



TADEUSZ PRUSZKOWSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z wystawy „Bractwa św. Łukasza”, Kraków 1930)



RUDOLF BELLING

GIOWA (mosiądz, 1924)
(„Nationalgalerie”, Berlin)

RUDOLF BELLING

ALBO

PRZESTRZEŃ A PLASTYKA

SAMOZACHOWAWCZOŚCIĄ w dziedzinie ducha jest świadome wykreślenie granic przestrzeni przez człowieka, bo stojącego na płaszczyźnie pustej, ciągnącej się w nieskończoność, miazdzy osamotnienie, a lęk do obłędu prowadzi. Ten, kto pierwszy wbił cztery pale i złączył je w dom, spełnił wielki czyn indywidualnego odgraniczenia swego istnienia od Niedającego się objąć, przemierzyć, zjednać. Ukształtował tem samem przestrzeń, swoją przestrzeń. Znalazł miarę dla siebie samego. Po dziś dzień w zasadzie nic się w tem nie zmieniło.



RUDOLF BELLING

FORMY (1921/22)

Zmaganie się człowieka z przestrzenią jest jego historią. Wiecznie przeistaczający się duch człowieka wyrażał się zawsze przestrzenną formą. Bo czy to »antyk« kryształowo jasno wyczuwał w prostokącie świątyni i w sześciacie domu mieszkalnego element sobie pokrewny, czy to gotyk przebijał mur, wznosząc w zwyż ponad nim kościoły, które jakby unosiły się, roztopione w snopach światła, przeciskających się przez wąskie okna i bratających się z mrokiem, czy to barok krągłymi kopułami i wypukłonemi absydami stwarzał iluzję przestrzeni rozpierającej się wokoło, zawsze forma przestrzenna dominuje nad wszystkim. Malarstwo i plastyka w stosunku do niej są zjawiskami stojącymi na jej usługach, zrozumiałymi tylko przez nią, wywodzącymi się z niej. Czy posąg »antyku« w swych zrównoważonych kształtach nie jest wytworem świątyni o proporcjach bloku? A figura gotycka, roz-



RUDOLF BELLING

„CZŁOWIEK” (1918)

pływająca się i porwana w konturze, wyśrubowana w górę, nie licząca się z zagadnieniem masy i materiału, czyż nie jest zrobiona na podobieństwo gotyckiego tumu? Czyż rzeźba wielkiego Giovaniego z Bolonji nie jest blisko pokrewna z centralną budową renesansu, pełną powietrza, pęczniejącą, wznoszącą się kręgiem wokoło centralnej kopuły?

Wykreślenie granic przestrzeni a plastyka, to jedno i to samo. Twórca plastyk, który jako manifestację swej woli twórczej stawia postać w przestrzeni, modeluje ją, buduje, tem samem tworzy przestrzeń. To samo — architekt, który jakby w potwierdzeniu manifestacyjnem swej samoistności stawia dom w przestrzeni. Obaj wydzielają jakąś część z Bezgranicznie wszechobejmującego i formują ją według własnych praw. Niezależnie od potrzeby definicji szczegółowych jak »malarstwo« plastyki, »plastyczność« plastyki, namacalność czy nienamacalność, należy stwierdzić wielką prawdę:



RUDOLF BELLING

GŁOWA WYKONANA W MAHONIU (1921-1922)

plastyka jest ukształtowaniem przestrzeni. — Bo przecież każda plastyka stwarza sobie własną przestrzeń. Dzięki temu ta ostatnia staje się dopiero uchwytana.

Historja zna szereg wielkich epizodów: przemiana antyku na średniowiecze, czyli zastąpienie wiedzy przez wiarę — wyzwolenie średniowiecza przez renesans, czyli zwycięstwo indywiduum, stwierdzającego pozytywnie swe istnienie, nad społecznością będącą zaprzeczeniem indywiduum, — częściowo udaną próbę baroku, to znaczy na nowo powstających, irracjonalnych sił, — francuski klasycyzm czyli utwierdzające się silnie na naszym globie nowe mieszczańskie społeczeństwo. U wstępu każdego z tych epizodów stoi wojna, która głęboko przeoruje ziemię, przesuwając warstwy i ekonomicznie je podminowuje.



RUDOLF BELLING

PORTRET RYSZARDA HAFRIEL'A (mosiadź)
z tablicy namiątkowej umieszczonej w domu
Związku Drukarzy w Berlinie (1925/26)

Ztąd można zrozumieć, że z przeżyć ostatnich piętnastu lat wyrosła zasadnicza zmiana stosunku do plastyki, do przestrzeni, zmiana tak wielka, że można z nią porównać ową olbrzymią przemianę, jaka nastąpiła w ciągu tysiąca lat po zmierzchu antycznego świata. Czy może to kogokolwiek zadziwić w czasach, gdy telefon, samolot, radiotelegrafia, radykalnie przeistoczyły każdy dotąd istniejący pogląd na przestrzeń i oddalenie? Nazwijmy tę wielką przemianę »przewyciężeniem przestrzeni«. Nie jest ona już elementem nieprzyjacielskim, wrogim, przed którym człowiek cofa się do swego chroniącego go domostwa; po bratersku oddaje się jej cały; już bez poczucia transcendentalności człowieka gotyku wznosi się on w jej bezmiar i spokojnie mierzy ją badawczym swym okiem. Domostwa swe otwiera jej na oścież, przepelnia je nią; kwadratowy plan budowy rozstępuje się. Wszystkimi członami, jakby wyciągniętymi miłośnie ramionami, wplata się dom w przestrzeń.



RUDOLF BELLING

PORTRET PRĘZYDENTA RZESZY NIEM., EBERTA (1927)

Kto śledzi rozwój architektury, jak się ona w ostatnich dziesięcioleciach w całym świecie kulturalnym rozwinęła, jak się zadokumentowała na ostatniej wystawie w Sztutgardzie, temu nie zabraknie przykładów. Dla niego i dzieła plastyczne Bellinga nie będą chyba trudne do zrozumienia. Bo takie motto należałoby nad nimi umieścić: przewyciężenie przestrzeni — jej stopienie się z plastyką.

Przypatrzmy się rozwojowi. Od pierwszej chwili, gdy Belling z wąskiego zakresu artystycznego rzemiosła przeszedł w atmosferę sztuki, zajmowało go coś, co próbnym, niezdarnym słowem nazwał: »Zagadnienie przestrzeni w plastyce«. Ciężała na nim nauka Hildebranda, którą wbito mu w Akademii: »Póki plastyczna figura działa przedewszystkiem jako coś trójwymiarowego, znajduje się ona dopiero



TYMON NIESIOŁOWSKI

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

KLOWNI (ol.)

na początkowym szczeblu swego ukształtowania; dopiero, gdy działa jako płaszczyzna, choć jest trójwymiarową, staje się kształtem artystycznym, to znaczy nabywa znaczenia jako wyobrażenie wzrokowe». Zdawało mu się po prostu absurdem, że plastyka ma działać jak obraz, to jest dwuwymiarowo. Lecz z drugiej strony nie był on w dostatecznej mierze klasykiem, nie był mieszkańcem środowiska jak Maillol, aby sobie urobić o plastyce pojęcie jako o czymś czysto trójwymiarowym, namacalnym, mającym swoją wagę, o czymś, co jest jakby jedną bryłą. Instynktownie wyczuł, że taki pogląd jest niezgodny z duchem czasu, dążąc do ujęcia przestrzeni, szukał takiej formy plastycznej, któraby ze wszystkich stron robiła interesujące wrażenie, w przeciwieństwie do Hildebranda, który umieszczając swe kompozycje na tle zielonej ściany krzewów tem samem zmuszał widza do oglądania ich z jednego tylko punktu. Lecz zauważył on przytem, iż rzeźba wykonana



WACŁAW WASOWICZ

DZIEWCZYNA W BERECIE (ol.)

