdyskretniejsze, najcichsze.

Przez pewien czas należał organizacyjnie do »Formistów«. Łączył go z nimi wspólny front przeciw impresjonizmowi i wogóle naturalizmowi, łączyło dążenie do zwartej konstrukcji obrazu i zgeometryzowania formy. Pozatem jednak mało miał z nimi wspólnego. Formiści, za przykładem kubistów, rozwałkowywali, rozbijali bryłę na szereg luźnych płaszczyzn, posługiwali się na wielką skalę deformacją. Mierzejewski usiłował upraszczać kształty, nie gwałcić ich; deformacją posługiwał się nadzwyczaj dyskretnie, przeważnie tylko w celach karykaturalno-groteskowych. Formiści byli ascetami na punkcie koloru; całą gamę barwną redukowali do dwóch barw: do mętnej niebieskawej zieleni i mętnej cynobrowej czerwieni. Mierzejewski pozostał kolorystą, miłośnikiem subtelnych tonów i półtonów barwnych, nie poczynił żadnych ustępstw na rzecz panoszącego się podówczas akoloryzmu. Formiści zwalczali nie tylko temat, ale i przedmiot; w utworach ich pełno było jednak literatury. Mierzejewski również zwalczał literaturę, ale nie stłumił i nie chciał stłumić w swych obrazach — poezji.

## V

W związku ze swem malarstwem delikatnych odcieni barwnych Mierzejewski wypracował sobie swą własną technikę i fakturę, zwłaszcza w malarstwie olejnym.

<sup>\*)</sup> Tę niezależność »charakteru artystycznego« podkreśla w nim szczególnie Elzenberg, loc. cit.



JACEK MIERZEJEWSKI

PIERWIOSNKI (akw. 1922)

Nie malował *a la prima*, lecz najpierw podmalowywał obraz, później zaś kładł farbę cieniutkimi warstewkami, wcierając ją w warstwę poprzednią. Często pozwalał jednej warstwie przeświecać przez drugą. Dzięki temu otrzymywał świetlistość, mienienie się i migotanie tonów.

Malował gładko, ale tak, żeby kierunek pociągnięcia pędzla był widoczny, przy czym najczęściej prowadził pędzel skośnie, po przekątnej obrazu. Niekiedy malował tak, żeby również kształt pociągnięcia pędzla był widoczny – wydobywał formę z pomocą wielkich kwadratowych rzutów pędzla.

W akwarelach, w rysunkach piórkiem, ołówkiem lub węglem również często sztrychował i kratkował, modelował przy pomocy sztrychów i kratek.

## VI

W okresie dojrzałości artystycznej Mierzejewski maluje pejzaże, martwe natury, portrety, kompozycje figuralne.

W pejzażach z lat 1915–1916 widoczny jest silny wpływ Cézanna. Dla impresjonistów pejzaż był feerią przelewających się jedne w drugie kolorów. W ujęciu Cézanna pejzaż tężeje, konsoliduje się. Mierzejewski podąża w tem za mistrzem z Aix. W dużym zimowym pejzażu zakopiańskim z r. 1915 cała budowa obrazu, zbiecie listowia w wielkie masy, ich zaokrąglanie i geometryzowanie, rytmiczne powtarzanie pewnych motywów kształtu, wreszcie gama barwna, składająca się z tonów seledynowych, oliwkowych, niebiesko=zielonych jest wyraźnie cézannowska.



JACEK MIERZEJEWSKI

JABŁKA (ol., 1916)

Bardziej samodzielny w ujęciu jest śliczny »Kościołek w Witowie« (dwie redakcje: jedna z r. 1914, druga z r. 1915). Kolory blade, przełamane bielą, nieledwie pastelowe. Dominuje cytrynowa żółć, szmaragdowa zieleń i jasny bronz. Kształty doników i kościółka uproszczone, zlekka »kubizowane«.

W latach 1917—1923 Mierzejewski maluje wielką kompozycję pejzażo=architektoniczną p. t. »Wawel«. Odrzuca śmiało wszelkie szczegóły zbędne. Kubizuje bryły architektoniczne. Spowija cały zespół budowli w jakąś zielonkawo=oliwkową mgłę. Dzięki temu Wawel przeistacza się, dematerializuje, staje się jakimś grodem fantastycznym, jakimś ucieleśnionym »snem o potędzie«.

Pod względem stylu z utworami tymi spokrewniona jest wielka kompozycja alegoryczna p. t. »Polonia« (1915). Na marmurowym sarkofagu z orłami polskimi naga postać kobieca budzi się z uśpiania. Oparła się na prawym łokciu, lewą ręką przeciera sobie czoło. Nad nią unoszą się kruki. Tło bezprzedmiotowe, niemal jednolite. Cały obraz utrzymany w tonie zielonkawo=szarym, tylko tu i owdzie wpadającym w żółty, w zielony w lila. Najciekawsze w tym obrazie jest dążenie do uproszczenia formy, do nadania członkom ciała ludzkiego form geometrycznych. Głowę, szyję, ręce, nogi, piersi, brzuch »Polonii« Mierzejewski kształtuje tutaj jako wielkie, niemal nierozczłonkowane bryły, zbliżone do walców i półkuli.

## VII

Kiedy Wyczółkowski pragnie malować martwą naturę, bierze pyszne białe lub ponsowe róże, kładzie je do kryształowych wazonów, ustawia na tle szkarłatnych lub lazurkowych draperyj. Mierzejewski, w tej samej sytuacji, bierze zwykły stółek



JACEK MIERZEJEWSKI

CYTRYNY (ol., 1919)

drewniany, kilka jabłek, gliniany garnek, porcelanowy dzbanuszek, chustkę chłopską, jakieś drobne niepozorne kwiaty – pelargonie lub pierwiosnki<sup>\*)</sup>. Po mistrzowsku wydobywa charakter każdego materiału – włóknistą strukturę drewna, emalę porcelany, jedwabisty naskórek jabłka. Na tle bezprzedmiotowym, najczęściej popielato-błękitnym lub beżowym, daje kilka żywszych plam barwnych, tworzy subtelne harmonie zamglonych, zciszonych chłodnych blado-błękitnych, srebrnoszarych, zielonkawych tonów («Jabłka» 1916; «Cytryny» 1919; «Gruszki i jabłka» 1921; «Pierwiosnki» 1922).

W martwych naturach Mierzejewskiego nie znajdziemy tego zmysłowego przeżytku, tej wspaniałej orkiestracji barwnej, tego *brio*, jaki jest w martwych naturach Wyczółkowskiego. Ale jest w nich cicha, rzewna, marzycielska poezja. Mierzejewski przedziwnie umie się wczuć w senny żywot, w ciche, spokojne bytowanie kwiatów, jabłek, glinianego garnka, drewnianego stołka. Świetnie pasuje do jego utworów termin niemiecki dla martwej natury: »*Stilleben*«.

«Niezmiernie ciekawe jest porównanie jakichś kwiatów Mierzejewskiego z jakimiś kwiatami Van Gogha, pod wieloma względami jego antypody. U Van Gogha czyste, gorące barwy; żółć, oranż; wściekła dynamika; podniecenie; brak miary; wielkie kwiaty – słoneczniki. U Mierzejewskiego stłumione, chłodne tony; zielonkawy błękit; statyka; spokój; umiar; drobne kwiaty – geranie, pierwiosnki».

Malowanie martwych natur może płynąć z pobudek rozmaitych.

Dla impresjonistów, dla Cézanna, dla artystów późniejszych malowanie martwych natur, to przede wszystkim najprostszy, najłatwiejszy sposób studiowania pewnych zagadnień formalnych, zagadnień koloru, kształtu i kompozycji. Sam temat jest tu do pewnego stopnia obojętny; może dlatego powracają ciągle te same mo-

<sup>\*)</sup> Mierzejewski nadzwyczajnie lubił kwiaty. Nie lubił jednak kwiatów ciętych, wogóle kwiatów na długich łodygach. Nie lubił chryzantemów i irysów. Lubił natomiast kwiaty drobne, np. niezapominajki.

tywy: jabłka, półmisek z rybami, tulipany. Mierzejewski stawia sobie również pewne zagadnienia formalne w swych martwych naturach, ale do ich malowania skłania go przede wszystkim sentyment dla malowanych przedmiotów. Jego martwe natury rodzą się z tego samego stanu duszy, z tego samego nastroju, co martwe natury Holen=drów – z ukochania potocznej, powszedniej rzeczywistości, z cichego szczęścia na wi=dok złocistej cytryny, rumianego jabłka, porcelanowego dzbanuszka.

W swych martwych naturach jest Mierzejewski lirykiem cichych rozmarzeń i roz=modleń duszy na widok piękna rzeczy, z którymi stykamy się codziennie.

## VIII

Jako portrecista Mierzejewski nie szuka daleko modeli do swych portretów: ma=luje najchętniej osoby swego najbliższego otoczenia – swoją żonę, swoich chłopców, swoją szwagierkę, swoją teściową. Malarz delikatnych odcieni barwnych objawia się nam tutaj jako malarz subtelnych odcieni psychicznych; malarz cichego, sennego żywota jabłek, drewnianego stołka, porcelanowego dzbanuszka jako malarz cichych, łagodnych stanów i poruszeń duszy.



JACEK MIERZEJEWSKI

PORTRET ŻONY (ol., 1919)



JACEK MIERZEJEWSKI

PORTRET P. R. A.  
(rys. ołówk. i piórem 1923)

Nadzwyczaj ciekawe, zarówno pod względem kolorystycznym, jak psychologicznym, są liczne portrety żony<sup>\*)</sup>. W portretach tych Mierzejewski unika starannie wszelkiej banalnej, zdawkowej idealizacji, taniego uśliczniania, szuka natomiast pięknych harmonij barwnych, podpatruje przelotne, niekiedy dziwne lub niepokojące wyrazy twarzy.

Z tych portretów żony artysty szczególnie piękne są dwa. Jeden (1915; *Zbiory Państwowe*) przedstawia ją do połowy, z głową opartą na ręce, w białej sukni, w małym białym kapeluszu, ozdobionym czarną wstążką i kolorowymi kwiatuszkami, z różowym szalem na kolanach. Tło z lewej strony oliwkowe, z prawej białe. Twarz, biała suknia, różowy szal mienia się najdelikatniejszymi odcieniami różu, żółci, błękitu.

Drugi portret — niedokończony (1919) również przedstawia ją patrzącą w zady — przed siebie — z rękoma splecionymi na oparciu krzesła, w błękitnej bluzie, z krótkimi rękawami i wycięciem u szyi, w łowickiej pasiastej spódnicy, z ciemnozieloną wstążką we włosach. Prześliczna harmonia barwna. Niezwykle subtelna ekspresja twarzy: usta zlekka rozchylone, wilgotny połysk w oczach.

Może jednak najwyżej wzniósł się Mierzejewski jako portrecista w portrecie swej teściowej, ś. p. Rozalii Brzezińskiej, założycielki pisma dla dzieci »Płomyk« i żony znanego działacza społecznego Mieczysława Brzezińskiego (1915; istnieje jeszcze jeden portret Brzezińskiej, przedstawiający ją do kolan, w ciemnoszarej, wpadającej miejscami w fiolet sukni, bez okularów, z r. 1921).

<sup>\*)</sup> W portrecie Mierzejewski przywiązywał wielką wagę do barwy. »Linja jest sztywna, mawiał: linja schematyzuje. Głowę w portrecie można oddać tylko przy pomocy barwy.



Na fotelu w ciemno=szarej gładkiej sukni, w szaro=błękitnej chuście, zarzuconej na plecy, siedzi starsza pani — matrona — z książką na kolanach. Nogi spoczęły na podnóżku. (Ręce nieskończone). Tło bezprzedmiotowe, błękitno=szare, mieniące się, wpadające w żółty, w różowy, w lila, w brunatny.

Siwe włosy gładko przyczesane. Usta uśmiechają się łagodnie. Poprzez okulary patrzą bystro mądre, czarne oczy. Dobroć na twarzy i niemal hjeratyczna powaga w całej postawie, w układzie rąk i nóg. Dostojność i beznamiętność wieku, który wszystkie walki ma już za sobą i w sprawach tego świata bierze udział już tylko jako widz. Spokój. Pogoda i cisza. Poezja starości.

Jeden z najpiękniejszych współczesnych portretów polskich.

## IX

Z martwych natur, z portretów takich, jak portret Rozalji Brzezińskiej, możnaby wnosić, że w duszy malarza panowała cisza, spokój, niezamącona pogoda.

A przecież wiemy, że Mierzejewski w swem życiu nie stapał po różach. Jako słuchacz Akademii musiał ciężko walczyć z niedostatkiem. Przez długi czas nie miał pieniędzy na kupno farb olejnych. Utrzymywał się z kilkunastoguldenowych premii konkursowych, z dorywczych obstalunków, z rysowania karykatur do pism humorystycznych<sup>\*)</sup>. Później dokuczała mu astma, żarła go gruźlica. Podczas gdy inni mogli rozwijać się swobodnie, on był skazany na to, żeby żyć na pustkowiu, zdala od większego środowiska kulturalnego, musiał całymi latami mocować się z chorobą, wydierać jej z trudem każdą chwilę wytchnienia i twórczości. Zdawał sobie sprawę ze swej wartości, a był niemal zupełnie nieznan. Wiedział, że mógłby jeszcze wiele zrobić, a czuł zbliżającą się nieuchronnie śmierć. Dość przyczyn, żeby nagromadzić gorycz, smutek i ból nawet w duszy najbardziej zrównoważonej. Czy Mierzejewskiemu udało się tego uniknąć? Co ukrywało się w jego duszy pod tą powłoką

<sup>\*)</sup> Szczęsny Rutkowski, *Jacek Mierzejewski*. Warszawa 1927, str. 14.



JACEK MIERZEJEWSKI

SPIĄCA KOBIETA Z PIESKIEM (rys. węglem, 1914)

wielkiego spokoju, jaki mamy w jego kwiatach, owocach, portretach? Czy nigdy nie zdradził się on z tem w swych dziełach?

## X

Przyjrzyjmy się autoportretom Mierzejewskiego — może one pozwolą nam zajrzeć w głąb jego duszy.

Z autoportretów Mierzejewskiego zasługują na uwagę zwłaszcza dwa: jeden rysowany węglem z r. 1910, drugi rysowany ołówkiem z r. 1923.

Miedzy jednym portretem a drugim leży przepaść.

Dwa style — tu i tam. W portrecie z r. 1910 gruby, twardy, kaligraficznie stylizowany kontur. W portrecie z r. 1923 linja cienka i giętka, miękki modelunek z pomocą światła i cieni.

Dwaj ludzie. Ten z r. 1910 — zdrowy, silny, barczysty, wąsaty, ten z r. 1923 — chudy, twarz pociągła, policzki zapadłe, *habitus phthisicus* wyraźny.

Dwie postawy wobec świata. W portrecie wcześniejszym jest pewien młodzieńczy i nawet trochę brutalny gest siły, energii, tęczy — zaciśnięte usta, groźnie ściągnięte brwi, stalowe spojrzenie, wzięte wprost od Wyspiańskiego — jest pewne heroizowanie samego siebie, jest pogarda artysty-cygana dla mieszczańskiej poprawności stroju, może nawet pewien umyślnie podkreślony demokratyzm, w baranich kożuchu, narzuconym na ramiona. W portrecie późniejszym wszelka maskarada odpadła. Ręka ze spokojem i precyzją notuje spustoszenia, jakie choroba zdążyła już poczynić w organizmie. W marynarce, w miękim kołnierzyku i starannie zawiązanym krawacie nic uderzającego — dyskretna elegancja gentelmena, człowieka z »towarzystwa«. W ustach zaciśniętych energia, upór; oczy patrzą na widza czujnie, badawczo, może nawet trochę nieufnie. Mierzejewski nie udziela się nam tutaj.

W jednym portrecie mamy pozę, stylizowanie samego siebie, w drugim — powściągliwość największą. Autoportrety Mierzejewskiego również nie wydają tajemnicy jego życia wewnętrznego.

## XI

Tajemnicę tę wydają nam dopiero karykatury i groteski Mierzejewskiego.

Jeśli Mierzejewski, zmagający się całymi latami, najpierw z niedostatkiem, potem z ciężką, nieuleczalną chorobą; odcięty od świata i niemal nieznany, nie zatruił się goryczą swych myśli i nie poddał się przygnębieniu, to dlatego, ponieważ posiadał on w swym arsenale psychicznym potężny środek obronny w postaci humoru \*).

Humor Mierzejewskiego przejawia się najczęściej w karykaturalno-groteskowym ujęciu rzeczywistości. Skłonność do karykatury znajdujemy już w niektórych wcześniejszych szkicach węglem lub ołówkiem. Przejawia się ona tutaj w zabawnym deformowaniu kształtów (potwornie wielkie głowy, nieforemne nosy, małe rączki i nóżki), w nadawaniu modelom jakiegoś głupkowato-nieokreślonego wyrazu twarzy. W litografii »Miejska dziewczyna« (1910) uderza nas również głupkowaty wyraz twarzy, ociężała, pozbawiona wdzięku postawa.

Później humor Mierzejewskiego przejawia się w szeregu karykatur właściwych — w karykaturach do krakowskiego pisma humorystycznego »Abdera« (1911—1912), w karykaturach znajomych i przyjaciół.

\*) Dickens, Prus byli podobno jego ulubionymi autorami.



JACEK MIERZEJEWSKI

PORTRET P. R. B. (ol., 1921)

## XII

W związku z postępiami choroby humor Mierzejewskiego przybiera inny odcień. Zamiast pogodnych karykatur tworzy on teraz cykl grotesek tragicznych.

Należy tutaj przedewszystkiem »Umarlak« (1915 – 1921; Zbiory Państwowe).

Drobny mężczyzna o śmiesznie wielkiej głowie z dziobatym nosem i śmiesznych, małych rączkach i nóżkach osuwa się bezsilnie na ziemię. Twarz jego zzieleniała ze strachu; kosmyk rzadkich włosów przylepił się do spoconego czoła; głowa weszła jakoś w tułów, między ramiona; dłonie położyły; małe nóżki w dziwnych półbutach wyprężyły się i zeszywniały. Konającego podtrzymują z obu stron żona i matka, jedna z bolesną rezygnacją, druga z napół litościwym, napół głupkowatym uśmiechem. Obojętnie ogląda się za siebie przechodzień w surducie i wysokim cylindrze; jeszcze obojętniej stoi sobie cudaczny kosmaty piesek o krzywych nóżkach, rykowanym pyszczku, wielkich uszach i podniesionym w górę, zakrzywionym, jak szabla, ogonkiem. W głębi wysoki nagi pień drzewa. Preraźliwa pustka w jakiej rozgrywa się ta scena (podkreślona jeszcze przez nagi pień drzewa); zielonkawo-błękitny kolor tła; dziwne, zielone, jakby księżycowe oświetlenie, cudaczne kształty pieska i drzewa, oraz niezwykle strój przechodnia: wszystko to potęguje niesamowity nastrój obrazu, daje atmosferę jakiegoś dręczącego koszmaru.

W zachowaniu studjum akwarelowem do głównej grupy »Umarlaka« (własność p. Róży Aleksandrowicz w Krakowie) uderza jeszcze silniej groteskowe traktowanie głów — zzieleniała twarz i usta zbieleła samego »umarlaka«, bezmyślny, głupkowaty uśmiech jego matki.

Do tej ponurej i niesamowitej »fantazji konania«, jaką jest »Umarlak«, Mierzejewski projektował jako *pendant* obraz, w którym miała być przedstawiona w sposób groteskowy — miłość. Zachował się szkic kompozycyjny, rysowany ołówkiem i podkolorowany akwarelą, oraz dwa studja przygotowawcze, wykonane tą samą techniką, do tego obrazu. Na podstawie tych prac przygotowawczych możemy sobie wyrobić dość dokładne pojęcie o tem, jak miał wyglądać obraz skończony. Mieliśmy tutaj — podobnie jak w »Umarlaku« — trzy grupy. Pośrodku parę miłosną, splecioną ze sobą rękoma, kroczącą przed siebie, profilem do nas. Po lewej ręce drugą parę miłosną, wyrostka i dziewczynę, o rysach pospolitych i brzydkich, siedzących z pochylonemi ku sobie głowami. Oboje śmieją się lubieżnie, on jej unosi spódniczkę, odsłaniając nagie kolana. Wreszcie po prawej ręce mielibyśmy opartego o pień drzewa przechodnia w cylinderku, śmiejącego się szyderczo. Pod względem kompozycji, kolorytu, groteskowego traktowania postaci, ze względu na postać przechodnia w cylinderku, wreszcie ze względu na wybór tematu obraz ten, sądząc ze szkiców, stanowiłby dokładne *pendant* do »Umarlaka«.

Zachowało się jeszcze kilka rysunków ołówkowych, stanowiących może szkice kompozycyjne do dalszych obrazów tego cyklu:

1. »Atak astmy«: po lewej ręce mężczyzna robi nogą wypad naprzód i otwiera szeroko usta, jakby chciał złapać tchu; po prawej ręce kobieta płacze, zakrywając twarz rękoma; pośrodku przechodzień w cylinderku klaszcze radośnie w dłonie.
2. Matka z dzieckiem na ręce czyni drugą ręką gest, jakby coś odganiała od siebie. Piesek. Przechodzień w cylinderku przechodzi mimo.
3. Kobieta leży na łóżku. Mężczyzna we fraku dusi noworodka.
4. Trumna leci z okna. Do tego odpowiednio makabryczny napis.

Wszystkie te kompozycje miały mieć jednakowo zielonkavo= błękitny koloryt; we wszystkich miał występować ten sam cudaczny długouchy i krzywonogi piesek i ten sam przechodzień w cylinderku, co w »Umarlaku«. — Do tego przechodnia zachował się również oddzielny szkic ołówkowy, przedstawiający go do połowy, ze skrzyżowanemi na piersi rękoma (reprodukowany w monografii Rutkowskiego).

### XIII

Z projektów tych żaden nie został urzeczywistniony.

Natomiast Mierzejewski namalował obraz inny, który stanowi jakby dalszy ciąg »Umarlaka«: jest to »Pogrzeb« (1918—1923); (zachowało się również studjum olejne do tego obrazu z niewykończonemi głowami). Dwoje ludzi — zapewne ojciec i matka — niosą nagie, zzieleniałe zwłoki mężczyzny o dziobatym nosie. Dookoła półkolem stoją ludzie — jacyś szarzy, ubodzy, zwykli ludzie; na ich brzydkich, niekształtnych twarzach malują się wyrazy przerażenia, zgrozy, wstrętu, ciekawości, tępego, niemego bólu lub poprostu obojętności. Kobieta na lewym skrzydle składa ręce razem, jakby do modlitwy. Jedyne to zresztą ruch bardziej określony; pozatem nic patetycznego: ani jednego gestu głośniejszego. Tło bezprzedmiotowe, mgliste, zielonkavo=szare. Umiar, powściągliwość w wyrazie bólu niezmierna.

W »Umarlaku«, w »Pogrzebie«, Mierzejewski stworzył dzieła przejmujące, pełne głębokiego tragizmu, a przytem niezwykle oryginalne, dla których trudno byłoby zna-



JACEK MIERZEJEWSKI

ZUZANNA (akw., 1921)



JACEK MIERZEJEWSKI

AUTOPORTRET (rys. ołówk. 1923)

leżć analogię nie tylko w dziejach plastyki polskiej, ale nawet w dziejach plastyki światowej.

Jak koncepcje tych obrazów powstały w umyśle malarza? Jaki zachodzi związek między temi groteskami tragicznymi a tragedją życiową Mierzejewskiego?

W »Pogrzebie«, w »Umarlaku« Mierzejewski przedstawia śmieszną bezsilność człowieka wobec śmierci. Przedewszystkiem jednak usiłuje żyć się, oswoić z myślą o własnej śmierci, usiłuje spojrzeć na swe własne konanie i na swój własny pogrzeb niejako z zewnątrz, więcej — przedstawić je w sposób zabawny, groteskowy.

Przechodzień w cylinderku, występujący w utworach tego cyklu, to uosobienie tępoty, obojętności, braku serca, gnuśności, cynizmu ludzkiego.

W tem wszystkim jest jakiś niesamowity, makabryczny humor. Ale dzięki temu makabrycznemu humorowi Mierzejewski nie zgorzkniał i nie wpadł w melancholję. Przeciwnie, — pokonał dręczące go lęki i zmory. Zachował pogodę duszy. Jest w tem bohaterstwo, jest — wielkość.

#### XIV

Trawiony gruźlicą, z gorączką we krwi, Mierzejewski nie przestaje rozmyślać o zagadnieniach swej sztuki, rysować i malować. Śpieszy się, jak człowiek, który boi się, że nie zdąży wypowiedzieć wszystkiego, co ma do powiedzenia. Zwierza



JACEK MIERZEJEWSKI

UMARŁAK (ol., 1915 1921)

się wtedy jednej z osób, które go odwiedzały, że pragnąłby tylko jednej rzeczy: móc jeszcze przez kilka lat malować. Malować było dla niego koniecznością, żyć — nie.

Wtedy to, może pod wpływem podniecenia zmysłowego, jakie zwykle towarzyszy ostatniemu stadium gruźlicy, Mierzejewski maluje, piórkiem i gwaszem, swą kompozycję ostatnią. W mroku lasu, na posłaniu z paproci, wśród kiści winogrodu leży naga kobieta o młodem kwitnącem ciele i piękny nagi młodzieniec. Między nimi sarna ukwiecona różami, parki gołębi. Pean na cześć urody życia, wyśpiewany przez człowieka umierającego. W kilka tygodni po namalowaniu tej idylli miłosnej Mierzejewski już nie żył<sup>\*)</sup>.

MIECZYŚLAW WALLIS.

<sup>\*)</sup> Kiedy w marcu 1924 r., na rok przed śmiercią, Mierzejewski urządził pierwszą większą wystawę swych prac w Salonie Garlińskiego w Warszawie, był on, poza garstką krytyków i miłośników, niemal zupełnie nieznany. Smiało rzec można, że dopiero ta wystawa zwróciła na niego uwagę. Od tego czasu zainteresowanie dla jego sztuki stale wzrasta. W r. 1927 pojawiła się doskonała monografia o nim, napisana przez Szczęsnego Rutkowskiego *Jacek Mierzejewski. Monografie Artystyczne* pod redakcją Mieczysława Tretera. T. XII. Warszawa. Gebethner i Wolff. — Rutkowski podaje mylnie datę pobytu Mierzejewskiego we Francji — 1912, zamiast 1913.





JACEK MIERZEJEWSKI

POGRZEB (ol., 1918–1923)

oraz datę powstania autolitografii »Krakowska dziewczyna« i »Miejska dziewczyna« – 1913, zamiast 1910). – W październiku 1928 r. odbyła się w Salach Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Warszawie wielka wystawa pośmiertna, obejmująca niemal całe dzieło malarskie, rysunkowe i graficzne Mierzejewskiego. We wszystkich artykułach, jakie w związku z tą wystawą ukazały się w dziennikach, dźwięczała nuta smutku i żalu. Powszeczne było przekonanie, że sztuka polska straciła w Mierzejewskim artystę dużej miary, który szedł własną drogą i któremu choroba i śmierć przedwczesna nie pozwoliły wypowiedzieć swego ostatniego słowa. – Pisząc studium niejsze korzystałem ze wspomnianej monografii Rutkowskiego, oraz z prac i artykułów następujących: W a c ł a w Husarski, *Wystawa Jacka Mierzejewskiego*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa, marzec 1924. Wstęp do katalogu. = Henryk Elzenberg, *Wspomnienie o Jacku Mierzejewskim* »Robotnik« 3 maja 1925 roku. – Mieczysław Treter *Wystawa pośmiertna Jacka Mierzejewskiego* Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków. Warszawa 20 października 1928 r. Wstęp do katalogu. Wiele informacji ustnych zawdzięczał ponadto p. Stanisławie Mierzejewskiej, p. Zofji Steinberżance i p. Henrykowi Elzenbergowi.

## JAK SIĘ DZISIAJ MALUJE

Jest to wyjątek z zajmującej książki p. t. *Comment on peint aujourd'hui*, napisał Ch. Moreau-Vautier, Paris 1923, H. Floury, éditeur, 2, rue St. Sulpice.

**P**ALETA prawdziwie klasyczna uznaje tylko farby najprostsze: ziemie, ochry, a odrzuca wszystkie nowoczesne farby pochodzenia chemicznego, jak *jaune brillant*, chromy i kadmjomy, które można spotkać czasami dopiero na paletce Davida i to przy końcu jego artystycznej działalności. A i on używał ich bardzo ostrożnie, tylko przy malowaniu draperyj.

Impresjonizm zmienił paletę radykalnie. Ginią czernie i ziemie — które impresjonizm nazywa kolorami ziemnistymi — paleta się upraszcza a jednocześnie i wzbogaca się, przyjmując siedm czy ośm barw, bardzo jaskrawych, najbardziej zbliżonych do spectrum słonecznego, barw, których klasycy nie uznawali.

Monet, Pissaro, Renoir, około r. 1875 zaczęli używać intensywnych żółtych, czerwonych, fioletowych, niebieskich i zielonych barw, jak: kadmjumów, chromów, cynobrów, laków, zieleni Veronese. Rewolucja ta, o charakterze estetycznym, pociąga za sobą konsekwencje techniczne, co więcej, wprowadza do techniki farby uznane jako nie stałe, których używa w sposób, niebezpieczny dla trwałości obrazu.

Mamy więc dwa rodzaje palet: paleta klasyczna, która odrzuca barwy żywe jako nie-trwałe i paleta impresjonistów, która odrzuca barwy dawne, uważając je za kolory mdłe, bez życia.