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

w bardzo masywnym materiale daje za mało możliwości. Jeden rzut oka na Mail= lola musiał go upewnić w tym poglądzie. Z tego zaś wynikała konieczność wy= modelowania również tego, co znajdowało się między częściami materjalnemi, a więc powietrza. Ukuto nowe określenie: »pozytywna« i »negatywna« pla= styka. Szybko da się to opowiedzieć, lecz bardzo powoli problemy te dojrzewały w mózgu Bellinga. A więc naturalnie, przede wszystkim należało kompozycyjnie przetworzyć naturę. I tak z roku 1915 mamy studjum przedstawiające dwu rannych, których rozrywa granat. Zadanie: jak połączyć dwie postacie tak, żeby działały jako całość, jako kub, przyczem znajdującą się między nimi przestrzeń należy wziąć



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

GRAJEK (akwar.)

pod uwagę, wynaleść dla niej wyraz plastyczny i wymodelować z obiema postaciami jako jedną całość. Wkrótce potem zrywa on z naturą. Są to dwaj bokserzy, czy zapaśnicy – o kształtach abstrakcyjnych, kubistycznych. Na nich zostaje z demonstrowany tensam problem. Potem fontanna w restauracji »Scala« w Berlinie. Tu już i otoczenie, w jakie Belling wstawił tę fontannę, było przez niego samego stworzone. Przekroczył próg dzielący rzeźbiarza od architektury i wymodelował przestrzeń. Po raz pierwszy wykonał plastykę nie w kierunku do środka, lecz od środka na zewnątrz. Był to poprostu czyn genialny, gdy ściany tego wnętrza się rozsunęły, i wydany z siebie rytm przeniosły na publiczność, zmuszając ją do tej czynności,



WACŁAW BOROWSKI

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

SKETCH (o.l.)

dla której się tu zjawia, do tańca. Fontanna, która stała w pośrodku, składała się z trzech elementów, podczas gdy dotychczas Belling eksperymentował tylko dwoma. Zrywa teraz i z uproszczeniami kubistycznymi, bo te łączyły go jeszcze z naturą. Pozostały tylko ukształtowane rytmy. Wciąż na nowo to pytanie: jak wymodeluję przestrzeń jako kub? Próby po omacku, nie zawsze szczęśliwe. Powstają rzeźby: »Tancerka«, »Fechtmistrz«, studja głów, w których próbuje rozmaitych form, bada ich wzajemny stosunek, rozbija masy, rozważa wszystkie te problemy, które w czasach kubizmu poruszano. Lecz wszędzie ten sam problem: jak wymodelować przestrzeń jako kub? Jaki plastyczny wprawdzie znaleźć dla przestrzeni znajdującej się między dwoma elementami, którym ręka artysty nadała formę plastyczną. Wreszcie w »Trójdźwięku« z 1919 roku, który znajduje się »Nationalgalerie« w Berlinie, został osiągnięty pierwszy etap. Ukształtowany plastycznie rytm, połączenie trzech elementów w harmonii. Niepokojący problem został rozwiązany przez prawo, ale prawo odczute



ROMAN KRAMSZYK

(Wystawa „Rytm”, Warszawa 1930)

MURZYN (ol.)

ntuicyjnie, nie wyrozumowane. Zwycięzenie przestrzeni! Przestała ona być nieprzyjacielem, jest ujarzmiona.

Publiczność nie uznawała Bellinga. Nie rozumiała go. Z Barlachem było można coś począć, to był prorok ze Wschodu. Postacie jego wionęły duchem Dostojewskiego, nieskończonością rosyjskich przestrzeni. Lehmbruck był gotykiem, subtelną duszą, która roztopiała się w ekstazie, którego rzeźby wysmukłało żarliwe szukanie Boga. Maillol, syn morza Śródziemnego, był entuzjastą bujnego ciała. Z pewnością ten Belling chciał brać ludzi na kawał, drwił z nich. Ponadto mówiono o nim, że jest dzikim rewolucjonistą, komunistą, że jest współzałożycielem »Grupy Listopadowej« — nieprzyjacielem burżuazyjnego ustroju. Ci, którzy łagodniej sądzili, lub też mieli trochę więcej wyczucia tego, co tworzył, mówili o »niewątpliwym« talencie, który niestety wyczerpuje się w jałowych zagadnieniach o wątpliwej wartości. Autor niniejszego artykułu już przed ośmioma laty w przeciwieństwie do tego, co o nim



ROMUALD WITKOWSKI

(Wystawa „Rytmi”, Warszawa 1930)

GŁOWA (ol.)

mówiono, uważał Bellinga za najsilniejszego z plastyków nowych czasów, co najmniej za najbardziej typowy plastyczny wyraz naszej epoki, i wypowiedział to z całą jasnością w swej książce »Nowa plastyka od 1800 do czasów obecnych«.

Czas przyznał mu rację. Bo w przeciwieństwie do historyka, który jest prorokiem zwróconym w przeszłość, krytyk jako prorok zwykle się myli. Trzema »głowami« zjednał sobie Belling publiczność, względnie choćby jej awangardę. Pierwszą była głowa kobieca z mosiądzu, 1925 r. (pierwsza koncepcja w Muzeum Folkwang w Essen, druga w »Nationalgalerie« w Berlinie), cięta jak dzieło klasyczne, przemyślana i zbudowana jak dom architekty, wypolerowana i technicznie w sposób wyrafinowany wykończona jak klejnot. »Idea głowy«! Nie było konieczności naturalistycznego podobieństwa. Belling, który dotąd nie miał ani jednego oficjalnego zamówienia, mógł eksperymentować. Wtedy pojawiło się pierwsze prawdziwe zadanie. Dla sali posiedzeń Izby księgarsko=drukarskiej w Tempelhofie,



HENRYK KUNA

(Wystawa „Rytmi”, Warszawa 1930)

RYTM (bronz)

wybudowanej przez Maxa Tauta, miał stworzyć maskę jej założyciela Haertla. Belling zebrał swe dotychczasowe doświadczenie, wykroił głowę z metalu tak, jak poprzednio, skonstruował kształt nie naśladując natury, lecz stworzył konstrukcję, robiącą frapujące wrażenie tworu natury. Dołączyły się do tego jego zdobycze eksperymentów nad przestrzenią, jego wiedza o działaniu światła i cieni. Kawalkami zostawiał luki w metalu, pod brwiami, w oczodołach, i tak tworzył sobie cienie, lecz nie malarski światłocień, ale cienie o tektonicznej funkcji. Stary technik wiedział doskonale, że głowa z metalu działa zgoła inaczej, niż zrobiona z gliny. Porzucił zatem dawny zbanalizowany sposób przygotowania całości w modelu z gliny i zrobił model w srebrzystej masie. Poszczególne części zmontował poprostu jak części maszyny. Sztuka stała się sportem inżynierskim. Rezultat był zdumiewający. Czegoś podobnego krytyka jeszcze nie widziała: wyraźna stylizacja, niewątpliwe transponowanie



STANISŁAW RZECKI
(Wystawa „Rytm”, Warszawa 1930)

GŁOWA (gips)

natury, a jednak to wrażenie realności! Robotnicy powiedzieli: »Tak właśnie wyglądał stary pan Haertel«.

Gdy w głowie dziewczęcej związek z naturą był tylko pozorny, a w masce portretowej dla domu drukarzy było jeszcze za wiele szczegółów ornamentacyjnych — proszę zwrócić uwagę na wąsy, formę uszu, włosów na skroni — to ostatnie dzieło Bellinga »Głowa Eberta« dla osiedla w Magdeburgu, wykazuje zupełne już oparowanie formy. »Głowa pierwszego prezydenta państwa« opracowana znów zgodnie z zamówieniem jako maska, jest skonstruowana podobnie, jak poprzednia. Posiada ową wielkorzutową prostotę, bez której nie może się obejść plastyka monumentalna. Momenty zdobiące, ornamentacyjne, zostały w zupełności odrzucone. Droga, którą kroczy natura, lecz nie środkami tej natury, zostało odtworzone wrażenie, jakie ona osiąga.

Nie można porównać plastyki Bellinga z żadną inną. Wypracowuje ona zagadnienia, których dotyka również tu i tam Archipenko, nie mając siły się z nimi uporać. Nie jest ona namacalną plastyką w znaczeniu Maillola, ani poezją natury w sensie Hallera, ani liryką na wzór dzieł Lehmbrucka. A mimo to, jak staraliśmy się wykazać, jest w najwyższym znaczeniu nowoczesną. Jest ona wyrazem naszej epoki maszyny, przewyciężającej przestrzeń, naszej techniki lotnej rytmem, życia przepelnionego energią, którem wyróżnia się nasza generacja.