Większość malarzy używa palety pośredniej, starając się wykorzystać obie metody, to jest zatrzymują mniej lub więcej kolorów neutralnych, i używają przytem barw nowoczesnych.

### P A L E T Y

Bonnat: Bleu de Prusse — Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Brun rouge — Vermillon — Laque de garance — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume.



IAN HRYNKOWSKI DZIEŁECZKA (z teki autolitografij)



ALFONS KAPIŃSKI

STUDIUM PORTRETOWE (ol.)

(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



LESZEK JABŁOŃSKI DUET (ol.)  
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

Carolus-Duran: Blanc d'argent — Ocre jaune — Cadmium clair — Cadmium foncé — Jaune indien — Terre de Séville — Ocre rouge — Vermillon — Garance rose — Laque capucine — Laque fixe de garance — Terre de Sienne brûlée — Bleu outremer — Bleu de cobalt — Vert émeraude — Brun de Bruxelles — Noir d'ivoire.

Cottet: Blanc d'argent — Blanc de zinc (dla cynobru i kadmium) — Vert émeraude — Vert cobalt — Vert Véronèse — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Ocre de ru — Ocre d'or — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Rouge de Venise.

David: Blanc de plomb — Jaune de Naples — Jaune de chrome (przy końcu życia dopiero!) — Ocre jaune — Laque de gaude — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Orangé de Mars — Vermillon de Chine — Cinobre — Brun rouge — Laque de garance — Sienne brûlée — Terre de Cassel — Noir d'ivoire — Noir de pêche — Outremer — Bleu de Prusse — Bleu minéral.

Delacroix: Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune de zinc — Ocre jaune — Cobalt — Vert émeraude — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume — Momie.

Dérain: Blanc d'argent — Blanc de zinc — Ocre jaune — Brun rouge — Terre de Sienne

naturelle — Terre de Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Terre verte (używa jej bardzo często!) — Bleu de cobalt — Vert émeraude (nie uznaje farb nowoczesnych!).

Denis: Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium clair — Cadmium foncé — Vermillon — Laque garance — Andrinople (polecana przez Renoira) — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Terre d'ombre naturelle — Vert émeraude — Cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

Ingres: Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Sienne naturelle — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Vermillon de Chine — Cinobre — Brun rouge — Laque de garance — Sienne Brulée — Brun Van Dyck — Noir d'ivoire — Cobalt — Bleu de Prusse — Bleu minéral.

Matisse: Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium — Ocre jaune — Rouge de Venise — Vermillon — Laque alizarine — Vert émeraude — Vert composé (Blox) — Bleu de cobalt — Bleu outremer — Noir d'ivoire.

Millet (François): Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Ocre de ru — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Brun de Mars — Terre d'ombre — Momie — Laque Robert Nr 8 — Noir d'ivoire — Laque fine — Garance rose dorée — Vermillon — Brun rouge — Rouge de Mars — Bleu de cobalt — Outremer — Bleu minéral — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Renoir (według relacji udzielonych przez p. Alberta André): Blanc d'argent — Laque de garance — Ocre rouge —



LUDWIG LESZKO PIĘŻAŻ (ol.)  
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



LEON KOWALSKI  
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



ADAM BUNSCH  
(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)

Cobalt — Vert émeraude — Vert de cobalt — Terre verte — Jaune de Naples — Ocre jaune — Sienne naturelle — Noir d'ivoire.

Rousseau (Théodore): Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Laque Robert nr. 6 — Sienne brûlée — Momie — Laque Robert nr. 7 i 8 — Noir d'ivoire — Laque de garance — Brun rouge — Bleu de cobalt — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Simon (Lucien): Blanc d'argent — Ocre jaune — Cadmium clair — Cadmium moyen — Cadmium rouge — Rouge de Venise — Garance foncée — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bleu de cobalt — Bleu d'outremer — Bleu de Prusse — Vert émeraude — Vert Véronèse.

Whistler: Blanc — Ocre jaune — Terre de Sienne naturelle — Terre d'ombre naturelle — Bleu de cobalt — Bleu minéral — Vermillon — Rouge de Venise — Rouge indien — Noir — Terre de Sienne brûlée.

Zuloaga: Blanc d'argent — Cadmium foncé — Vermillon français — Laque carminée fixe — Bleu outremer — Vert émeraude — Ocre jaune — Terre de Séville — Noir de vigne — Noir d'ivoire.

### P Ł Y N Y

Bonnat: Siccatif de Courtrai i esencja terpentynowa, w równych częściach, tylko w cieniach.

Denis: Rzadko, tylko gdy to konieczne, olej lniany i esencja terpentynowa: dwie trzecie esencji, jedna trzecia oleju.

Matisse: Olej i esencja terpentynowa po połowie.

Renoir: Esencja terpentynowa, bardzo oczyszczona, i olej lniany.

Simon: Dwie trzecie esencji, jedna trzecia oleju. Do tego parę kropli sykatywy.

Zuloaga: Olej lniany. Nigdy Sykatywa. Słyszał, że Degas zachwalał esencję terpentynową nieczyszczoną: najprostsza ma być ponoś najlepszą.

### Z A P R A W Y

Bonnat. Płótno białe, zaprawa olejna.

Carolus: Płótno olejne, nie absorbujące, tonu szarego.

Denis: Gruntowanie bardzo słabe, białą de Meudon i białą ołowianą, prawie bez oleju. Płótno półabsorbujące. Lubię teksturę, niestety jednak często wyrób ich jest podejrzany.

Derain: Przygotowuje sobie sam płótno. Naprzód przeciąga klejem *colle de Flandre* zmieszany z *colle de Lyon*, bardzo starannie przygotowanym, poczem przeciera to białą ołowianą z olejem lnianym i esencją terpentynową, potem szlifuje papierem szklanym.

Matisse: Półcienkie płótno olejne, białe.

Ménard: Płótno gruntowane białą ołowianą, nieabsorbującą. Często maluje na papierze Whatman, naklejonym na teksturze.

Renoir: Płótno olejne.

Simon: Płótno olejne, słabo gruntowane, o cienkim ziarnie.

Zuloaga: Płótno nie absorbujące, zaprawa koloru brunatno-czerwonego lub ciemno-szara. Nie mógłbym malować na płótnie jasno-gruntowanym.

## WERNIKSOWANIE

Carolus=Duran: Werniksował po upływie roku.

Denis: Nie jestem wrogiem werniksu, ale nie mniej werniksuję dopiero po dwóch lub trzech latach.

Derain: Nie werniksuje wcale.

Matisse: Werniks *Vibert à retoucher*, jako werniks ostateczny.

Signac: »Werniksowanie jest niepotrzebne, nierozsądne i niebezpieczne«.

Simon: Werniksuję bardzo ostrożnie.

Zuloaga: Werniksuję dopiero po upływie roku lub dwóch lat. Jako werniksu tymczasowego używam jajka, które przyprawiam z cukrem i ubijam skrzydłem ptasim w rynce na pianę. Piana stoi przez jedną noc, poczem zebrać trzeba to, co osiada na dnie. Używam tego środka bardzo ostrożnie.



ALFRED KOTSIS

MECHANIK WIEISKI (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)



JOZEF PESZKA (1767-1831)

PORTRET MACIEJA BARANKIEWICZA (ol.)

(Ze zbiorów po ś. p. Jerzym hr. Mysielskim, Kraków, Wawel)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

## KRONIKA ARTYSTYCZNA

### BYDGOSZCZ

= W lokalu Muzeum Miejskiego otworzono wystawę »Bractwa św. Łukasza« (uczniów prof. T. Pruszkowskiego) z Warszawy.

### KRAKÓW

= Matejko do nabycia. Dwa obrazy Matejki, znajdujące się zagranicą, są do nabycia, a mianowicie »Śluby Kazimierza Jagiellończyka« i »Maćko Borkowicz«. Pierwszy z nich był własnością dworu habsburskiego i teraz znajduje się w posiadaniu hr. Lonyay, b. arcyksiężny Stefani, wdowy po arc. Rudolffie, który zginął tragicznie w Mayerlingu. Drugi jest również własnością prywatną w Austrii. Cena wynosi za każdy po 5000 dolarów.

= Śp. Feliks Jasieński. Dłuższy artykuł, poświęcony charakterystyce działalności artystycznej śp. F. Jasieńskiego, skreślony piórem K. Z. z Krakowa, ukazał się w Nr. 165 *Kurjera Poznańskiego* p. t.: »Ulbył Krzewiciel Sztuki«.

= 50 rocznica zgonu Maurycego Gottlieba.

W roku bieżącym przypada 50 rocznica zgonu artysty-malarza bł. p. Maurycego Gottlieba, jednego z najwybitniejszych uczniów Matejki i Siemiradzkiego. Z inicjatywy krakowskiej gminy izraelickiej powstał komitet obywatelski uczczenia rocznicy. Komitet postanowił urządzić wystawę obrazów Gottlieba i w tym celu wystosować odezwę do osób, posiadających w swych zbiorach obrazy artysty, z prośbą o nadsyłanie ich na wystawę. Urządzeniem wystawy zająć się ma komitet. Uchwalono pozatem wydać książkę o Gottliebzie oraz odnowić nagrobek Gottlieba na cmentarzu izraelickim w Krakowie, w rocznicę zaś zgonu urządzić nabożeństwo żałobne.

= Z polskiej Akademii Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki, które odbyło się pod przewodnictwem Dr. Stanisława Tomkowicza dnia 4 kwietnia br. prof. Julian Pagaczewski mówił o pracach złotnika wrocławskiego Andrzeja Hei-



deckera, którego działalność daje się wykazać w latach 1509–1533. Srebrny relikwiarzowy posążek św. Jadwigi śląskiej z r. 1513 ma pewne cechy wspólne ze srebrnym posążkiem Madonny z r. 1510 w kościele parafialnym w Wieluniu, co wskazuje na wykonanie posążku wieluńskiego w Wrocławiu, a bodaj nawet czy nie w warsztacie Andrzeja Heideckera. Złotnik ten wykonał też w r. 1517 piękny kielich dla kościoła parafialnego we Wschowie w Wielkopolsce, co dowodzi, że w tym czasie Wielkopolska zapotrzebowania swoje w zakresie złotnictwa kościelnego pokrywała w pewnej mierze w Wrocławiu.

Docent Adam Bochnak przedłożył referat o rzeźbach barokowych w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach. W całej tej grupie rzeźb widać bardzo wyraźny wpływ, względnie nawet swobodne kopjowanie posągów stiukowych Fontany w kościele św. Anny w Krakowie.

Następnie docent Bochnak przedłożył swoją pracę o rzeźbach z drugiej połowy XVIII wieku we Lwowie, Przemyślu i różnych innych miejscowościach Małopolski wschodniej. Główny nacisk położył na posągi pod kopułą kościoła Dominikanów we Lwowie, posąg konny św. Jerzego na szczycie fasady cerkwi św. Jura we Lwowie i figury u Franciszkanów w Przemyślu. Na podstawie analizy stylistycznej referent uważa je za dzieła jednego i tego samego artysty. Są pewne przesłanki archiwalne, że był nim niejaki Fenzynghier. Pierwowzorem lwowskiego posągu św. Jerzego był konny posąg tegoż świętego na moście w Bambergu, dzieło F. Dietza. Styl całej tej grupy rzeźb upoważnia do szukania punktu wyjścia w Bawarii. W końcu referent scharakteryzował rzeźby Macieja Polejowskiego, które stylistycznie różnią się bardzo od poprzednich. Piękne posągi w kościele niegdyś Paulinów we Włodawie, jak dowodzi porównanie ich z archiwalnie stwierdzonymi utworami Macieja Polejowskiego, wyszły z pod dłuta tego wybitnego snycerza lwowskiego, którego sztukę przyjdzie wiązać plastyką krajów austriackich. Przedmiotem pracy referenta w dalszym ciągu były wspaniałe, efektowne ambony w kościele św. Mikołaja we Lwowie i w cerkwi katedralnej w Przemyślu, jak również posągi w Buczaczu, Dukli, Nawarji i t. p. W drugiej połowie XVIII wieku Lwów wysuwa się jako najsilniejsza – obok Warszawy – środowisko artystyczne Polski, które promieniowało na znaczną odległość. Referat był ilustrowany kilkudziesięcioma fotografiami wykonanymi przez autora z zabytków rzeźby, które dotychczas jeszcze nigdy fotografowane nie były. Praca dr. Bochnaka jest częścią przygotowanej już od dłuższego czasu rozprawy o polskiej rzeźbie późnobarokowej.

Wystawa Fryderyka Pautscha, którą niedawno oglądaliśmy w krakowskim Pałacu Sztuki, należała do jednej z najciekawszych, jaką w tym sezonie urządziło Tow. Przyj. Sztuk Pięknych.

Prof. W. Kozicki, pisząc kiedyś o F. Pautschu, słusznie podkreślił, że najbardziej uderzającą właściwością jego talentu jest jego bujność i wybuchowość,



FRANCISZEK TEPE

PORTRET (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1929)

jego żywiołowa siła. »Z każdego niemal jego płótna bije temperament malarzski tak gwałtowny i szeroki, że aż prawie wulkaniczny. Ma się wrażenie, że dusza jego w chwili tworzenia dochodzi do temperatury wrzenia i że prężność tej rozgrzanej atmosfery jest tak wielka, iż musi się wyładować w szalonym rozmachu pendzla, w orgazmie barw«.

Stosowne to określenie prof. W. Kozickiego uzupełnić jeszcze należy tem, że Fr. Pautsch poza tym temperamentem, jest z urodzenia malarzem w sensie jak najbardziej rozległym. Tę wybuchowość umie doskonale brać na cugle, jeśli idzie o wydobywanie czysto malarzskich właściwości, bez oglądania się na »siłę«, »efekt«, »dynamikę kompozycji« i tym podobne właściwości kuchni malarzkiej, która już dawno przestała mieć dla niego tajemnice. Nie przemysłowa, nie mędrkuje, nie nagina się do niczego, lecz przedewszystkiem patrzy własnymi oczyma i dopatrzeć się umie rzeczy, które są dla wielu ukryte.

Widać to w jego świetnych wnętrzach lasu. Każde było inne, w każdym malarz widział inną tajemnicę, dopatrzeć się potrafił swoistego życia tego lasu i wy-



FRANCISZEK TEPE

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

dobyć je kilkoma nieraz pociągnięciami pendzla. Szedł od nich zapach butwiejących liści, wilgoć mokradeł, woń sędziwych drzew i ukrytych grzybów i ta jedyna leśna atmosfera, która przepaja płuca. A wszystko to było wydobyte po prostu, skromnymi środkami malarскими, skalą barw, która zdawała się sama układać w harmonie takie właśnie a nie inne, jakich trzeba na oddanie tej jedynej prawdy, której miano: plastyczny kształt doskonałego wypowiedzenia się.

Jak wrażliwy jest Pautsch na zmienność barw: jaką ma pamięć, dowodziły notatki p. t. »Studja burzy«. To nie warjacje na temat oświecenia i jego zmienności, lecz znowu błyskawiczne uderzenia pendzla, który był tu induktorem jego wrażliwości i »widzącem« narzędziem jego oka.

Jego portrety i studja portretowe były doskonałym uzupełnieniem tej sali, w której dominował obraz olbrzymich rozmiarów »Ukrzyżowanie«.

Umyślnie zostawiliśmy na końcu omówienie tego pożądanego dzieła, które w współczesnej sztuce jest zjawiskiem niecodziennym. A jak ten tryptyk został pysznie rozmieszczony, jak skomponowany, jak każda jego część łączy się i wtapia w całość o budzącym grozę wrażeniu! Nic tu nie jest przypadkowe, wszystko zostało celowo namalowane, szczegóły nie kłócą się z sobą, nic nie rozprasza nastroju, żadna część nie wyrывa się i nie zabija drugiej. Płyne to wszystko

z mocą, z tą furją, o której mówił Kozicki, a jednak harmonijnie, jak rapsoz muzyczny o wysokim napięciu. Walory malarskie, owo furioso barw, które niemal brutalnie wołają o zbrodni dokonanej na Największym Człowieku, jakiego wydała ziemia, mają natężenie niemal bolesne, bijące w oczy i wywołujące aż uczucie zamętu. Skala barw potem się ucisza rozpraszając w nagłym zmierzchu i ginie w głębokim mroku, gdzie dokonuje się ohydny targ o mizerne resztki odzienia Chrystusa i łotrów.

Każda twarz jest inna, każdy inaczej cierpi i pojmuje ostatni akt tragedji na Górze Kalwarji. Owa tylo-krotnie podnoszona »brutalność« ekspresji Pautscha, którą poznaliśmy przed laty w jego »Dziadach«, tu znalazła swe wytłumaczenie i swą dominantę w znaczeniu psychiki nastroju. Na widza wali się ta scena, z jakąś mocą i zmusza go do skupienia. Po ochłonięciu, powoli doszukuje się wartości niezwykłych w kompozycji, w rysunku i szczegółach malarskich, na podkreślenie których brak jest miejsca w zwykłym sprawozdaniu.

A braki? Powiedział kiedyś Gauguin: »Nie ma braków? Do diabła z takim dziełem! To nie obraz w takim razie, tylko kaligrafja«.

Artur Schroeder

= W Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych otwarta została dnia 7 kwietnia Wystawa »Sto lat malarstwa polskiego«. W uroczystości otwarcia wziął udział dyrektor departamentu sztuki prof. W. Jastrzębowski wojewoda krakowski dr. Kwaśniewski i wicewojewoda dr. Duch, prezydent Krakowa inż. Rella i cały szereg wybitnych osobistości. Do zebranych przemówił prezes Akademji umiejęt-

ności, prof. dr. Kostanecki, podkreślając znaczenie Krakowa w rozwoju polskiej sztuki, czego wymownym dowodem jest obecna wystawa, na którą złożyły się wyłącznie eksponaty z Krakowa i jego najbliższych okolic.

Z kolei zabrał głos im. ministerstwa W. R. i O. P. dyr. dep. kultury i sztuki W. Jastrzębowski, wygłaszając krótkie przemówienie, które podajemy w całości:

»Kraków, zawsze wierny świetnej tradycji nauki i sztuki, sięgnął znów w głąb swej kultury, organizując nawet dla siebie wyjątkowy pokaz p. t.: »100 lat malarstwa polskiego«. Pokaz dlatego wyjątkowy, że poza jego walorami artystycznymi, wydobyto dzieła mistrzów naszych na przestrzeni 100-lecia ze zbiorów prywatnych, zasługuje na specjalne i głośne podkreślenie. Fakt ten mówi sam za siebie i świadczy najwymowniej o istotnym zrozumieniu przez społeczeństwo ważnych potrzeb i zadań kulturalnych, leżących gdzieindziej w Polsce odłogiem. Stojąc wobec tego wyjątkowego pod względem artystycznym i społecznym pokazu i podkreślając zarówno świetną umiejętność wykonawców wystawy, jak i obywatelską ofiarność właścicieli eksponatów, mam zaszczyt w imieniu pana ministra wyznać religijnych i oświecenia publicznego i w swoim własnym jak najgoręcej powitać artystyczny czyn, godny najlepszych tradycji stoł. m. Krakowa«.

Wreszcie przemówił imieniem Dyrekcji Twa przyjaciół sztuk pięknych jego prezes, prof. Wł. Jarocki, który zaznaczył, że wystawa ta mimo swej nazwy nie ma pretensji wyczerpująco przedstawić malarstwa całej Polski w ubiegłym stuleciu, gdyż, opierając się na prywatnych zbiorach jedynie Krakowa i jego najbliższych okolic, nie daje obrazu tego, co się działo w Warszawie, Wilnie i Lwowie. Ponieważ jednak Kraków w rozwoju sztuki polskiej odegrał w XIX wieku rolę dominującą, z wielką słuszością można uważać tę wystawę — mimo poważnych jej braków — za wystawę sztuki polskiej ubiegłego stulecia.

W uroczystości otwarcia wzięły udział olbrzymie tłumy publiczności, które na każdym kroku podkreślały uznanie dla pracy dyrekcji Towarzystwa.

Wystawa obejmuje 318 obrazów (rzeźb niema wcale) następujących artystów: T. Ajdukiewicz, Ż. Ajdukiewicz, K. Alchimowicz, M. E. Andrioli, W. Bakałowicz, L. Benedyktowicz, L. Bierkowska, S. Biencza, J. Brandt, J. Brodowski, St. Bryniarski, Sz. Buchbinder, J. Chełmiński, J. Chełmoński, St. Chlebowski, A. Chmielowski, Fl. Cynk, W. Czachórski, St. Dębicki, L. de Laveaux, Walery Eljasz, W. Gerson, A. Gierymski, M. Gierymski, J. N. Głowacki, T. Górecki, M. Gottlieb, H. Grabiński, A. Grabowski, A. Gramatyka, A. Grottger, A. Gryglewski, R. Hadziejewicz, E. Herncisz, S. Hirschenberg, J. Jaroszyński, L. Kapliński, W. Koniuszko, J. Kossak, F. Kostrzewski, W. Kotarbiński, D. Katowski, A. Kotsis, A. W. Kowalski, A. Kozakiewicz, Z. Kozakiewicz, W. Leopolski, St. Lenz, H. Lipiński, L. Löffler, Lorenczicz, B. d. Verbno Łaszczyński, Wł. Łuski, W. Łuszczkiewicz, J. Fr. Machniewicz, W. A. Malecki, T. Maleszewski, M. Malinowski, K. Mańkowski, J. Matejko, P. Merwart, P. Michałowski, Moniuszko, A. Mroczkowski, A. Orłowski, J. Perska, L. Piccard, H. Pilatti, A. Piotrowski, J. Pitschman, A. Płonczyński, M. Pocięcha, Wł. Pochwalowski, T. Popiel, W. Pruszkowski, A. Rejchen, H. Rodakowski, A. Römer, J. Rosen, J. Rustem, T. Rybkowski, A. Schouppé, Ż. Sidorowicz, H. Siemiradzki, J. Sonntag, M. Stachowicz, J. Stanisławski, L. Stasiak, W. K. Stattler, Fr. Streitt, J. Styka, J. Suchodolski, A. Swieszewski, J. Szermentowski, Wł. Szerner, K. Szejnkart, Fr. Tepa, Wł. Tetmajer, St. Tondos, W. Wańkiewicz, L. Wiesiołowski, St. Witkiewicz, A. Woźdźminowski, J. K. Wojnarowski, St. Wyspiański, J. Żuber i Fr. Żmurko.

Jak widzimy, wystawiono jedynie dzieła artystów zmarłych. Organizatorzy wystawowi kierowali się słuszną zasadą, że z jednej strony przejście w sztuce XIX wieku do wieku XX jest zbyt nieuchwytne, by można było dokładnie obie te epoki od siebie oddzielić, z drugiej zaś strony rozwój sztuki polskiej od końca XIX wieku jest tak ogromny, że chcąc przedstawić twórczość artystów żyjących jeszcze, którzy dziełami swymi jednak po części do XIX w. należą, należałoby mieć gmach kilka razy większy od Tow. przyjaciół sztuk pięknych.



ALEKSANDER GRYGLEWSKI KAPLICA ŚWIĘTOKRZYSKA NA WAWELU (ol.)  
(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

Mimo tych ograniczeń wystawa jest niezmiernie bogatą i ciekawą, a nawet obfitującą w rewelacje, bo rewelacją można nazwać pokazanie publiczności nieznaną prawie zupełnie a wspaniałej twórczości Henryka Rodakowskiego (1823–1894 (patrz *Sztuki Piękne*, Rocznik I, str. 119 i nast.), przedstawioną doskonale w portretach: własnym, »Ojca artysty«, »Matki artysty« (wystawiony w Salonie paryskim 1853 r. zjednał mu bardzo duże uznanie krytyki, pisał o tym obrazie z zachwytem Delacroix w *Journal'u*), »Siostry artysty« i »Żony artysty«. Drugą sensacją było wystawienie trzynastu obrazów Aleksandra Kotsisa (1836–1877), doskonałych w kolorze i ujmujących szczerością. Dwa doskonałe portrety Józefa Peszki (1769–1831), doskonałe, mogący się znaleźć w każdej europejskiej galerii, portret męski Wacława Koniuszki (1857–1900), bardzo dobry pejzaż J. N. Głowackiego (1802–1847), szereg akwarel Juliusza Kossaka, wśród których bardzo zajmującą jest ogromna akwarela, wykonana z niezwykłą subtelnością, przypominającą najlepsze miniatURY, przedstawiająca przed tarasem pałacu Potockich w Krzeszowicach duże towarzystwo, przygotowujące się do wycieczki konno. Świetnie przedstawioną jest twórczość Piotra Michałowskiego, A. Grottger jest reprezentowany dużym olejnym obrazem, przedstawiającym scenę z 1863 r. (w dali płonący dwór, na pierwszym planie grupa powstańców, z których jeden



JOZEF SZERMENTOWSKI

PEJZAŻ (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

przynosi zrozpaczonej matce jej dziecię, wyratowane z ognia, »Stefan Czarniecki« Leona K a p l i Ń s k i e g o (1826—1873) jest znacznie lepszy od jego »Portretu matki artysty«. Matejki mamy słabą kompozycję »Iwan Groźny« szkic do »Ślubów J. Kazimierza« i »Zygmunta Augusta i Barbara Radziwiłłówna«, »Władysław Piast, ks. gniewkowski«, ale przede wszystkim doskonały mały olejny obrazek (38 × 45 cm), »Stańczyk jako lekarz«, doskonały w kolorze, ze wczesnej epoki, malowany lekko, bez owego barokowego modelowania, tak charakterystycznego dla Matejki. Wreszcie portrety »hr. Adamowa Potocka«, »hr. Romana Pusłowska«, »Kasztelanek«, i mało znany portret »Anny Antoniovej hr. Potockiej«. Znanie te z tyłu monografij portrety bardzo tracą w porównaniu ze świetnymi portretami Rodakowskiego, zwłaszcza portretem jego ojca i siostry. Doskonałe studjum H. Siemiradzkiego, przedstawiające głowę starszej kobiety w profilu, z głową wspartą na ręce, nie efektowne, jest o wiele lepsze od kilku szkiców ze scenami z życia Italii, charakterystycznymi dla autora »Pochodni Nerona«. Chełmońskiego pokazano słabą »Kurkę wodną«, znanych »Pastuszków przy ognisku«, »Poranek« (ze stadem czapli), szereg drobnych obrazków i studjów, ale przede wszystkim zwraca uwagę nieznaną zupełnie portret »Benedykta hr. Tyszkiewicza na koniu«, olejny (101 × 82 cm) z r. 1887. Jest naturalnie Brandt, Kowalski, dobre dwa obrazy M. Gie-

rymskiego, subtelny w kolorze pejzaż A. Gieryskiego, dobra scena uliczna Adama Chmielowskiego (późniejszego Brata Alberta 1846—1917). W ten sposób zbliżamy się do końca XIX w., zamykają tę epokę obrazy Dębickiego, studja pastelowe Wyspiańskiego, subtelne pejzaże Stanisławskiego, epoka narodzin sztuki polskiej kończy się, przechodzimy do wieku XX. I oglądając całą wystawę, widzimy, jak słusznie postąpił Komitet, nie pokazując dzieł artystów żyjących, których twórczość i na zeszyły wiek przypada. Narodziny sztuki polskiej oglądamy na wystawie, rozkwit twórczości polskiej może kiedykolwiek w przyszłości oglądnąć na analogicznej wystawie malarstwa XX w.

Wystawa ma ogromne powodzenie, niebawem w historii krakowskiego Towarzystwa, tłumy zwiedzają ją od rana do wieczora, szeregi szkół, wycieczek z dalekich stron Małopolski, wzruszająca i niebawem dotychczas wycieczka szkoły podchorążych na przykład (przeszło 300 osób), w niedzielę tłum 2.000 do 3.000 osób. Słowem powodzenie jak największe.

Ozdobą i cenną pamiątką wystawy jest katalog rozumowany, ułożony i krótkim wstępem opatrzony przez dra F. Kleina, ozdobiony 40 reprodukcjami.

L W Ó W

— W Tow. Przyjaciół Sztuk P. otwarto w dniu 14 kwietnia wystawę wiosenną, na którą złożyły się prace Zofji Albinowskiej-Minkiewiczowej, Marii Chybińskiej, Bronisławy Rychter-Janowskiej, Józefy Kirchnerówny, Ireny Lamezanówny-Salins, Bronisława Olszewskiego, ks. W. Szemika, Zygmunta Szwarzera.

— Budowa nowego kościoła. Komitet budowy kościoła pod wezwaniem Matki Boskiej Ostrobramskiej rozpoczął pod protektorem J. E. ks. arcybiskupa Twardowskiego prace celem budowy tego kościoła. W ub. roku w jesieni poświęcono pod budowę grunt, ofiarowany przez miasto przy ul. Łyczakowskiej naprzeciwko pomnika Bartosza Głowackiego. Obecnie sekcja techniczna przystąpiła do rozpisania konkursu na budowę.

POZNAŃ

— W Związku Wielkopolskich Artystów Plastycznych wystawił swe prace Stanisław Powalisz.

— W Tow. Przyjaciół Sztuk P. wystawiono obrazy Wł. Lema, Z. Radnickiego, Wł. Krzyżanowskiego, W. Zaboklickiego, T. Walkowskiego, S. Bukowskiego, Plater-Zyberka, Z. Dziużyńskiej-Rosińskiej oraz utwory graficzne Stanisława Raczyńskiego (drzeworyty, sucho-ryty, litografie).

WARSZAWA

— Stowarzyszenie Artystów Grafików RYT wystąpiło z pierwszą wystawą drzeworytów w P. Klubie Artystycznym. W wystawie tej, na której nagromadzono około 60 utworów, biorą udział: F. Bartłomiejczyk, T. Cieślowski (syn), M. Duninówna, W. J. Goryńska, B. Krasnodębska-Gardowska, T. Kulisiewicz, W. Podowski, St. Rzecki, Wł. Skoczylas, W. Wąsowicz.