ALFRED KUHN



STANISŁAW RZECKI

(Wystawa „Rytm”, Warszawa 1930)

GŁOWA (bronz)



HENRYK KUNA

DZIEWCZYNA Z WIANKIEM (drzewo)
(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BYDGOSZCZ

= Wystawa Związku artystek polskich została otwartą w pierwszych dniach lutego b. r. w Muzeum miejskim. Biorą udział malarki: K. Pajzderska, Dziurzyńska-Rosińska, Mukułowska, Kasztelanówna (Poznań), Anna Berentowa, M. Krzyżanowska, Neumanowa, Menes-Kuczyńska, Gentil-Tippenhauer, Gessnerówna, Centnerszwerowa, Janina Konarska (Warszawa), Albinowska, Czarnowska, Wodzicka (Łwów), J. Tetmajerówna, Aneri (Kraków).

Rzeźby wystawiły: Olga Niewska, Wilczyńska, Szczepanowiczowa i Pajzderska.

BIAŁA PODLASKA

= Staraniem koła przyjaciół Akademika polskiego została zorganizowaną wystawa polskiej książki i malarstwa, której otwarcie (w sali gimnazjum męskiego im. J. I. Kraszewskiego) nastąpiło z lutego. Wystawa, jako dowód obudzenia się życia kulturalnego w Białej, spotkała się z uznaniem tutejszego społeczeń-



HENRYK KUNA

KRUCYFIKS (kamień)

(Wystawa „Rytm”. Warszawa 1930)

stwa. Komitet, w skład którego wchodzi p. pułk. Bitner, adwokat Maciejowski, komendant Targowski, p. Szumielowa i naucz. gimnazjalny p. Zarzecki (sekcja malarstwa) i p. Łosiowa, naucz. gimn. p. Kisielewiczówna, p. Nadlerowa, dr. Nartowski i p. Zysk (sekcja książki polskiej), zebrał ze zbiorów prywatnych około 150 obrazów najrozmaitszych malarzy (Matejko, Moniuszko, Wyczółkowski, Falał, Rapacki, Rafał Malczewski, Cieślowski, Kotowski i t. d.), kolekcję starych druków i współczesnych wydawnictw artystycznych, chcąc obudzić w tutejszem społeczeństwie zainteresowanie się sztuką, co w znacznej części mu się udało.

Komitet zamierza na wiosnę urządzić drugą wystawę, chcąc w ten sposób zapoczątkować ruch wystawowy,

dający małym miastom to, co w większych ośrodkach kulturalnych dają periodyczne i stałe wystawy.

Pracy Komitetu możemy jak najszczerzej przyklasnąć i życzyć, aby na przyszłość układał już wystawy o pewnym programie i ściągać starał się dobre dzieła naszych znanych malarzy, bo w ten sposób osiągnie w pełni cel, który sobie zamierzył: stworzenie i pogłębienie kultury artystycznej wśród społeczeństwa na prowincji.

KRAKÓW

= W Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych została otwartą 12 stycznia wystawa obrazów »Bractwa św. Łukasza«, oraz zrzeszenia »Start« z Łodzi.



ROMAN WITKOWSKI

KŁOWN (ol.)

(Wystawa „Rytmu”, Warszawa 1930)

O grupie warszawskich młodych malarzy, uczniów ś. p. Konrada Krzyżanowskiego i prof. Tadeusza Pruszkowskiego, pisano bardzo wiele, zwłaszcza w dziennikach warszawskich. Przed dwoma laty z powodu pierwszej ich wystawy w warszawskiej Zachęcie, ukazał się między innymi płomienny artykuł w *III. Kurjerze Codziennym*, pióra p. Jana Lankau'a, w którym tenże nazwał wystawę tę ni mniej ni więcej... epoką w polskiej sztuce. Od tego czasu dużo się zmieniło, zdania się ustaliły, zaczęto w Warszawie zbyt pochopnie sądy modyfikować, a nawet nie szczędzono grupie z powodu ostatniej wystawy ostrej i rzeczowej krytyki. Przypuszczamy, że i p. Jan Lankau zdanie swoje zmienił, a w każdym razie opinia jego nie znalazła potwierdzenia.

Skąd się wzięła u młodych artystów chęć tworzenia w duchu malarstwa holenderskiego, z pominięciem zupełnie hasel, które kierują sztuką współczesną? Aby to ustalić, musimy przedewszystkiem stwierdzić, że w Warszawie, w dawnej szkole Kierbedziowej, panował zawsze kontakt ze sztuką starej Holandji, przez ś. p. Stanisława Lenza, profesora a potem dyrektora tej szkoły i wielkiego entuzjasty sztuki holenderskiej i jej propagatora. Poza tem Konrad Krzyżanowski, który w kształceniu warszawskiej artystycznej młodzieży odegrał chlubną i dużą rolę, także przez swoje studia u Holossy'ego był związany raczej ze sztuką muzealną, niż z tem, co

się w Paryżu u schyłku XIX w. i na początku XX w. działo. To było także tłem, na którym rozwinął się talent Tadeusza Pruszkowskiego, obecnego zasłużonego profesora warszawskiej szkoły. Jeśli do tego dodamy, że T. Pruszkowski usiłował zwrócić uwagę młodych artystów na niebezpieczeństwo, które grozi polskiej sztuce z powodu bezkrytycznego naśladownictwa współczesnej sztuki francuskiej i powtarzania najrozmaitszych krzykliwych hasel artystycznych, rozlegających się w obecnym Paryżu, nie dziwne, że zdolni młodzi artyści, w godnej uznania ambicji przeciwstawienia się bezmyślnej żądzy pseudonowatorstw, a właściwie wygodnego eksploatowania obcych i (zapominanych prędko) ekstrawagancji, zwrócili się do starej, uczciwej szkoły holenderskiej i tam szukali zapładniających wrażeń. W ten sposób mamy dziewczęta łowickie malowane po flamandzku, w ten sposób mamy najrozmaitsze Narodziny Chrystusa, sceny religijne, pasterskie, portrety i t. d., których wspólnym charakterem jest zamięszanie do kompozycji, solidny rysunek, duża wiedza malarska w kierunku światłocienia i kładzenia farby z zupełnym zaniedbaniem koloru. Poprostu rysunek czarną farbą na czarnym tle (przeważnie), lokalny kolor lekko znaczony. Niewątpliwie jest to rozmyślne zubożenie się, gdy malarz rezygnuje z tej radości i bogactwa, które daje kolor w malarstwie. Niewątpliwie, że trudno zgodzić się na to gwałtowne włączanie współczesnej treści

w przebrzmiałe formy holenderskich realistów z minionych epok. Niewątpliwie, że młody artysta powinien tworzyć z siebie na tle współczesności, uwzględniać podniety, jakie daje współczesne życie i jego hasła, starać się być sobą. Przywdziewanie cudzych szat może na jakiś czas ułatwić sytuację, ale co będzie, gdy szaty się podrą? Sytuacja, w której znaleźli się młodzi artyści z »Bractwa św. Łukasza«, jest trochę niewygodna, bo weszli na drogę bez wyjścia, bo pewnego poranku, gdy zdadzą sobie sprawę, że należy już skończyć z malarstwem »muzealnym«, będą musieli razem zapomnieć o wszystkim, czego się nauczyli, i zacząć na nowo, i w tem tkwi niebezpieczeństwo ich kierunku artystycznego. Tymczasowo prace ich muszą zyskać uznanie dla wielkiego wysiłku artystycznego i poważnych usiłowań i talentu. Co będzie dalej, zobaczymy nieza długo, wierzymy, że metamorfoza artystyczna, która młode to bractwo niewątpliwie czeka, nie podetnie im skrzydeł.

W krakowskiej wystawie »Bractwa św. Łukasza« brali udział: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejowski, Eljasz Kanarek, Antoni Michalak, Janusz Podolski, Tadeusz Pruszkowski, Mieczysław Szulc, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra i Jan Zamojski.

Równocześnie z »Bractwem Łukasza« wystawia grupa artystów łódzkich »Start«. Są to przeważnie studja o poziomie szkolnym, rozwiązywane w duchu współczesności co do formy i barwy, czerpane z Paryża dość energicznie.