Wł. Skoczylas stworzył zbiorową wystawę swych prac (cykl z górą dwudziestu akwareli około 10 drzeworytów) w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego.

Wystawa obrazów malarza bułgarskiego.

W Salonie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (Nowy Świat 19) otwarta została uroczyste wystawa obrazów wybitnego malarza bułgarskiego Mikołaja Taneffa. Otwarcia wystawy przez przecięcie wstęgi o barwach bułgarskich dokonał bułgarski minister pełnomocny Robeff. Na otwarciu obecni byli: dyrektor protokołu dyplomatycznego M. S. Z. p. Romer, członkowie korpusu dyplomatycznego, radca Ministerstwa W. R. i O. P. p. Woydyno oraz liczni przedstawiciele sfer artystycznych i towarzyskich. Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie.

Z powodu wystawy tej odbył się wieczorem w sali hotelu »Polonia« bankiet wydany przez Związek na cześć przybyłego kolegi. W bankiecie wzięli udział liczni przedstawiciele świata artystycznego w Warszawie oraz delegaci Związku artystów krakowskich. Przemówienie powitalne wygłosił prezes Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków p. K. Strzeński, podkreślając wielkie znaczenie wystaw wymienionych i dziękując p. Taneffowi za pokazanie artystom warszawskim pięknego słońca Bułgarii. P. Taneff odpowiadając podkreślił niezwykłą gościnność, jakiej doznał w Warszawie ze strony artystów warszawskich, a której nie doznał dotąd w wielu krajach, gdzie organizował swoje wystawy. Z kolei zabrał głos przedstawiciel poselstwa bułgarskiego, sekretarz poselstwa, i przedstawiciel związku krakowskiego p. E. Krcha.

— W Salonie Sztuki Czesławna Garlińskiego otwarto w dniu 20 kwietnia wystawę zbiorową prac Romana Gineyki a w dniu 21 kwietnia wystawę cyklu dwunastu prac Jadwigi Lublickiej Tereszczenkowej.

— Z Zachęty. Na nowy zespół wystaw składają się: Wystawa Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków, wystawa jubileuszowa Kazimierza Lasockiego, wystawa zbiorowa Stanisława Bagińskiego oraz wystawa ogólna z kolekcją prac Stefana Domaradzkiego.

Sprawozdawca *Rzeczypospolitej* (Nr. 101) pisze z tego powodu:

»Trzy te zbiorowe wystawy o wysokim poziomie artystycznym, jakże się różnią od reszty sal, zajętych pracami członków Zrzeszenia polskich artystów plastyków. Jaki mieli cel organizatorowie tego zrzeszenia? Poco było urządzać specjalną wystawę i narażać się na krytyki zwiedzającej publiczności? Pośród słabych prac, da się wyróżnić kilku zdolnych, młodych artystów, niepozbowanych talentu i zapału do pracy; wielu z nich bezwzględnie wyrobi się na tegich malarzy i zajmie w przyszłości zaszczytne miejsce w naszej sztuce.

W wystawie tej wzięło udział również kilku znanych artystów; nadesłane jednak obrazy są znacznie słabsze, niż te, które zwykle oglądamy«.

J. Kleczyński w *Kurjerze Warszawskim* (Nr. 101) stwierdza również:

»Wystawa »Zrzeszenia Polskich Artystów Plasty-



LEOPOLD LÖFFLER

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

LEKCIA (ol.)

ków« zawiera w sobie taki nadmiar utworów słabych, że można by się poważnie zapytać o cele tego stowarzyszenia, w którym przecież znajdujemy także obrazy Wojciecha Kossaka itd.«.

S. Rutkowski w Nr. 101 *Polski Zbrojnej* w ten sposób omawia ów wysocy niefortunny występ:

»Dość liczna grupa malarzy naturalistów (malują przeważnie z natury) jeden rzeźbiarz — Antoni Wasilewicz, jedna batikarka — Gentil-Tippenhauer Wanda.

Portrety, pejzaże, wnętrza, kwiaty — naogół jakieś nijakie — rysunek niepewny, kolorystyka nieutrącony, albo brudny, albo surowy, ujęcia banalne, faktura niedbała.

As tego zrzeszenia, Wojciech Kossak, wystawił zupełnie zdawkową »Husarię« i »Czerkiesę« i mały, po majstersku machnięty obrazek »Ranny koń«.

Portrety Kazimierza Bożyma o całą klasę, a właściwie o całą akademię przewyższają półdyletanckie prace Kaweckiego, Jaroszyńskiej, ciężkie malowidła Szwocha.

»Mateczka« Wippela Antoniego namalowana jest w jasnej, miłej gamie kolorystycznej.

Iwanowski imituje sposób malowania i intensywność kolorystyczną Żukowskiego, Stanisława Laszenko efekty fakturowo-światłocieniowe Styki afrykańskiego, Narowski — Apoloniusza Kędzińskiego; Sarnowicz wystawia dziesiątą wodę po kisielu — z »Żorawi« Józefa Chelmońskiego«.

Zrzeszenie P. Art. Plastyków stanowi fundament



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

W KRYNICY (akw.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

obecnej Zachęty. W tej właśnie organizacji, w jej artystycznych aspiracjach duch Zachęty znajduje najlepszy swój wyraz...

Wystawa jubileuszowa K. Lasockiego świadczy o rzetelnej pracy tego artysty i należy do szczupłej niezmiernie liczby poważniejszych wydarzeń artystycznego sezonu w Zachęcie.

— Tegoroczna nagroda artystyczna m. st. Warszawy. Na posiedzeniu sądu konkursowego w dniu 15 b. m., tegoroczną nagrodę artystyczną m. stoł. Warszawy (15.000 zł.) przyznano artyście rzeźbiarzowi Piusowi Welońskiemu. Pełny skład sądu konkursowego był następujący: wiceprezes rady miejskiej Stanisław Wilczyński, prezydent miasta inż. Zygmunt Stomiński, z ramienia rady miejskiej — Medard Downarowicz i Feliks Łopieński, delegaci: Szkoły Sztuk Pięknych imienia Gersona — Edward Okuń, Koła Architektów — Zygmunt Wóycicki, Szkoły Sztuki zdobniczej i Malarstwa — Wacław Radwan, Szkoły Sztuk Pięknych — dyr. J. Czajkowski, Uniwersytetu Warszawskiego — prof. Zygmunt Batowski, Tow. »Zachęty« — Stefan Popowski, Ministerstwa W. R. i O. P. — dyrektor departamentu Kultury i Sztuki prof. Wojciech Jastrzębowski, Politechniki — prof. Zygmunt Kamiński, Związku »Rzeźba« — Zygmunt Otto, Warszawskiego Tow. artystycznego — Tadeusz Bylewski i dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie p. Gembarzewski.

— »Statut kaliski« Artura Szyka. W lokalu żydowskiego Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych odbyło się uroczyste otwarcie wystawy miniaturowa Artura Szyka. Na całość wystawy składają się ilustracje do »Statutu Kaliskiego«. Na otwarciu wystawy przybyli p. minister Spraw Zagranicznych August Zaleski w towarzystwie sekretarza, przedstawiciele Prezydium Rady Ministrów i poszczególnych ministerstw. Pana ministra Zaleskiego powitał przewodniczący Tow. Krzewienia Sztuk Pięknych dr. Goldflam i wiceprezes dr. Leipuner.

— Wystawa mydła w Zachęcie a Piotr Michałowski. Pod tym tytułem zamieszcza dr. M. Sterling artykuł w Nr. 15 *Wiadomości Literackich*, gdzie wspominając o konkursowej wystawie główek na mydło »Elida«, stwierdza z ubolewaniem, że zarząd Zachęty nie chciał czy nie umiał znaleźć miejsca na wystawę zbiorową dzieł P. Michałowskiego.

»Bo na wystawę Michałowskiego, pisze autor, ci miłośnicy z Bożej łaski miejsca nie mieli. W dn. 31 maja 1928 r. na zgłoszenie zbiorów Michałowskiego przez jednego z malarzy polskich odpowiedzieli dosłownie »że, niestety, najwcześniej w styczniu 1930 r. moglibyśmy przeznaczyć salę na tę nadzwyczaj interesującą wystawę«. A jakim to sposobem znalazło się miejsce już w lutym 1929 r. na pośmiertną wystawę Noakowskiego? Przyczem między salą Noakowskiego a Kamira pozostała salka najwidoczniej próżna, skoro ją wypełniono znowu obrazami Zawadzkiego i Popowskiego, a w wielkiej sali na lewo od wejścia powieszono kupę zbyt licznych obrazów bieżących. Czymy głęboko genjusz Noakowskiego, ale

skoro było miejsce na tę wystawę w kilka miesięcy po jego śmierci, to jakże go nie było dla Michałowskiego?»

— Pomniki w Warszawie. Powołana przez radę artystyczną przy wydziale technicznym magistratu komisja t. zw. pomnikowa odbyła d. 13 bm. pierwsze organizacyjne posiedzenie, na którym rozdzielono między poszczególnych członków referaty o wzniesieniu w Warszawie pomników.

Dopiero po opracowaniu ogólnej liczby pomników, jakie mają stanąć w najbliższym czasie w Warszawie, zdecydowane będzie miejsce wyboru pod każdy pomnik. Pomników tych ma być kilkadziesiąt. Następne posiedzenie komisji odbędzie się w końcu b. miesiąca.

— Nowe rzeźby w parkach miejskich. W parku Traugutta nastąpiło odsłonięcie rzeźby Szymanowskiego p. n. »Macierzyństwo«. Rzeźbę umieszczono pośrodku kwietnika, w bliskim sąsiedztwie pawilonu »Kropki mleka«, obok placu do zabaw dla dzieci. Zarząd miasta uchwalił nabyć od p. Olgi Niewskiej jej rzeźbę p. t. »Kąpiąca się«. Rzeźba ta wykonana będzie w brzoźnie, wysokości 1,78 m. na postumencie z polerowanego granitu czarnego. Rzeźba ustawiona będzie na tle wodotrysku w parku Skaryszewskim. Odsłonięcie nastąpi w końcu lata.

— Wieczory dyskusyjne. Polski Klub Artystyczny zapowiedział wieczory dyskusyjne, które





FRYDERYK PAUTSCH



(Z Wystawy w T-wie Przyjaciół Sztuk pięknych, Kraków)



UKRZYŻOWANIE (ol.)



JAN GŁOWACKI

PORTRET MĘŻCZYZNY (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

odbywają się w kwietniu r. b. według następującego programu:

Dnia 5 kwietnia: prof. Władysław Skoczylas »Paryż jako giełda sztuki«, dnia 12 kwietnia: Mieczysław Waliliś: »Polichromja Rynku na Starem Mieście«, dnia 19 kwietnia: Bruno Winawer: »Uczony, technik i artysta«, dnia 26 kwietnia: dr. Stefanja Zahorska: »Psychologia ekranu i psychologia na ekranie«.

#### WILNO

— Utworzony także w Wilnie »Cech św. Łukasza«, uczniów z Wydziału Sztuk P. Uniwersytetu Stefana Batorego wystąpił z drugim z rzędu pokazem swych prac w Reducie. Czy jednak niezawiele już mamy w Polsce »Łukaszków«?

— Kościół i dwór modrzewiowy w Bieńczy. W województwie Wileńskim, w południowym powiecie, wznosi się odwieczny dwór modrzewiowy który dziwnym a szczęśliwym trafem ocalał z pożogi wojen: światowej i bolszewickiej. Ślicznemu dworowi opis poświęca w styczniowej »Ziemi« Stanisław Jarocki. Podskarbi W. Ks. Litewskiego, Michał Kazimierz Kocięł wybudował go sobie w 1770 roku: o jego wysokim smaku artystycznym świadczy to, co pozostało do dziś. Na wysokim ganku stoi 6 doryckich kolumn, obszerna sala balowa i dalsze komnaty zdobne są w rzeźbione pilastry, stylowe kominki, barwne piece i gipsatury. W otoczeniu dworu było siedem stawów,

obszerne trawniki i ładny świronek z wieżyczką. W czasie moskiewskiego odwrotu r. 1812 we dworze bienieckim nocował ze swym sztabem Napoleon: oficerowie na drzwiach umieścili swe podpisy. Prócz dworu, godnym uwagi jest mały lecz piękny kościół barokowy o dwu mniejszych wieżyczkach i jednej, środkowej, wiekszej, na kopule. Dawniej obok stał klasztor Bernardynów, lecz dziś śladu zeń nie ma. W kościele oglądać można nagrobki, niestety zniszczone przez bolszewików; w grobach spoczęły ciała fundatorów kościoła: Kocięłów i Szwykowskich.

#### ZAKOPANE

— Na wystawie obrazów znajdują się prace: Gałka, Rafała Malczewskiego, Rykały, Szostaka, Terleckiego i Witkiewicza.

#### KRONIKA ZAGRANICZNA

##### AMSTERDAM

— Wystawę sztuki polskiej w Stedelijk Museum zamknięto z początkiem kwietnia. Wystawa ta w Amsterdamie odniosła jeszcze większy sukces artystyczny, aniżeli w Hadze. Jak wiadomo, Haga jest stolicą Holandji — oficjalną (rezydencja królowej), Amsterdam zaś faktyczną. Cały nowoczesny ruch artystyczny ogniskuje się również w Amsterdamie.

Z okazji wystawy Tow. Nederland-Polen (oddział w Amsterdamie) wydało na cześć sztuki polskiej śniadanie, w którym prócz Komisarza wystawy i prezydium Tow., wzięli udział najwybitniejsi przedstawiciele sfer artystycznych i muzealnych. Miasto Amsterdam wydało z tejże samej racji uroczysty bankiet, na którym prócz toastów na cześć Prezydenta Rzpltej i królowej Wilhelminy holenderskiej (nieobecnego posła Kętrzyńskiego zastępował dr. Elmer) wygłoszono dwa dłuższe przemówienia. W pierwszym burmistrz m. Amsterdam wyraził radość z powodu możliwości goszczenia sztuki polskiej w Stedelijk Museum, co w wysokim stopniu przyczyni się do rozpowszechniania znajomości Polski i wzbudzenia dla niej sympatycznych nastrojów, oraz przypomniał przywileje, jakimi kuziectwo holenderskie w dawniejszych wiekach cieszyło się w Polsce. W drugim komisarz wystawy dr. M. Treter, wypowiedziawszy wprzód kilka zdań w języku holenderskim, dziękował imieniem artystów-wystawców i Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród obcych za gościnę i wyrazy sympatii, a następnie dał żywy wyraz szacunkowi, z jakim polskie sfery artystyczne odnoszą się do sztuki holenderskiej dawnej i dzisiejszej (architektura), oraz do miasta Rembrandta — Amsterdamu i zakończył toastem na cześć miasta, które tak ważną odgrywa rolę w holenderskim ruchu artystycznym.