Niemniej jednak fakt założenia w środowisku tak nieartystycznym, jakim dotąd była Łódź, grupy malarzkiej należy powitać z żywą radością, dowodzi to bowiem, że zapoczątkowany tam został ruch, który nie-

wątpliwie wyda dodatnie skutki. Życzyć więc należy najsilniejszego rozwoju grupie »Start«, której członkowie niewątpliwie w najbliższej przyszłości znajdą już samoistny wyraz swych artystycznych dążeń.

W wystawie »Startu« biorą udział: Samuel Finkelsztajn, Karol Hiller, Ignacy Hirschland, Józef Kawner, Izrael Leizerowicz, Zofia Lipińska, Konstanty Mackiewicz, Mieczysław Oley, Zenobiusz Poduszko, Natan Spiegel, Władysław Strzeмиński i Antoni Wippel.

Prócz tego wystawił interesujące drzeworyty jedno i wielobarwne Stanisław Raczyński z Poznania, wychowanek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

W Walne zgromadzenie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyło się dnia 15 lutego. Po złożeniu sprawozdania z działalności Dyrekcji za rok 1929, sprawozdania kasowego i uchwalenia absolutorjum, dokonano wyboru pięciu członków Dyrekcji na rok 1930, w miejsce ustępujących w myśl statutu, pp. Wł. Jarockiego, dr. A. Muellera, dr. J. Glatzla, dr. St. Waltera i L. Lepszego. Ustępujący zostali wybrani na nowo przez Walne Zgromadzenie, tak, że Dyrekcja T-wa na r. 1930 przedstawia się następująco: Wł. Jarocki (prezes), St. Muczkowski i L. Lepszy (wiceprezesi). M. Dąbrowski, dr. Z. Ehrenpreis, dr. J. Glatzel, T. Grott, dr. F. Klein, dr. A. Mueller, W. Pochwalski, St. Popławski Zb. Pronaszko, J. Rubczak, dr. A. Szyszko Bohusz i dr. St. Walter.

Ze sprawozdania Dyrekcji widzimy, jak pięknie rozwija się T-wo za rządów obecnej Dyrekcji. Wystawy były bardzo różnorodne, obejmujące prace artystów krakowskich i w dużej części z poza Krakowa. Po zatem urządzoną została wystawa »Stulecia malarstwa pol-



ROMAN KRAMSZTYK

(Wystawa „Rytmu“, Warszawa 1930)

KRAJOBRAZ (ol.)



IAN GOTARD

PORTRET ART. MAL. A. MICHALAKA (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza”, Kraków 1930)

skiego», która się cieszyła wielkim powodzeniem u publiczności. Dała ona możliwość zaznajomienia się z historią naszego współczesnego malarstwa, co jest bardzo ważnym dla pogłębienia kultury artystycznej, zwłaszcza wobec tego, że w Polsce nie posiadamy poważniejszych muzeów sztuki o typie historycznym. Frekwencja publiczności była ogromna. W czasie od 1 stycznia do 31 grudnia 1929, z uwzględnieniem przeszło dwumiesięcznej przerwy wakacyjnej, czyli przez niecałe 10 miesięcy, przewinęło się przez sale T-wa 94.018 osób, nie licząc bezpłatnych wycieczek szkolnych, wstępów gratisowych i t. d. W najgorszych miesiącach (styczeń, luty) zwiedzało wystawę przeszło 4000 osób, bywały zaś miesiące, gdy frekwencja dochodziła do 14.000, a nawet 21.000 miesięcznie.

Finansowo stoi T-wo dobrze, dzięki celowej i zapobiegliwej gospodarce, a także dzięki subwencji Zarządu miasta, który otacza T-wo stałą życzliwością.

Celem uczczenia pamięci Juliusza Fałata i Jacka Malczewskiego, których twórczość była związana z wystawami w salach krakowskiego T-wa, Walne Zebra- nie uchwaliło ustawić biusty obu wielkich artystów w przedsiönku gmachu wystawowego. Biust J. Fałata będzie wykonany według rzeźby prof. K. Laszczki, biust J. Malczewskiego według rzeźby prof. X. Dunikowskiego. Po zatem T-wo jako premię dla swoich członków wydało w tym roku dużą barwną reprodukcję z obrazu J. Fałata »Kościółek«, celem uczczenia

pamięci wielkiego artysty i zasłużonego reorganizatora Akademii. Reprodukacja ta, wykonana w wielobarwnej rotograwjurze, wielkości (obraz) 40 X 57 cm, jest bardzo udatą i zaszczytnie świadczy o zakładach »Dru- karni Narodowej« w Krakowie, gdzie została wyko- nana.

Walne Zgromadzenie w uczczeniu 50-letniej pracy artystycznej Piotra Stachewicza i zasług jego dla T-wa, w którego Dyrekcji zasiadał lat 26, a z tego 13 lat był wiceprezesem T-wa, zamianowało go swym człon- kiem honorowym.

W ubiegłym roku 1929 minęło 75 lat od daty zało- żenia T-wa. Celem uczczenia tej rocznicy postano- wiono wybić medal pamiątkowy, który ma wykonać St. Popławski i wydać książkę pamiątkową, obejmującą historję T-wa za lata 1904—1929. Książka ta, która ma być dalszym ciągiem znanego i cennego dzieła Swieykowskiego »Pamiętnik Krakowskiego T-wa Przy- jaciół Sztuk Pięknych (1854—1904)«, będzie wydana pod redakcją p. Leonarda Lepszego, który napisze do niej wstęp zawierający historję rozwoju T-wa w latach od 1904 do 1929. Prócz tego, tak jak w dziele Swiey- kowskiego, zamieszczone będą życiorysy artystów, któ- rzy brali udział w wystawach, urządzanych w T-wie w tych latach, a także tablice i zestawienia, ilustrujące życie i rozwój T-wa.

Prócz tego urządzona zostanie celem uczczenia 75- lecia T-wa wystawa pt. »Salon Krakowski«, do udziału

w której zaproszeni zostaną artyści z całej Polski. Na wystawie będą rozdane znaczne nagrody pieniężne za najlepsze wystawione dzieła.

= Polska Akademia Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki P. A. U. z dnia 13 lutego 1930 dr. Stanisław Gąsiorowski przedstawił pracę: »T. zw. motywy kandelabrowe w ornamentyce starożytnej«.

Następnie dr. Józef Żurowski przedstawił, ilustrując oryginałami, planami, rysunkami i zdjęciami fotograficznymi: »Najważniejsze wyniki badań archeologicznych koło kościoła św. Jakóba w Sandomierzu w związku z zabytkami sztuki«. Badania archeologiczne, które referent przeprowadził w pobliżu kościoła św. Jakóba w latach 1928—1929 wykryły: Groby ludzkie z młodszej epoki kamiennej, oraz ogromne cmentarzysko (około 200 grobów liczące) datowane typowymi zabytkami (głównie stroju) ze srebra, brązu, żelaza, ceramicznymi oraz monetami, na wiek XI. Cmentarzysko to, najbogatsze ze znanych dotychczas z owego czasu z kraju Wiślan, zaznajamia nas z kulturą materialną, oraz z typem fizycznym Sandomierzan XI w., według Galla wschodnią gałąź Wiślan stanowiących. Cmentarzysko

to jest zatem starsze od kościoła św. Jakóba (wiek XIII). Prócz tego odkryto kilkanaście planów średnio-wiecznych domostw, które powstały na cmentarzysku z XI w i częściowo je zniszczyły. Dla historii sztuki mają bezpośrednie znaczenie znalezione fragmenty romańszczyzny, niektóre zaś okazy naczyń XVII wieku wskazują na wysoki poziom ówczesnego kunsztu ceramicznego. Wyniki badań powyższych powinny, zdaniem referenta, zwrócić na najstarszą część Sandomierza uwagę wszystkich zainteresowanych gałęzi nauki (prehistorja, archeologia historyczna i historia sztuki). Na obszarze tym należy się bowiem spodziewać nie tylko pomnożenia znalezisk pochodzących z czasów przedhistorycznych, z czasów pierwszych Piastów, średniowiecznych i t. d., ale przede wszystkim należy tu oczekiwać zabytków, pochodzących z drugiej połowy pierwszego tysiąclecia (z czasów końcowych przedhistorycznych) najmniej dotychczas znanych, a najważniejszych dla poznania zawiązków państwowości naszej. — Zabytki tego rodzaju (np. grodzisko) nie dochowały się na wzgórzu wawelskim, gdyż niewątpliwie zniszczyły je budowle historyczne, istnieją jednak przesłaki, że dochować się one mogły w drugiej stolicy



IANUSZ PODOSKI

PORTRET WŁASNY (ol.)

(Z wystawy „Bractwo św. Łukasza”, Kraków 1930)



JAN WYDRA

NARODZINY CHRYSZTUSA (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza”, Kraków 1930)

Wiślan, w Sandomierzu, na obszarze pomiędzy kościołem św. Pawła a zamkiem. Należy przeto dążyć obecnie do tego, aby obszar ten był lepiej niż dotychczas chroniony przed skutkami rozszerzania się współczesnego miasta. W przyszłości zaś należy tereny te dokładnie przekopać i zbadać, tak jak to obecnie dzieje się od kilku lat na praskim Hradczynie.

W końcu dr. Tadeusz Przykowski przedłożył komunikat o zamku w Pieskowej Skale. Autor podał uzupełnienie wiadomości zawartych w opracowaniu zamku przez dr. S. Tomkowicza (publikowanem w Sprawozdaniach Tow. opieki nad polskimi zab. szt. i kult. za r. 1903) na podstawie późniejszych odsłoneń z pod tynku: pierwotnej postaci dziedzińca arkadowego filarowego na obu piętach (jeden z najstarszych przykładów tego typu w Polsce), bramy wjazdowej zależnej w kompozycji od bram Vignoli w Capraroli, jako jeszcze jeden przykład silnego, choć pośredniego oddziaływania tego architekta na architekturę współczesną w Polsce. Prócz tego podał wiadomości o obecnym stanie zamku i fragmentów ocalałych, tudzież o znieszeniu nagrobka Żuzanny z Buczacza, Szafrancowej (Sprawozd. Kom. hist. sztuki V, LXXVI) z r. 1501 w Sułuszowej, oraz przedstawił szereg fotografii i rysunków dotyczących szczegółów zamku.

= Ignorancja referenta artystycznego. Krakowski *Głos Narodu* zamieścił w numerze z 12 lutego b. r. krótką notatkę p. t. »Portretowanie – najlepszy interes«. W notatce tej, zawiadamiając, że Wojciech Kossak wyjechał do Stanów Zjednoczonych celem wykonania szeregu zamówionych portretów, a także że tamże pracuje obecnie nad portretami A. Styka i ma powodzenie finansowe, dodaje:

»Należy zaznaczyć, iż w sferach malarskich sztuka portretowania uważana jest słusznie za najniższy szczebel twórczości artystycznej. W ten sposób jednak artysta, rezygnując z czystych założeń twórczych, zapewnia sobie sławę i dobytek. Np. najlepiej płatnymi malarzami w Paryżu są portreciści światowej sławy: Zuloaga, Van Dongen i Foujita«.

W tak krótkiej notatce tyle głupstw i dowodów ignorancji p. referenta artystycznego! Ani Zuloaga, nie przebywa w Paryżu, bo od lat kilkunastu stale mieszka w Hiszpanji, ani nie jest najlepiej płatnym malarzem, ani nie jest portrecistą, nie jest nim także Foujita.

Poza tem zaś nieprawdą jest, jak twierdzi *Głos Narodu*, że »w sferach malarskich sztuka portretowania uważana jest słusznie za najniższy szczebel twórczości artystycznej«. Bo cóż zrobić z portretami Tintoretta,



DOŁEŚŁAW CYBIS

PRZY TOALETCE (ol.)

(Z wystawy „Bractwa Św. Łukasza“, Kraków 1930)

Tycjana, Rafała, Rubensa, Halsa, Velazqueza, Rembrandta, że tylko tych wymienimy?

LUBLIN.

Pomnik Jana Kochanowskiego. Pisząc o tej sprawie w Nr. 12 (grudzień 1929) *Sztuk Pięknych* podkreśliliśmy bezpodstawność zastrzeżenia Komitetu budowy pomnika J. Kochanowskiego, co do tego, że pomnik nie powinien zawierać śladów sztuki modernistycznej.

Redakcja *Sztuk Pięknych* otrzymała w tej sprawie pismo od p. inż. arch. Jerzego Siennickiego, członka Komitetu budowy tegoż pomnika, wyjaśniające, że zastrzeżenia o »śladach sztuki modernistycznej« są niewinnym lapsusem Komitetu budowy, który nie powinien być brany pod uwagę. Stanowisko Komitetu w tej sprawie określa artykuł p. J. Siennickiego, wydrukowany w Nr. 25 *Ziemi Lubelskiej* (28 stycznia 1930), który tu chętnie w całości przedrukujemy:

»Sprawa pomnika Jana Kochanowskiego w Lublinie nabiera coraz bardziej realnych kształtów.

»Ustalono zostało już miejsce przeznaczone na przyjęcie pomnika. Będzie to placyk przed dawnym Trybunałem lubelskim na Rynku Staromiejskim. Jak wiadomo, Trybunał jest tym miejscem, gdzie Kochanowski, wygłaszając mowę przed sądem trybunałskim w obronie Podłódzkiego, posła Rzeczypospolitej, zamordowanego przez Turków, padł rażony udarem sercowym i życie w 1584 roku zakończył.

»Rynek Staromiejski naogół niewielki, zabudowany w pośrodku klasyczną budowlą dawnego Trybunału, posiada charakter wybitnie siedemnastowieczny, jakkolwiek założenie rzutu poziomego pod względem urbanistycznym jest znacznie wcześniejsze i ma dużo reminiscencji średniowiecznych. Nieco sztywna szata zewnętrzna Trybunału, stworzona przez architekta królewskiego Merliniego w r. 1787, zmieniła zasadniczy wygląd budowli, znosząc schody zewnętrzne i wieżę.

»Niewątpliwie gmach Trybunału, będącego jednocześnie ratuszem, na tych przeróbkach nie zyskał. Jednakże Rynek dzisiejszy, mający kształt nieprawidłowego czworoboku, zbliżonego do kwadratu, jest pomyślany i wy-



CZESŁAW WADOWISZEWSKI

DIANA (ol.)

(Z wystawy „Bractwo Św. Łukasza”, Kraków 1930)

konany prawidłowo z punktu widzenia urbanistycznego. Zamknięty w sobie, obudowany kamienicami utrzymać nemi naogół w jednym charakterze, posiada cichy nastrój staromiejskiego śródmieścia, bez rozległych perspektyw i szerokich przestrzeni. Jest to plac wybitnie architektoniczny.

»Miejsce, wybrane na postawienie pomnika, jest niewątpliwie szczęśliwe.

»Spokojna architektura Trybunału tworzy dobre tło dla przyszłej kompozycji rzeźbiarskiej.

»Z dwóch ulic wybiegających z Rynku, mianowicie z Bramowej, a szczególnie zaś z Grodzkiej, pomnik będzie widoczny z pewnego oddalenia.

»Wszystkie te okoliczności skłaniać będą przyszłego twórcę pomnika do traktowania kompozycji z uwzględnieniem nastroju oraz walorów architektonicznych placu, które są niewątpliwe. Jednakże nie znaczy to,

aby Komitet Budowy Pomnika zechciał krępować w czemkolwiek swobodę artystyczną rzeźbiarza.

»Jedynymi warunkami będą: wysokość kosztów budowy, ograniczona do kwoty dwudziestu pięciu tysięcy złotych, szlachetny materiał, z jakiego winien być pomnik wykonany t. j. kamień i bronz, tudzież miejsce.

»Związek pomnika ze »sztuką modernistyczną« jest zupełnie jasny i da się dokładnie sprecyzować. Pomnik będzie niewątpliwie nowoczesnym dziełem sztuki. Musi jednak harmonizować z otoczeniem. Będzie wskutek tego dziełem trudnym. I to tem trudniejszym, czem więcej cech współczesnych zechce artysta nadać jego formie. I tu czwarty najważniejszy warunek stawiamy jego twórcy: pomnik musi być prawdziwym dziełem Sztuki.

»Na straży tej rzetelności artystycznej stanie sąd, w skład którego wejdą czołowi przedstawiciele polskiego świata artystycznego.

»Do sprawy tej, która niewątpliwie rozwijać się będzie pomyślnie, mamy nadzieję jeszcze niejednokrotnie powrócić«.