Przemówienia Burmistrza i Komisarza wystawy zamieścił cały szereg dzienników amsterdamskich. Francuski tekst przemówienia Komisarza dr. M. Tretera zamieścił *Messenger Polonais*.

Frekwencja na wystawie była stosunkowo bardzo duża, wystawę zwiedziło za wstępami płatnymi ponad 2.500 osób. Katalogów sprzedano około 600 egz., t. zn. prawie cały nakład.

Sprzedaż eksponatów Stedelijk Muzeum zakupiło obraz prof. Fryderyka Pautscha p. t.: Portret księdza w złotej kapie. Nadto sprzedano akwarelę Bronisława Jamontta («Wiatr»), oraz z wystawionych publikacji artystycznych zakupiono 13 egzemplarzy »Tańców Polskich« Z. Stryjeńskiej, wydanych przez Drukarnię Narodową w Krakowie, oraz »St. Wyspiańskiego Dzieła Malarskie« (nakład »Biblj. Polskiej«).

= Prasa holenderska o sztuce polskiej. Pomimo tego, że najważniejsze pisma holenderskie zamieściły o naszej wystawie liczne ilustrowane artykuły *ex re* wystawy w Hadze, po otwarciu wystawy w Amsterdamie zjawilo się w prasie codziennej niemal drugie tyle sprawozdań i artykułów, zwykle ilustrowanych, czasem bardzo wnikliwych i głębiej przemyślanych.

Z dużej kolekcji głosów holenderskiej krytyki cytujemy na razie w streszczeniu kilka, najbardziej znamienitych:

*De Telegraaf*, 2/3, artykuł krytyki Kasper Niehaus'a. Autor rozpoczyna od słów: »Jeszcze Polska nie zginęła« i powiada, że naród, który wydał, nie posiadając bytu niepodległego, takich poetów, jak Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i inni, muzyków jak Chopin, Moniuszko i Paderewski, wielkich pisarzy i malarzy, naród taki nie powinien nigdy o sobie powątpiewać. Autor mówi o różnorodnych wpływach artystycznych i zaznacza, że prześladowania i powstania ciężko bardzo zaważyły na twórczości polskiej. Wystawa obecna jest pięknym dowodem odrodzenia Polski, dowodem, że Polsce nie obce są żadne prądy artystyczne i duchowe Europy. Bardziej jednak interesujące są dzieła o charakterze czysto polskim. Autor wyraża przypuszczenie, że właściwej tradycji malarskiej w Polsce zdaje się nie ma, zwracać należy przeto uwagę głównie na dzieła, które mają jako przedmiot kraj i lud polski. Etnicznie jest wystawa może jeszcze ważniejsza niż artystycznie. W szczególności zwraca autor uwagę na wartości malarskie dzieł Jarockiego. Artykuł wyróżnia akwarele Stryjeńskiej, dzieła Slendzińskiego, Lama i Lentza. U Lentza widzi pokrewieństwo z Holendrami. Z dzieł paryskich wyróżnia artykuł dzieła Zaka. Dłuższy ustęp poświęcony jest starym drzeworytom ludowym Teki Łazarskiego, które były dla autora źródłem prawdziwej rozkoszy. Autor wymienia ponadto z uznaniem dzieła Wittiga, Zamoyckiego i figurki zakopiańskie.

*De Tijd*, 2/3, czyni uwagę, że lepiej byłoby nie wystawiać dzieł, które nie posiadają cech twórczości narodowej (*dat niets Poolsch heeft*). Artykuł podnosi wartość Jarockiego jako malarza czysto narodowego i zwraca w szczególności uwagę na niezwykłą świeżość płótna »Zima w Karpatach«. Artykuł wyróżnia dzieła Pautscha, posiadające temperament flamandzki lub też głębiej nastrojową. Interesującym dla Holendrów, ze względu na wpływy holenderskie, jest Lentz. Wyspiańskiego nazywa autor geniuszem uniwersalnym. Z uznaniem mówi artykuł



LEON KAPLIŃSKI

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

PORTRET MATKI ARTYSTY (ol.)

o piękności kilimów i rzeźbach zakopiańskich. Wymienione są również utwory Skoczylasa, Pruszkowskiego, Kędzierskiego, Fałata.

*Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 7/3, poświęca dłuższy artykuł kilimom. Autorka artykułu podkreśla doskonałość kilimów Tow. »Ład«, zwłaszcza Czajkowskiego, Grodeckiej, Bukowskiej, ich piękne, czysto polskie motywy, ich koloryt i doskonałość wykonania. Autorka podkreśla dekoracyjną wartość kilimów i stwierdza, że Tow. »Ład« idzie z duchem czasu.

*Algemeen Handelsblad*, 8/3, podkreśla narodowy charakter twórczości polskiej (*haar nationaal karakter*). Wielkie romantyczne płótna o silnym kolorycie mówią o wielkiej przeszłości kraju, o zwyczajach i strojach narodowych. Szczególniej zwraca autor uwagę na dzieła Jarockiego: »Czystą, promienną, pełną podziwu dla zewnętrznej piękności rzeczy jest sztuka Jarockiego. Głębszą jednak jest sztuka Sichulskiego. Jego śpiewające barwy, jego wspaniała fantazja dają złudzenie życia płomiennej, legendarnej piękności. Wszelchstronnie uzdolnionym artystą jest Pautsch«. O »Sniegu« Fałata powiada autor: wielka cisza, wzniosła samotność. Autor wychwala szlachetność i prostotę autoportretu Malczewskiego. Dzieło Tetmajera («Taniec ludowy») jest jak bu-



HENRYK FII LAFI

PARK ST. CLOUD (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

kiet płomiennej piękności barw. Autor żałuje, że tak mało jest dzieł Wyspiańskiego. U młodszych artystów niema już tej jedności dążenia i ideału. Jest tu takie samo rozproszenie twórczości jak w innych krajach. Autor wyróżnia Elstera, Lama, Żaka, S. Czajkowskiego, J. Malczewskiego, Pankiewicza, Karpińskiego, K. Krzyżanowskiego, M. Kotarbińskiego, W. Wojtkiewicza, Mehoffera, Stryjeńską, zapowiada drugi artykuł i zaleca, by koniecznie obejrzeć tę ważną wystawę.

*Nieuwe Rotterdamse Courant*, 12 3, stwierdza, że w ostatnich czasach przybywało do Holandji wiele wystaw zagranicznych, których motywami urządzenia były oprócz artystycznych i różne inne względy, względy przyjaźni, a nawet polityczne.

Pod względem artystycznym stały te wystawy przeważnie niewysoko i odczuwało się w stosunku do nich zawsze pewną rezerwę. Przyjemnie jest przeto stwierdzić, że Wystawa polska rzeczywiście daje wyobrażenie o różnych prądach i kierunkach w sztuce tego kraju.

Autor uważa, że specyficznie polskiego jest na Wystawie stosunkowo niewiele, często bowiem przychodzą na myśl nazwiska znanych malarzy innych narodowości. Autor zaznacza, że chce to jedynie skonstatować, gdyż naogół to, co widzi się na tej wystawie, jest lep-

sze niż wystawiane na wielu innych wystawach, a często nawet bardzo dobre.

Autor wyróżnia Pautscha, zaś o Jarockim powiada, że: »wspane jego stroje ludowe nie posiadają wyłącznie wartości dokumentacyjnej, lecz musimy uważać tę sferę bań jako nieodłączną cechę ludową. Wiadzimy w nim w szczególności czysto polskiego artystę«. O »Sniegu« Fałata powiada autor, że pozostawia on wrażenie wielkiej samotności; jest to potężna dostojność natury. Artykuł wymienia jeszcze cały szereg dzieł, m. i. wyróżnia portret Marszałka przez Pruszkowskiego. U takich artystów, jak: Karpiński, Boznańska, Pankiewicz, Weiss, M. Kotarbiński — stwierdza autor wyraźne wpływy francuskie. Do modernistów, »których dzieła mogą być równie dobrze francuskie, niemieckie lub niderlandzkie jak polskie« zalicza grupę »Praesens«. W rzeźbie Wittiga »Pax« podnosi autor wytworność linii i kształtu. Najbardziej narodowy charakter ma rzeźba (Dunikowski). Autor w końcu usprawiedliwia się, jeżeli przepuścił coś wartościowego z tej bogatej wystawy, i daje radę, by nie zaniedbać zwiedzenia Wystawy.

*Allgemeen Weckblad*, 15 3, z uznaniem mówi o wystawach tego typu jako środku zapoznawania się z kulturą innych narodów. Artykuł wyróżnia wystawę polską z pośród podobnych innych. Artykuł mówi o dwóch kierunkach głównych i wskazuje, że oba, dążą do wielkości i czystości formy. O tych artystach których dzieła mają charakter najbardziej narodowy, powiada artykuł, iż niema w ich dziełach zbytnej filozofji, lecz jest to sztuka, w której pulsuje żywa krew, w której jest piękno kraju. Artykuł rozwija tę myśl i podkreśla jak wszystko to jest malowane spontanicznie i pełne prawdy. Niema tu drobiazgowości ani przesady. O dziełach religijnej treści powiada artykuł, iż jest w nich dziecięca prostota, przypominająca proste piękno pierwszych mozaik. A nie jest to prostota człowieka nowoczesnego, udającego nad-prostotę, lecz płynie to z duszy narodu. Nie znaczy to, by artyści ci nie zastanawiali się, lecz przede wszystkim jest u nich odczucie i uczucie. Najwiedźniejsze jest to w rzeźbie, w której łączy się w sposób naturalny głębokie i odwieczne uczucie religijne z świadomym, nowoczesnym zrozumieniem. Umyslnie nie wymienia autor nazwisk artystów tych, których dzieła tworzą jądro wystawy. Można by wymienić długi szereg dzieł, w których widoczna rasowa czystość sztuki.

Artykuł konkluduje: w Polsce istnieje sztuka, w której naród się wypowiada. A ponownie z wystawy tej wynika, iż sztuka dopiero wtedy jest żywa, gdy wypływa ona z narodu i gdy objawia się w niej dusza narodu.

*Allgemeen Handelsblad*, 10 3, artykuł poświęcony specjalnie rzeźbie i sztuce stosowanej. Artykuł podkreśla w rzeźbie, tak samo jak w malarstwie, silnie narodowy charakter dzieł starszych i internacjonalizm młodych. Pierwszy kierunek reprezentują silnie akcentowane, romantyczne głowy Dunikowskiego, drugi

A. Zamoyski. Wittiga »Pax«, pełną spokoju i prostoty, stawia artykuł pomiędzy temi kierunkami. O rzeźbach Szkoły w Zakopanem mówi autor: »rzeźba ozdobna i małe rzeźby, nierównej wartości artystycznej, lecz przeważnie czyste w technice i ujęciu, rzeczy w których jest pełnia życia i charakteru i które dowodzą zdrowej podstawy, na której się rozwija nowoczesna polska sztuka dekoracyjna«. Autor żałuje, że nie są wystawione barwne tkaniny, spotykane na obrazach Jarockiego. Na temat kilimów »Ładu« podkreśla artykuł, iż »Ład« postawił sobie jako cel główny doskonałość formy, materiału i wykonania, które to zasady okazały się hamulcem przeciw gwałtownemu i niespokojnemu modernizmowi, odbierającemu piękno tylu nowoczesnym tkaninom. »Kilimy wiszące tu, nie byłyby nie na miejscu w żadnym wytwornym domu holenderskim, tak są harmonijne i powściągliwe w układzie barw i ornamentów«. Artykuł podkreśla również kontakt ze starą tradycją. Natomiast autor nie uważa, by makiety buczaćkie, pomimo kosztowności materiału i staranności wykonania, miały przed sobą przyszłość. Autor zachwycą się Teką Drzeworytów Łazarskiego, której poświęca dłuższy ustęp. Powiada o nich: »Te prymitywne drzeworyty są wyjątkowo oryginalne zarówno dzięki fantazji jak i dzięki wykonaniu, figury w nich są wielkie i silnie przemawiające, kolory zaś silne i głębokie«. Po zaznajomieniu się z temi drzeworytami można się rozkoszować akwarelami Stryeńskiej. O witrażach Mehoffera: »potężne kompozycje, których heroiczny romantyzm objawia przed nami tajemnicę duszy polskiej«. Witraże te nie należą już do doby obecnej, lecz: »szlachetny i godny podziwu jest rozmach duchowy, z którego powstały, bogata i rwąca wyobraźnia, niepohamowana siła twórcza«. Mehoffer należy do tych, którzy tworzą jądro tej wystawy, ponieważ »w dziełach ich objawia się najsilniej i najczyściej polski charakter rasowy, szerokość i swojskość, które zachwycają Holendra, zwiedzającego wystawę, silniej niż błady i bezkrwisty internationalizm«.

*De Tijds* z 233 zamieścił obszerny artykuł Emila Zegadłowicza o pierwiastku religijnym w plastyce polskiej.

#### BERLIN

= Wystawa zbiorowa dzieł Wilhelma Leibla. W dniu 13 bm. otwarto w Berlinie w pruskiej Akademii Sztuk wielką zbiorową wystawę płócien, rysunków i akwafort jednego z najwybitniejszych malarzy niemieckich Wilhelma Leibla (1844-1900). W siedmiu salach zebrany jest dorobek wielkiego artysty, którego, jak wiadomo, ocenił i uznał dopiero pierwszy Paryż.

= Z końcem maja projektowane jest otwarcie wystawy współczesnej grafiki polskiej, plastyki i kilimów, oraz polskich artystycznych publikacji w lokalu *Verreinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst* (Hardenbergstrasse 53). Organizacją wystawy zajmuje się Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych w Warszawie.



JULIUSZ KOSSAK

POLOWANIE NA NIEDŹWIEDZIA (akw.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

#### KONSTANTYNOPOL

= Złota brama Bizancjum — zagrożona. Donoszą z Konstantynopola, że jeden z najcenniejszych zabytków historycznych w tem mieście, słynny łuk triumfalny cesarzów bizantyjskich, znany pod nazwą »Złota Brama« grozi zawaleniem się. Orzekli to jednomyślnie eksperci angielscy, którzy przeprowadzili własnie odpowiednie badania. Władze tureckie, zapoznawszy się z opinią rzeczoznawców, oświadczyły, iż wprawdzie należą im ocenić znaczenie łuku, jako zabytku historycznego, jednakże nie mogą przystąpić do jego remontu, z powodu zbyt znacznych kosztów, jakie musiałby on pociągnąć.

= Dwa nieznanne portrety Marji Antoniny. Muzeum brytyjskie nabyło — jak donoszą z Londynu — dwa nieznanne dotychczas portrety ołówkowe królowej Marji Antoniny, wykonane przez słynnego malarza Davida.

Portrety te były własnością pewnej rodziny angielskiej pochodzenia francuskiego, której przodkowie zbiegli podczas Wielkiej Rewolucji z Francji do Anglii.

Oba rysunki, zapewne szkice do portretu olejnego, miały być wykonane, gdy Marja Antonina oczekiwała już w więzieniu Conciergerie na wyrok śmierci.

#### MONACHJUM

= W antykwaryjacie R. Lepkego sprzedano m. i. na aukcji Józefa Brandta »Targ na konie w Polsce« za





JAN MATEJKO

PORTRET HR. PUSŁOWSKIEJ (ol.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

cenę 8.500 mk., oraz Alfr. Wierusz-Kowalskiego obraz za 6.800 mk.

— Gulbransson profesorem Akademii. Następcą słynnego malarza prof. Franciszka von Stucka na stanowisku profesora rysunku i malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, został mianowany znakomity karykaturzysta monachijski, jeden z założycieli i najwybitniejszy ze współpracowników »Simplicissimusa« Olaf Gulbransson.

#### NEW YORK

— Wystawa książki polskiej. Staraniem p. J. Bernhardtowej, kierowniczkii oddziału polskiego w Bibliotece Publicznej Tomkins Branch w Nowym Yorku, otwarto tam wystawę Książki Polskiej. Wystawiono dzieła, stanowiące własność biblioteki, jak również nadesłane przez Księgarnię Polską w Nowym Yorku. Na otwarciu Wystawy przemawiał konsul polski p. Rozwadowski, a śpiewaczka p. Bogucka odśpiewała szereg pieśni ludowych.

— Ogromny zapis na Muzeum nowojorskie. Jak obecnie stwierdzono, zmarły w 1925 r. w Nowym Yorku wielki wydawca szeregu tygodni-

ków i miesięczników amerykańskich. Munsey, zapisał Muzeum nowojorskiemu olbrzymią sumę siedemnastu milionów dolarów. Dopiero teraz zdolano stwierdzić wysokość tej sumy ze względu na potrzebę wypłacenia z sum pozostawionych przez Munseya rozmaitych legatów, zapisów i części przypadającej spadkobiercom po zmarłym magnacie.

— Spalone dzieła sztuki. Niedawno pożar strawił dom mieszkalny znanego nowojorskiego finansisty i zbieracza dzieł sztuki Ottona Marxa położony na Riverside Driv.

Pożar szerzył się tak gwałtownie, że zanim go opanowano, spłonął ogromnie cenny zbiór obrazów, wśród których znajdowało się kilka Rembrandtów. Poza tem uległo zniszczeniu wiele cennych książek i gobelinów.

Jak obliczają, straty w spalonych dziełach sztuki przekraczają milion dolarów.

— Wspaniały dar dla Muzeum nowojorskiego. Wdowa po »królu cukrowym« Henryku Hawemeyer darowała »Metropolitan Museum of Arts« w Nowym Yorku kolekcję obrazów i dzieł sztuki swego nieboszczyka męża. Zbiory te, uważane za jedne z najcenniejszych zbiorów prywatnych świata, (oceniają je na przeszło dziesięć milionów dolarów), zawierają 8 Rembrandtów, z obrazami El. Greco, 3 Rubensy, 5 płócien Goyi, 4 Franza Halsy, 3 Paolo Veronese, po jednym Andrea del Sarto, Filippo Lippi, oraz blisko trzydzieści pierwszorzędných cenných dzieł sztuki francuskiej.

— O ograniczenie importu artystycznego do Ameryki. Amerykański Związek artystów, liczący 17.000 członków, zwrócił się do kongresu z wnioskiem o ustanowienie ceł od wwożonych do Stanów Zjednoczonych dzieł sztuki współczesnej.

Zwolnione od cła mają być jedynie dzieła, przeznaczone do muzeów amerykańskich.

Cła mają być nakładane na dzieła sztuki, wykonane po roku 1900, na przyszłość zaś — na wszystkie dzieła, wykonane w okresie 30-tu lat przed dniem ich wywiezienia do Ameryki.

#### PARYŻ

— Nowe czasopismo artystyczne w Paryżu. W najbliższych dniach ukaże się w Paryżu nowe czasopismo *L'Art contemporain* — »Sztuka współczesna«. Pismo redagować będą W. Chodasiewicz-Grabowska (Dział plastyki) i J. Brzękowski (Literatura). Wychodzić będzie ono w dwóch językach, francuskim i polskim. Pierwszy numer zawierać będzie prace między in. Picasso, Leger, Tzara, Ozenfanta, Dermée, Peipera, Montrana, Stażewskiego, Przybosia, Desanosa, Czyżewskiego, Grabowskiego, Wazyka.

— Rysunek Watteau za 220.000 fr. Niedawno odbyła się w Paryżu wyprzedaż dzieł sztuki ze zbiorów Rodeigues. M. i. sangwinę Watteau przedstawiającą młodą kobietę, wypoczywającą w łóżku, sprzedano za 220.000 fr.

— Międzynarodowa organizacja

muzealna. Prasa zarówno obca jak i polska zamieszczała szereg informacji, dotyczących ponownego zjazdu i obrad członków Międz. organizacji muzealnej (sekcja *institut de la Cooperation intellectuelle*). W obradach, pod przewodnictwem Destrée'go, b. ministra sztuk pięknych w Belgii, brali udział następujący wybitni muzeolodzy: Niemcy — Max Friedlaender.

#### PRAGA

= W związku z 1000-ą rocznicą św. Wacława otwarta, zostanie w Pradze, w dniu 15 maja specjalna wystawa, która potrwa do dnia 10 października br.

#### RZYM

= »Bank kredytu dla artystów« w Rzymie. Paryska »Comœdia« donosi z Rzymu, że powstać ma tam »Bank Kredytu dla Artystów«. Bank ten udzielać ma pożyczek architektom, malarzom, rzeźbiarzom, muzykom, poetom etc.

#### STOCKHOLM

= Zabytki sztuki kościelnej w Szwecji. Podczas sporządzania inwentarza kościołów szwedzkich odkryto wiele cennych zabytków, przedstawiających olbrzymią wprost wartość. Wskutek wzrastającej stale religijności, nastąpił również wzrost zainteresowania starami, zrujnowanymi kościołami, których sto poddano ostatnio gruntownej odbudowie z polecenia Departamentu Ochrony Zabytków. W trakcie restauracji opuszczonych murów dokonano również wielu ciekawych odkryć. Między innymi znaleziono piękne malowidła ściennie, świetnie zachowane pod grubą warstwą wapna, którą zostały pokryte w czasie reformacji. Malowidła te zdobią obecnie ściany kościołów luteranckich, nie rażąc w najmniejszym stopniu uczuć religijnych odwiedzających swe świątynie pobożnych. W starych prowincjonalnych kościołach odnaleziono na strychach, w zamurowanych niszach i skrytkach istne skarby sztuki w postaci pięknych statuetek, rzeźbionych w kości słoniowej, kamieniu, drzewie, bibliotek średniowiecznych, kłęczników, chrzcielnic, ornatów, gobelinów i innych cennych przedmiotów. Odrestaurowano również wszędzie stare grobowce i zrobiono spis dzwonów z wykazem ich wieku. Sporządzanie inwentarza kościołów trwa już od dziesięciu lat i gdyby wartość jego dała się dokładnie obliczyć, wyniosłaby ona wiele setek milionów koron.

W styczniu b. r. otwarto w Stockholmie przepyszną wystawę ubiorów kościelnych, obejmującą osiem stuleci! Między ornatami i kapami okazał się cały szereg takich, które pochodzą z Polski i ozdobione są herbami znanych polskich rodzin. Baron Carl af Ugglas, który opracował bardzo starannie katalog tej niezmiernie doniosłej i interesującej, wprost jedynej w tym rodzaju wystawy, oczekiwał przyjazdu specjalistów z Polski, dla nich przecież — jego zdaniem — wystawa ta przedstawiała nie tylko wspaniały materiał do historii tkanin i haftów kościelnych, ale pozątem, na krótko, wydobyła z kryjówek niezwykle cenne polskie zabytki, zasługujące doprawdy na bliższe zbadanie.

Przybywali specjaliści, muzeolodzy i historycy



IAN MATEJKO

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego“ w Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1929)

PORTRET MĘŻCZYŻNY (ol.)

sztuki, z Niemiec, Francji, Belgii, Holandii — z Polski nikt nie przybył. Prywatne fundusze nie pozwalają ludziom nauki na tak kosztowną podróż a w budżecie rządowym zapewne nie przewidziano, że w styczniu b. r. może być w Stockholmie taka wystawa, na którą należałoby — choćby nawet przymusowo! — wysłać bodaj jednego historyka sztuki; odpowiednie podanie nie byłoby tedy z pewnością uwzględnione, z powodów budżetowych.

Doprawdy, źle się bawimy.

#### KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= O giełdzie sztuki malarzkiej (kupcy regulują »rynek« — Dwa niebezpieczeństwa — Kapitały w płótnach — Dwie kreski i podpis — Pierwszeństwo mają suchotnicy, bo śmierć malarza podbija ceny) — pisze T. Żeromski w Nr. 20 *Ilustr. Republiki* (Łódź).

= Wydawnictwa artystyczne Gebethnera i Wolffa omawia W. Husarski w dłuższym artykule Nr. 10 *Wiadomości literackich*.

= Z powodu usunięcia *Polonji*, obrazu J. Styki, z sali obrad Rady m. Lwowa, rozpacza prof. dr. Zubrzycki w *Wiek Nowy* z dn. 22 lutego, zwołując ten patriotyczny bigos »arcydziełem o tyle dla nas waż-



JANUARY SUCHODOLSKI

RANNY ULAN (oil.)

(Wystawa „Stulecie malarstwa polskiego” w Tow. Przyj. Sztuk pięk., Kraków 1929)

niejszem, iż głosi ono polot ducha, zaprawdę ze szczytu piramidy myśli ludzkich» Doprawdy, *trop de bruit nous une omelette!*

Polichromja Starego Miasta w Warszawie. Warto zanotować tu głos poety Starego Miasta, Or-Or'a, który wziął udział w ankiecie *Kunjera Czerwonego* na ten temat:

»—Niestety, — wypłoszono przeszłość ze Starego Miasta. To, co dzisiaj widzimy, to nie Stare Miasto dawnej Warszawy, tak czcigodnie szare, tak urocze w różane świty i przy srebrnym blasku księżyca: to jakaś papuga! Duchy Dekertów, Kilińskich, Kołłątajów nie będą już błędziły wśród tych jaskrawych malowanek tworzących coś pośredniego pomiędzy łowickimi wycinankami, szopką krakowską a ikoną bizantyjską.

Cenię dobre chęci artystów, którzy pomalowali tak niefortunnie Stare Miasto, ale biorąc się do tej pracy bez nawiązania kontaktu z historykami starej Warszawy, konserwatorami zabytków, wyrządzili miastu wielką, niepowetowaną krzywdę! Zabili dusze Starego Miasta. Oczywiście, że należało je odrestaurować, ale z zachowaniem stylu i tradycji, tak jak się restauruje Wawel, lub Zamek warszawski. Żadne powoływania się na rzekome świadectwa z XVI w. nie pomogą. Tego, co obecnie zrobiono, nigdy nie było. Jakiś dyskretny fryz, złożone futryny okien, to przecie nie ta rewjowa dekoracja, jaką dzisiaj oglądamy na Rynku Staromiejskim.

Postąpiono ze starami historycznymi kamienicami tak, jak pan Nowobogacki ze starożytnym, cudną zieloną patyną pokrytym posągami, który kazał wyczerścić proszkami do klamek, aby się świecił!...

I zaiste, że nie widzę wyjścia z tej sytuacji! Jeżeli pomaluje się Stare Miasto ze Świętojańską, Krzywem Kołem, Piwną, Wąskim i Szerokim Dunajem, Rycerską itd., to będzie to jakieś Hollywood, miasto filmowe, ale nie dzielnica starej Warszawy. Jeżeli polichromia ograniczy się do Rynku, to odbijać on będzie jak działwołag od całego otoczenia.

Co robić teraz? Nie wiem!... Mijmy nadzieję, że czas to jakoś spatynuje, że pomogą słoty, deszcze i śniegi, ale tego co było, już nigdy nie będzie.

I dlatego smutno mi, bo niema już mojego ukochanego Starego Miasta...»

— O dawnych polskich drukarzach. Ukazał się 3 zeszyt dzieła pt. *Sygnety polskich drukarzy, księgarzy i nakładców*. Zbiór podobizn i oryginalnych odbić zebranych przez Kazimierza Hałacińskiego i Kazimierza Piekarskiego. Zeszyt ten, obejmuje dalszych 30 tablic. W przeciwieństwie do poprzednich zeszytów, uwzględniających — z nie-licznymi wyjątkami — przede wszystkim firmy krakowskie, w trzecim zeszycie panuje większa różnorodność. Obok trzynastu tablic krakowskich reprezentowane są kilkoma tablicami Wilno, Toruń, Gdańsk, Brześć Litewski, a jedną tablicą Kalisz, Łowicz, wreszcie Dobromil, chlubiący się wydaniem Historji Długosza w r. 1615.

— Historia Polski a sztuka Włoch.

Dziennik rzymski *Giornale d'Italia* z dn. 6 marca b. r. zamieszcza artykuł, nadesłany z Krakowa, p. t. *Storia polacca ed arte italiana*, ilustrowany widokiem Sukiennic i ryciną, przedstawiającą kostjomy krakowskie.

— K. *Sichulski* przez Wł. Kozickiego (»Monografie artystyczne« pod redakcją Mieczysława Tretera, Gebethner i Wolff, tom XIX, z 32 reprodukcjami, cena 3 zł. 50).

Studjum wytrawnego i wytwornego znawcy i historyka sztuki, jakim jest Władysław Kozicki, zapoznaje czytelników z olbrzymią twórczością Kazimierza Sichulskiego, twórczością, »której bujność i prężność niewiele mają równych sobie na całym obszarze sztuki«. Mimo szczupłej ramy studjum, potrafił Kozicki dać doskonałą i wnikliwą syntezę twórczości artysty, któremu nie obce są wszystkie niemal dziedziny malarstwa, który »w obrębie każdej próbował rozwiązywać najbardziej zasadnicze jej problemy«.

— Stanisław Noakowski przez Mieczysława Wallisa (»Monografie artystyczne« pod redakcją M. Tretera, Gebethner i Wolff, tom XX, 32 ilustracje, cena zł. 3.50).

Organizacja artystyczna Stanisława Noakowskiego skrojona była na nieprzeciętną miarę. Malarzem, zakochanym do szaleństwa w architekturze, nazwał go Tadeusz Pruszkowski. Noakowski, wedle słów Mieczysława Wallisa, odkrył rodzaj twórczości, który mu odpowiadał najlepiej — fantazję architektoniczną. Był w niej jedyny i niezrównany, i ona rozslawiła jego imię nie tylko zagranicą — ale i w Polsce. Niema dziś kulturalnego człowieka u nas, któryby nie znał i nie pragnął posiadać jego szkiców z dziedziny architektury, tak niezmiernie bogatych i różnorodnych, tak wiele mówiących przy pozornym ubóstwie i prostocie środków, wydobywających na jaw całe bogactwo formy kilkunastu nieraz linjami.