= Muzeum Ziemi lubelskiej, które do niedawna było dość zaniedbane, ożywiło się znacznie z chwilą objęcia kierownictwa muzeum przez historyka sztuki p. dr. Ludwika Grajewskiego. Lokal muzealny został odremontowany i zbiory uporządkowane. Poza tem została otwarta osobna sala, zawierająca pamiątki historyczne dotyczące ściśle Lublina i Lubelszczyzny. Następnie otwarty został bardzo okazały się przedstawiający dział etnograficzny regionalny, z okazami miejskimi i wiejskimi. W styczniu b. r. została udostępniona publiczna Czytelnia naukowa, urządzona nowocześnie, w osobnym budynku. Biblioteka muzealna posiada dzieła z różnych dziedzin, a przede wszystkim z zakresu sztuki, etnografii i przyrody i działy te będą stale uzupełniane. Stworzoną też została pracownia muzealna dla działów artystycznych, etnograficznego i przyrodniczego, obecnie przygotowuje się osobna pracownia archeologiczna i fotograficzna. Muzeum pragnąc zogniskować cały ruch artystyczny i naukowy w Lubelszczyźnie, weszło w kontakt ze wszystkimi instytucjami pokrewnymi i oprócz wykładów i odczytów zamysła urządzać stałe kursa i warsztaty z zakresu przemysłu artystycznego.

L W Ó W

= Wystawa grupy »Artes« w Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych została otwartą w początku stycznia. Grupa »Artes« świeżo została założoną, jako jeszcze jeden objaw chorobliwej w Polsce obecnie manji zakładania co chwilę nowych »grup« artystycznych... i likwidowania ich często nazajutrz po założeniu, co w danym wypadku nie jest przenośnią, gdyż, jak nas poinformowano, nazajutrz po otwarciu wystawy jeden z założycieli »Grupy Artes« wystąpił z niej.

Sam fakt założenia grupy artystycznej we Lwowie można powitać z największą radością. Lwów bowiem, który w historii swej ma dwie epoki bujnego życia artystycznego, jedna za czasów młodości J. Kossaka, starego Rejchana, Maszkowskiego, Tepy, Grottgera i t. d., druga na końcu XIX i początku XX wieku, gdy we Lwowie osiedli i pracowali: St. Dębicki, A. Augustynowicz, Ż. Rozwadowski, T. Barącz, St. Batowski, F. Pautsch, Wł. Jarocki, K. Sichulski, W. Błocki i t. d., dziś przedstawia smutny widok zaniku życia artystycznego. Piękne nasze miasto artyści opuścili, Zarząd miasta nie chciał i nie umiał stworzyć warunków, umożliwiających utrzymanie i rozwój życia artystycznego, czego kapitalnym dowodem jest fakt, że na wszelkie kołatania naszego Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych, by pomóc w realizacji usiłowań jego w kierunku zbudowania własnego gmachu wystawowego, jest najzupełniej obojętny, Zarząd miasta ponosi w znacznej mierze winę za zniszczenie życia artystycznego w stolicy Wschodniej Małopolski. Fakt oddania »Pałacu Sztuki« na placu powystawowym Targom wschodnim godzien jest jak najsilniejszego napomknięcia.

Nie dziw więc, że fakt powstania nowej grupy młodych artystów, którzy po ukończeniu swych studiów, osiedli we Lwowie i fakt otwarcia pierwszej ich wystawy został przyjęty w sferach kulturalnych Lwowa z wielką życzliwością i zainteresowaniem.

Do grupy »Artes« należą: Jerzy Janisch, Margit Reichówna, Roman Sielski, Mieczysław Wysocki, malarze, Ludwik Tyrowicz, grafik i architekt Aleksander Krzywobłocki i Tadeusz Wojciechowski.

Najbardziej z nich interesujący jest M. Wysocki, który przy objawach zarażenia się paryskim »surrealismem« okazuje bardzo poważne studia i wiedzę malar-

ską, dającą gwarancję, że znajdzie swoją drogę. Roman Sielski i M. Reichówna dali również prace rokujące poważne nadzieje, grafika L. Tyrowicza wystawianą już była nieraz i zdobyła sobie uznanie. Najwięcej zastrzeżeń wywołał Jerzy Janisch, w grupie tej najbardziej skrajny, usiłujący z pasją młodego bardzo malarza, który był krótki czas w Paryżu, »deformować« z zasady, broń Boże malować z natury, wszystko z »własnego wnętrza«, według zasady ustalonej i zapominanej na Zachodzie. Czuje się we wszystkim bolesny wysiłek, aby przekreślić wszystko, co było w sztuce i zacząć coś, co by nie miało żadnej tradycji. Byłoby to bardzo interesujące, gdyby nie miało pierwowzorów w... Paryżu. Oryginalność zjawia się w sztuce zupełnie nieoczekiwana, nie mędrkowana, a spowodowana instynktem malarskim.

Aleksander Krzywobłocki daje śmiałe konstrukcje z żelazo-betonu, z których np. »Łuk tryumfalny« jest o tyle modernistyczny, że wbrew logice konstrukcyjnej tak jest w kluczu rozcięty, że obie połowy łuku wiszą w powietrzu, czyli nonsens konstrukcyjny, p. T. Wojciechowski daje prace z zakresu dekoracji wnętrza.

Z powodu otwarcia tej wystawy najskrzyniejszy członek tej grupy, p. Janisch, który świeżo, po krótkim pobycie w Paryżu, wróciwszy do Lwowa, miał wrażenie, że posiada tajemnicę odkrycia Ameryki, nieznana jeszcze w Polsce, a przynajmniej we Lwowie. Opublikował w *Słowie Polskiem* (19 stycznia 1930 r.) dłuższy artykuł, pełen nieoczekiwanych frazesów, w którym stwierdza z energią »młodego temperamentu«, że »w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia działo się źle« w sztuce. »Kolorowano naturalistycznie wyrysowane anegdota literackie, np. we witrynie wędli-



ANDOR DE HUBAY

PANIENKA (ol.)

(Z wystawy w »Zachęcie«, Warszawa 1930)



M. A. WYSOCKI

PORTRET P. S. (ol.)
(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)



DROGA (ol.)



IERZY JANISCH

PEJZAŻ (ol.)
(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)



PEJZAŻ (ol.)

niarni wisiała szynka, pożerała ją oczami biedna staruszka, licząc ze smutkiem pieniądze nie wystarczające na kupno szynki» i t. d. Ale p. Janisch stwierdza fałskawie, wydając taki nieoczekiwany sąd, że »bezsprzecznie w wyprawie po kolorowe runo brało udział wiele malarzskich talentów i prawdziwych twórców, — nie mniej jednak była to raczej wyprawa uczonych niż artystów, chodziło o wiedzę, nie o sztukę i zasadniczo tę naukową imprezę kierunkiem malarzskim nazwać nie można«.

I tym podobne pisze zabawne nonsensa. Biedny p. Janisch. Nawał wrażeń paryskich zmusił go zapomnieć chwilowo, że właśnie w tych latach »dziewięćdziesiątych« ubiegłego stulecia u nas tworzyli kapitalne dzieła: Chelmoński, Fałat, Wyczółkowski, Stanisławski, Malczewski i t. d. Wykłada o współczesnej lewicy pseudo francuskiej, nie wspominając, że przeciw niej Francuzi rasowi zaczynają się jaknajenergiczniej bronić i organizować jako obcej im rasowo i kulturalnie.

I naturalnie publikuje »wyznanie wiary« swoje i swoich kolegów, nie ciekawe, bo już dawno przedyskutowane w Europie i Polsce.

Wspominamy o tem obszernie raczej z obowiązku dziennikarskiego, a na zakończenie przytaczamy w całości odpowiedź na ów artykuł p. Janischa, który zamieścił w Nr. 13 *Słowa Polskiego* (zo stycznia 1930) prof. dr. Władysław Kozicki:

»Artykuł członka grupy »Artes« p. Jerzego Janischa, zamieszczony wczoraj w *Słowie Polskim*, jest bardzo interesującym wyznaniem własnej wiary artystycznej tego malarza, nie całej grupy »Artes«, której produkcja — jak to z naciskiem zaznaczyłem w swej recenzji — w przeważającej znacznie większości do kierunku, zwanego surrealizmem, nie należy, zawiera jednak wiele nieścisłych lub wręcz błędnych twierdzeń, które należy sprostować, aby nie dezorientować opinii.