Autor monografii, który potrafił zrozumieć doskonale organizację twórczą zmarłego artysty, który w krótkim, syntetycznym szkicu nakreślił wyrazistą jego sylwetkę, artystyczną, kładzie z największą słusnością nacisk na szczerze polski charakter jego twórczości, na »przechodzące wszelkie pojęcie« bogactwo i różnorodność, zrekonstruowanej przez niego architektury polskiej.

Poza ciekawego studjum Wallisa zawiera tomik 32 doskonale odbite reprodukcje arcyrysunków Noakowskiego, dobierane jeszcze przez niezwykłego dziś już artystę, i dające doskonale pojęcie o całokształcie jego twórczości.



= Polska jako rynek zbytu dla francuskiego przemysłu artystycznego.

W jednym z ostatnich numerów dziennika francuskiego »Comœdia« ukazał się artykuł pióra Ivanhoe Rambossona p. t. »Czyżby nasz przemysł artystyczny zapominał o Polsce?« W artykule tym czytamy m. in.: Ze wszystkich krajów zagranicznych, które brały udział w wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925 Polska z wszelką pewnością wystąpiła najpełniej i dała dzieła najbardziej oryginalne. Sztuka polska, choć bardzo różna od naszej, spotkała się z pełnym sympatji przyjęciem. Sztuka ta niema ani tej ciężkości, jaką cechuje sztukę Europy środkowej, niema też chłodu krajów północnych. Stała i częsta wymiana stosunków między Polską a światem łacińskim — pisze autor artykułu — wprowadza do sztuki polskiej elementy jasności i równowagi. Po tym wstępie autor zastanawia się nad kwestją zdobycia w Polsce rynku zbytu dla francuskiego przemysłu artystycznego i dochodzi do wniosku że rynkiem tym winni się żywo zainteresować przedstawiciele przemysłu, artystycznego we Francji.

= O Wyczółkowskim pisze J. A. Gałuszka w artykule p. t. »Dwie miary: Komandorja z gwiazdą i 109 zł. miesięcznie emerytury« (Gazeta Warszawska, Nr. 41); czytamy tam m. i.:

»Na szczęście L. Wyczółkowski pomocy materialnej nie potrzebuje, 77-letni artysta pracuje pełen entuzjazmu, a dzieła jego wyrwywają sobie ludzie z rąk. Ale przypuśćmy, czego nie daj Boże, że jest inaczej, że artysta nie mógłby pracować. Wtedy pozostałoby mu 109 zł. emerytury miesięcznej, bo — i tu zdradzę przykry tajemnicę — genialny artysta, członek kapituły orderu »Polonia Restituta«, sam odznaczony komandorją z gwiazdą — otrzymuje 109 zł emerytury jako spensjonowany profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. — Ha, — trudno — powie ktoś — poszedł na emeryturę za czasów rządów zaborczych, służył obcemu państwu! — Nieprawda! Wyczółkowski służył całe życie sztuce polskiej i dziś wolna Polska winna o nim pamiętać, nie dopuszczając do wspomnianych absurdalnych zestawień!

Niedość na tem: Wyczółkowski, służąc sztuce polskiej i jej propagandzie, ponosił często szkody materialne. N. p. — i tu zapytam publicznie Ministerstwo Spraw Zagranicznych, przez które urządzona była wystawa sztuki polskiej w Sofji w r. 1922, dlaczego do dziś dnia nie zwrócono L. Wyczółkowskiemu 15-tu (!) plansz graficznych, zabranych od niego na tę wystawę? — Zapytuję komitet zeszłorocznej wystawy w Toruniu, dlaczego nie odesłał L. Wyczółkowskiemu wziętych od niego eksponatów? — Pytań podobnych mógłbym postawić znacznie więcej, nazbyt często bowiem wykazywano klasyczną niezaradność życiową artysty«.

Pozatem J. A. Gałuszka wyraża zdumienie, że »olbrzymiemu, dziełu L. Wyczółkowskiego nie poświęcono z okazji 75 lecia żadnego studjum, ba żadnej notatki« i domaga się, ażeby ktoś z kompetentnych dał monografię o tym artyście. Autor artykułu zapewne »przeoczył« osobny zeszyt (Nr. 8 rocznika I, z maja 1925 r.) »Sztuk Pięknych«, który był w całości poświęcony Wyczółkowskiemu i przyniósł gruntowne studjum M. Tretera o jego grafice, ilustrowane trzema rotograwiurami na osobnych tablicach i 35 reprodukcjami w tek-



ARTUR GROTTGER ODSŁONIĘCIE FOSĄGU NAPOLEONA (rysunek sepią)  
(Wystawa »Stulecie malarstwa polskiego« w Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Kraków 1929)

ście. Studjum to, właśnie napisane z okazji nadchodzącego 75-lecia artysty ukazało się zresztą także w osobnej odbitce.

= Rząd i społeczeństwo a sztuka. Wytworny pisarz Piotr Chojnowski, w jednej z swych »Kronik tygodniowych« (Tygodnik Ilustrowany, Nr. 11) zastanawiając się nad kryzysem europejskiej kultury, pisze m. i.:

»Oczywiście, że i myśmy, Polacy, powiedzieli sobie po wojnie, że sprawy ducha odkładamy na później, że one właśnie mogą sobie poczekać. Co powiedziawszy odwróciliśmy się do tych spraw poprostu tyłem. Społeczeństwo które i przed wojną niewiele do sztuk i nauk okazywało zapału, dziś gardzi niemi pocichu i kręci nosem na wszystkie, najskromniejsze nawet, na tem polu nakłady. To też po latach 10-ciu niepodległości stan nauki i sztuki polskiej jest naprawdę godzien pożałowania.

Z dziedziny plastyki. Malarstwo i rzeźba nie mają po dziś dzień państwowego gmachu wystawowego. (Tow. Zachęty Sztuk Pięknych nie może być brane w rachubę, jest ono bowiem wyrazem zamięłowań artystycznych swych członków, nie zaś wyrazem całości polskiej produkcji plastycznej). To też nie mamy Salonu, brak nam instytucji, której doroczne oficjalne otwarcie jest na Zachodzie narodem świętem artystycznym i najlepszą propagandą sztuki w społeczeństwie. Dzisiaj w Warszawie urządzone przez Zachęty wystawy mieszczą się w wynajętych *ad hoc*, ciemnych i niskich lokalach. Ostatnio wynika z tych stosunków rzecz wprost przykra. Urządzona w Warszawie, staraniami i na koszt Niemiec, wystawa współczesnej sztuki niemieckiej musiała szukać gościny — w Resursie Obywatelskiej. Cudzoziemska wystawa — w klubie. Wcale ładnie«.

= Monografjom artystycznym Gebethnera i Wolffa, wychodzącym pod redakcją M. Tretera, poświęca Marja Hausnerowa dłuższy feljeton w Nr. 64 lwowskiego Dziennika Ludowego.

= Włoch o sztuce polskiej. Generał-lekarz Umberto Franchino, który czas pewien bawił w Polsce, wydał bogato ilustrowaną książkę pt.: *L'arte in*

*PoŃonia* (Casa editrice Cenobio, Milano 1928, str. 200), ozdobioną 128 reprodukcjami.

= Dziesięciolecie historii sztuki w Wielkopolsce i na Pomorzu omawia Gwido Chmarzyński w *Dzienniku Poznańskim* (Nr. 261).

= O publikacjach w dziedzinie sztuki (1918–1928) pisze Mieczysław Treter w czasopiśmie pt.: *Świat księżki*. (Czasopismo poświęcone zagadnieniom czytelnictwa, krytyki, miłośnictwa, zdobnictwa i grafiki książki. Le livre polonais – Das polnische Buch – The polish book – Il libro polacco. Nr. 1, 2, 3. Październik, listopad, grudzień 1928. Redaktor i wydawca J. Mortkowicz. Warszawa – Kraków – Łwów – Poznań – Wilno).

= Jeszcze o Muzeum *Quo Vadis* J. Styki na Capri. W korespondencji z »Capri wyspy Syren« w Nr. 88 *Dziennika Bydgoskiego* pan Gustaw Lawina (tak!) w ten sposób pisze i rozdziera szaty:

»Nieśmiertelny geniusz Styki, twórcy »Raclawic«, »Polonji«, »Golgoty«, »Cyrku Nerona«, »Odyssei Homera«, »Życia Chrystusa« itd. itd., unieśmiertelnił najcharakterystyczniejsze sceny z sienkiewiczowskiego »Quo vadis« – pozostawiając Polsce zmarłych wspaniałą galerię bezcennych obrazów, które zgromadził we własnej willi zwanej Certosella przy via Tragara na Capri. To muzeum Jana Styki na Capri, to wielki pomnik naszego ducha narodowego, przed którym chylą się głowy cudzoziemców w całego świata, cudzoziemców, którzy przybywają na tę uroczą wyspę oglądać cuda natury... Ten pomnik jednak, nasza duma i chluba, znajdować się powinien nie na Capri, nie w Rzymie nawet, ale na ziemi ojczystej, na ziemi »Orląt Lwowskich«, obok Raclawic stanąć winien, albo w stolicy państwa – ten pomnik winno poznać każde dziecko polskie, boć to jest nasz dorobek ojczysty, boć to dzieło polskiego geniuszu.

I nie wymaga to dzieło Jana Styki wiele na to, aby je przewieźć do Ojczyzny – zaledwie 130 tysięcy – (sto trzydzieści tysięcy złotych polskich).

Ale na to niema pieniędzy.

O tempora o mores!...

Lepiej nie trącać w tę strunę, co bólem targa i miłość, i wiarę, i tęsknotę i nadzieję, bo znów powiedzą, że to na niekorzyść Polski piszę, że służę »obcej sprawie«!!!

Czekajmy, może przyjdą lepsze czasy i 130 tysięcy znajdzie się na sprowadzenie muzeum Jana Styki z »Capri do Polski«.

Czy p. Gustaw Lawina naprawdę nie ma innych kłopotów i nie zna żadnych ważniejszych postulatów w dziedzinie polskiego muzealnictwa? I czy nie lepiej że na Capri »chylą się głowy cudzoziemców całego świata«, aniżeli, żeby w Polsce rodacy mieli głowami tylko kiwać?

= Echa wystawy sztuki polskiej w Brukseli. W czołowym miesięczniku powojennym, wydawanym w Brukseli przez van Sulpera pt. *Le Flambeau*, ukazał się artykuł poświęcony naszej wystawie, którego autor, Charles Bernard wita nieprzeciętny poziom ogólny całej wystawy. Artykuł ten streszcza *Głos Prawdy* literacki (Nr 291):

»Całość składa się na sztukę o cechach właściwych wszystkim malarzom-Polakom, za które uważa autor artykułu *L'Art Polonais au Palais des Beaux-Arts* – koloryt i dynamizm. Wszelkie »zapożyczenia«, jakim ulec mogła i musiała podobna sztuka, w niczem nie zmieniły tego zasadniczego jej tonu.

Salon ten pouczył Belgów, że istnieje w Polsce sztuka plastyczna, żywa, oryginalna, w której odzwier-

ciadła się dusza narodu polskiego. A wszak poza sztuką francuską, tak mało w Belgji znamy sztukę innych narodów, zaznacza jakby z żalem Charles Bertrand.

Więc impreza ta, dodajmy od siebie, istotnie trafiła na dobry grunt. O zainteresowaniu, jakie wzbudziła w Belgji ta wystawa, świadczy, że o jej otwarciu zamieściło wzmianki około 30 pism. Trwałą pamiątką wystawy pozostanie katalog, pięknie wykonany w Drukarni Narodowej w Krakowie, zawierający 32 reprodukcje z dzieł wystawionych i zaopatrzony we wstęp prof. M. Tretera pt. *Les arts plastiques en Pologne*, uwzględniający specjalnie związki pomiędzy sztuką polską a holenderską i flamandzką w XVII w., oraz zarys stosunków kulturalnych i politycznych polsko-belgijskich w ciągu wieku XIX-go.

## KONKURSY

= Konkurs na okładkę »Ziemi«. Zasłużone pismo krajoznawcze, warszawska »Ziemia«, ogłasza konkurs na projekt okładki. Winien on odpowiadać krajoznawczemu charakterowi pisma, technika dowolna, jednobarwna, termin nadsyłania prac do 10 maja b. r. Ustanowiono trzy nagrody za względnie najlepsze prace. Wynoszą one: I-a 400 zł., II 300 zł., III 200 zł. Nagrodzone prace staną się własnością Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego: zastrzega ono sobie również prawo nabycia prac nienagrodzonych. Skład Sądu Konkursowego stanowią pp.: prof. W. Jastrzębowski, prof. M. Kotarbiński, prof. K. Stryjeński, redaktorka »Ziemi« dr. R. Danysz-Fleszarowa i delegat P. Tow. Krajoznawczego. Projekty należy nadsyłać pod adresem redakcji »Ziemi« w Warszawie, ul. Karowa 31.

= Konkurs architektoniczny. Kasa chorych w Białymstoku przystępuje do budowy własnej siedziby przy rynku. Koszt budowy wyniesie około półtora miliona złotych. Na projekt architektoniczny gmachu ogłoszony był konkurs. Sąd konkursowy przyznał 1-szą nagrodę pracy inż. arch. Jadwigi Dobrzyńskiej i inż. arch. Zygmunta Łobody z Warszawy, 2-gą – pracy inż. arch. Witolda Szereszewskiego z Łodzi.

## ERRATA

W artykule W. Kulczyckiego p. t. Koberce maho-metańskie w numerze 3 i 4 rocznika V 1929 zasłży przy druku następujące nieścisłości: na str. 84, wiersz 9 od dołu, zamiast Odwarzano powinno być Odtwarzano; na str. 86 wiersz 2 od góry, zamiast 48 wiązań, powinno być 18 wiązań; na str. 91 wiersz 1 od góry, zamiast  $\times 1.63$  powinno być  $\times 1.35$ ; na str. 92 w objaśnieniu fig. 12, wiersz 8 od dołu, zamiast 4'30 powinno być 4'80; na str. 94 wiersz 6 od dołu, zamiast Sigdora powinno być Figdora; na str. 95 wiersz 7 od dołu, zamiast linii powinno być lilij; na str. 98 wiersz 8 od góry, zamiast szafirowany powinno być szafirowy; na str. 98 wiersz 9 od dołu, zamiast linii powinno być lilij; na str. 99 (fig. 25) wiersz 2 od góry zamiast  $0'45 \times 0'45$  powinno być  $0'45 \times 0'16$ ; na str. 99 wiersz 9 i wiersz 21 od góry zamiast Bochlera powinno być Boehlera; na str. 121, 122 i 125 reprodukcje modlitewników fig. 27, 26 i 30 odwrócono szczytami na dół, zamiast od góry; na str. 132 wspólny rysunek trzech kilimów fig. 38, 39 i 40 jest również odwrócony; na str. 130 wiersz 9 od dołu, zamiast 21 powinno być 20; na str. 132 wiersz 4 od góry, zamiast barwny powinno być barwy.