»1. Tytuł artykułu: »Dlaczego obecnie maluje się tak, a nie inaczej?« brzmi w ten sposób, jak gdyby dziś cała kulturalna Europa malowała »tak« (powiedzmy dla krótkości: surrealistycznie), a tylko barbarzyńska Polska nie chciała tego uznać i zrozumieć. Tymczasem faktem jest, że »tak« maluje w Europie zaledwie garstka, której produkcja ginie w morzu twórczości ludzi, malujących »inaczej«, to jest mniej więcej passeistycznie. Co więcej prawdą jest, że dziś raczej przestaje się malować »tak«. Wszystkie dziś w Europie panujące kierunki: neo-klasycyzm, neo-naturalizm, niemiecki realizm magiczny czyli postekspresjonizm, konstruktywizm, a nawet paryski surrealizm oznaczają w stosunku do kubizmu i ekspresjonizmu raczej stanowczy lub częściowy nawrót do natury, niż silniejsze jej zaprzeczenie.

»2. Wykład na temat, że w sztuce wszystkim jest forma i kolor, natomiast treść literacka, anegdota nie ma żadnego znaczenia, albo tylko zgola podrzędne, był na czasie w latach 1884—1890, kiedy Stanisław Witkiewicz walczył u nas o uznanie tych prawd. Insynuowanie, że u nas ludzie, zajmujący się sztuką, dziś jeszcze myślą temi kategorjami, jest grubą pomyłką.

»3. Wyjaśnianie, że celem sztuki nie jest naśladowanie natury, ale swobodne tworzenie według swych autonomicznych praw, jest również wywalaniem drzwi niezmiernie dawno już otwartych.

»4. Wszystko to, co p. Janisch napisał w obronie teoretycznych założeń t. zw. nowej sztuki, zostało już u nas, w tej właśnie barbarzyńskiej Polsce, gruntownie przemysłane i przedyskutowane w latach 1918—1922, w artykułach i książkach Z. Pronaszki, Chwistka, Czajewskiego, Winklera, St. Ign. Witkiewicza i inn., nie mówiąc już o całej olbrzymiej, dobrze u nas znanej literaturze zagranicznej. Teoria surrealizmu nie wprowadza w tym zakresie nic zasadniczo nowego. Jest to



MARGIT REICHOWNA

PEJZAŻ (ol.)

(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)



TADEUSZ WOJCICHOWSKI

Projekt polichromii kościoła parafialnego w Złoczowie (akwar.)

(Z wystawy Tow. Przyj. Sztuk Pięk., Lwów 1930)

tylko kwestia nowych nazw, nazwisk i pewnych podrzędnych niuansów.

»5. Pogląd, że w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku panowała jeszcze wszechwładnie w malarstwie anegdota i historyzm, jest fałszywy, bo zwalczający zaciekle oba te elementy impresjonizm zaczął się we Francji już w latach siedemdziesiątych, a w Polsce był mocno ugruntowany już w r. 1897, w roku założenia Towarzystwa »Sztuka«.

»6. Żapatrywanie, że impresjonizm był »impresją naukową«, której »kierunkiem malarskim nazwać nie można«, da się zrozumieć jako wyraz subiektywnego stosunku p. J. do impresjonizmu, lecz obiektywnie nie ma żadnej wartości.

»7. Twierdzić, że »u nas impresjonizm prawie że już przestał być uważany za futuryzm i jest w pełnym rozkwicie«, może tylko ktoś, kto zupełnie nie wie, co się u nas w sztuce dzieje, kto nie słyszał o »Rytmie«, o Slendzińskim i jego szkole, o »Bractwie św. Łukasza«, o grupie »Praesens« i t. d. Prawdą jest, że impresjonizm jest u nas nie w pełnym rozkwicie, ale w pełnym odwrocie. To niezdawanie sobie sprawy z istotnego stanu rzeczy wpłynęło też na ogólny niepoważny ton artykułu p. Janischa, ton, robiący wrażenie, że autor, odkrywając dla siebie w Paryżu Amerykę nowej sztuki, nie wie, że ta Ameryka jest u nas dawno dobrze znana.

»Kończąc, życzę p. Janischowi, aby swój, jak on to nazywa, »system« artystyczny jak najrychlej zrealizował w naprawę wartościowych dziełach sztuki, będąc przekonany, że wtedy pozbędzie się niczem nieuzasadnionego poczucia wyższości w stosunku do artystów, hołdujących innym tendencjom i w stosunku do »amatorów sztuki« i że wówczas lekceważące wyrażanie się ze strony bardzo młodego człowieka o... wyższych uczelniach (!) uzna za coś bardzo niewłaściwego, za coś, co w wysokim stopniu krzywdzi oczywiście nie wyższe uczelnie, ale człowieka, wypowiadającego takie sądy«.

= Lwów miasto muzeów. Pod tym tytułem zamieścił w *Gazecie Polskiej* (15 lutego 1930) dr. Mieczysław Treter artykuł o zbiorach w bohaterskim mieście się znajdujących. Artykuł, który został napisany z powodu pięknej publikacji: »Muzea Gminy Miasta Lwowa«, przytaczamy w całości:

Warszawa cieszy się opinią najmiłszej stolicy w Europie: jest to bowiem miasto, gdzie właściwie niema prawie nic do oglądania. Taka jest przynajmniej opinia obcych. Kto zwiedził wnętrza Zamku i Łazienek Królewskich – ten zwiedził właściwie wszystko; do zbiorów muzealnych, mieszczących się w budynku dawnego cyrkułu przy ul. Podwale, mało kto z cudzoziemców trafia. Gmach muzealny właściwy jest dopiero w budowie.

Poznań już przed wojną miał bogate Muzeum im. Mielżyńskich, Zbiory Tow. Przyjaciół Nauk; po wojnie, korzystając z wybudowanego przez Niemców gmachu, stworzył Muzeum Wielkopolskie.

Kraków, wedle mniemania ogółu, jest miastem polskim najbardziej bogatym w muzea i zbiory. Tymczasem wcale tak nie jest. Zbiory Muzeum Narodowego są wprawdzie liczne i bogate, ale, w przeważnej części zmagazynowane, ukryte po różnych składach, niedostępne dla szerszego ogółu, nie odgrywają właściwie żadnej roli z powodu braku odpowiedniego pomieszczenia. Dział galerji w Sukiennicach jest tak przeładowany, eksponaty podane są w tak chaotyczny sposób, że jest to właściwie surowy materiał do przyszłej, niewątpliwie bardzo cennej galerji polskiej sztuki.

Jest rzeczą doprawdy ubolewania godną, że gmina m. Krakowa, posiadająca zbiory muzealne od lat sześć-

dziesięciu, pomimo pretensji do nazwy »miasta=muzeum«, do reprezentowania kultury całej Polski, nie umiała się zdobyć do tej jeszcze pory na własny muzealny, przystosowany do tego celu budynek, a do swych skarbów, złożonych w skrzyniach i w tekach, odnosi się zgola obojętnie. Wnet zawstydy ją gmina m. Katowic!

Okazuje się, że ani stolica Polski, Warszawa, ani Poznań, który odziedziczył po Niemcach doskonale naogół przystosowany do celu muzealny budynek, ani wyniszczone Wilno, ani nawet Kraków, obdarowywany hojnie w ciągu tylu lat przez całe polskie społeczeństwo, nie jest w właściwym tego słowa znaczeniu: miastem muzeów.

Miastem takim jest natomiast Lwów.

Od czasu zjednoczenia Polski, Lwów tak jest przez resztę kraju, z Warszawą na czele, zapominany, że powyższe zdanie wyda się zapewne każdemu tezą, wymagającą dowodu.

Dowód taki na szczęście istnieje od niedawna w formie pięknej publikacji. Rzecz prosta, najlepiej pojechać do Lwowa i tam na miejscu stwierdzić osobiście, że tak jest istotnie, że Lwów, prócz wielu innych swoich niezaprzeconych walorów, ma również ten tytuł do sławy, iż zasługuje w pełni na nazwę jedynego dotąd w Polsce »miasta muzeów«.

Właśnie Lwów, to miasto, które najwięcej wycierpiało wskutek wypadków wielkiej wojny, które na ołtarzu Ojczyzny złożyło najobfitszą ofiarę własnej krwi, bo nawet bohaterskiej krwi kobiet, dziewcząt i pacholąt, w momencie jednoczenia się z Polską; to miasto, które swymi siłami naukowymi zasilalo uniwersytety wszystkich dzisiejszych miast uniwersyteckich; to miasto, które znajduje się dziś chyba w najgorszych finansowych warunkach!...

Dowodem, o którym poprzednio wspomniałem, jest z rzadką wprost starannością wydane album, p. t. »Muzea Gminy m. Lwowa«.

Tekst liczy 108 stronice druku; na 100 tablicach, osobno dodanych, zreprodukowano z górą 300 najciekawszych okazów, pochodzących z miejskich muzeów; plansze wykonano wprost doskonale, w technice rotograviurowej, w drukarni Narodowej w Krakowie: tekst odfity w lwowskiej drukarni A. Goldmana. Z wyniku obie firmy drukarskie mogą być dumne.

Publikacja ta, do której wstęp napisał zasłużony wielce dla rozwoju miejskich zbiorów archiwalnych i muzealnych, dr. Al. Czołowski, obejmuje zarazem szczegółowe opisy reprodukowanych obiektów, opracowane przez kustosa R. Męckiego. Owe zwięzłe opisy stanowią wzór godny naśladowania dla warszawskiego Muzeum Narodowego, które w podobnej oficjalnej publikacji (»Muzea Polskie« t. III, Kraków 1926) właśnie swymi »opisami« dotkliwie się skompromitowało.

Zarówno wstęp jak i ów katalog zamieszczono również w języku francuskim, dzięki czemu publikacja ta, informująca o powstaniu i o charakterze miejskich zbiorów muzealnych we Lwowie, staje się dostępną dla obcych, którzy nawet w razie gorącej chęci nie mogli dotąd znikąd zaczerpnąć potrzebnych im informacji.

Prócz Ossolineum (które obejmuje zarazem Muzeum XX Lubomirskich i zbiory Pawlikowskich, prócz Biblioteki i Muzeum im. Baworowskich (gdzie znajduje się też około 10.000 rycin), prócz Biblioteki i Galerji Poturzyckiej (Muzeum Mięczyńskich-Dzieduszyckich), prócz Galerji Leona hr. Pinińskiego, oraz wielu innych zbiorów prywatnych. Lwów posiada pięć miejskich muzeów:

1. Muzeum historyczne m. Lwowa w »Czarnej Kamienicy« w Rynku, liczy około 5000 okazów, a mianowicie zabytków i pamiątek, odnoszących się do przeszłości miasta.



KAROL HILLER SPICHRZ NAD STAWEM (ol.)
(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

2. Muzeum Narodowe im. króla Jana III w 24 salach »Kamienicy Królewskiej« zawiera około 40.000 okazów; zebrano tam zabytki i pamiątki ogólnonarodowe, ze szczególnym uwzględnieniem ziem wschodnich i czasów Jana III. Zbiory te podzielono na dwa działy: a) zabytki z okresu niepodległości Polski do r. 1795; b) pamiątki z okresu walk o niepodległość (1795–1920). W muzeum tem znajduje się m. in. kolekcja 92 obrazów olejnych pędzla Józefa Łukaszewicza, które przedstawiają typy umundurowania i uzbrojenia wojsk korpusu polsko-rosyjskiego Król. Kongresowego z przed r. 1831.

3. Zbiory Bol. Orzechowicza (kilkanaście sal przy ul. Ossolińskich, w dawnym pałacyku Wł. Łozińskiego) obejmują około 5000 okazów: zbrojownia, dzieła sztuki polskiej i obcej, pasy polskie, zegarki kieszonkowe, pamiątki i drobne przedmioty artystyczne, odznaki z czasu W. Wojny, a ponadto prawie kompletna kolekcja monet lwowskiej mennicy z XIV, XV i XVII wieku. Wśród obrazów m. in. »Poczet książąt i królów polskich« Matejki (44 kartonów), J. Kossaka cykl p. t.: »Pieśń Legionów«.

4. Galeria Narodowa m. Lwowa, tymczasem, z powodu braku własnego lokalu, pomieszczona w dwu różnych miejscach liczy: 1276 obrazów (z tego polskich 1033), 132 minjatur, 331 rysunków, 141 rzeźb, oraz wspaniałą kolekcję 578 polskich medaljonów. W dziale polskim reprezentowanych jest z górą 243 artystów. Grotgera — 45 prac, a m. in. cały cykl »Wojna« i »Szkoła Szlachcica«; Matejki prac 38 — a wśród nich, najwcześniejsza: »Profil dziada« i ostatnia niedokończona: »Śluby Jana Kazimierza w Katedrze lwowskiej«. a dalej »Carowie Szujscy«, »Wjazd Walezego do Krakowa«, »Portret czworga dzieci artysty« etc.

5. M. Muzeum Przemysłu Artystycznego, we własnym gmachu, wystawionym w 1905 r., obejmuje bibliotekę (ok. 12 000 tomów) z dziedziny sztuki i przemysłu artystycznego, oraz około 5000 obiektów muzealnych i rycin.

Miasto Lwów prowadzi obecnie nader roztropną i racjonalną politykę muzealną. Jeśli porównamy to, co dla muzealnictwa zrobiła gmina lwowska z tem, co zrobił rząd polski przez 11 lat swego istnienia, to... — lepiej przemilczeć!

Lwów obchodzi się, nie tyle chyba z dumy, ile z konieczności, bez dotacyj rządowych. Opisując dzieje zbiorów miejskich w powojennej dobie, dr. Czołowski wyraźnie stwierdza: »Jakkolwiek dotacje zbiorów miasta zmniejszyły się znacznie wskutek utraty dotacyj, uchwalanych przez b. Sejm galicyjski i udzielanych przez zaburczy rząd austriacki, a ze skarbu odrodzonej Ojczyzny nie otrzymały te zbiory dotąd żadnego zasiłku, mimo to niemało cennych przedmiotów powiększyło ich zasoby muzealne«.

Tem większy tytuł do chwały i sławy ma Lwów, ów rzeczywisty, jak ongiś tak i dzisiaj »pomnożyciel polskości«!

Ł Ó D Ż

= W miejskiej Galerji sztuki ma być w lutym urządzona wystawa zbiorowa prac prof. Teodora Axentowicza (przewieziona w całości z Warszawskiej Zachęty) i Kazimierza Strzemińskiego. Poza tem ma być wystawa około 40 prac Wincentego Wodzinowskiego i Józefa Kidonia.

W połowie lutego wygłosi w Łodzi Wincenty Wodzinowski odczyt o Janie Matejce.



IGNACY HIRSCHFANG GŁOWA KOBIECA (pastel)
(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

POZNAŃ

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk pięknych wystawione zostały prace O. Boznańskiej, Malczewskiego, Leona Dołżyckiego, A. Hannytkiewicza, Józefa Czarneckiego, Jana Mrozińskiego, Dziurzyńskiej-Rosińskiej, Daniela i grafika Wł. Bieleckiego, tudzież rzeźba Marcinkowskiego.

= Wystawa zbiorowa prac Męciny Krzesza została otwartą w Związku wielkopolskich artystów plastyków.

= Wystawa medalii polskich została otwórzoną w końcu stycznia w jednej z sal Tow. Przyjaciół Sztuk pięknych. W kolekcji tej, której właścicielem jest p. Karol Kandzior z Poznania, a która obejmuje medale polskie od Zygmunta I począwszy aż do czasów obecnych, znajduje się kilka okazów bardzo rzadkich.

= Dwudziestopięcioletni jubileusz obchodziło Towarzystwo Przyjaciół Sztuk pięknych, założone 10 stycznia 1910 r. W czasach zaboru odegrało T-wo ogromną rolę, jako krzewiciel kultury narodowej.

W uznaniu tej pracy produktywnej ofiarował swego czasu p. Dominik Witke Jeżewski z Skrwilna 100.000 mk. na cele Towarzystwa, dzięki staraniom adw. Kolszewskiego i senjora rzeźbiarstwa Władysława Marcinkowskiego. Z odsetek fundacji, stojącej pod nadzorem wojewody poznańskiego, zakupiono dotąd około 1000 dzieł sztuki za około 100.000 zł. na rozłozowania gwiazdkowe dla członków Towarzystwa, a Towarzystwo, wydowawszy własny lokal wystawowy, stało się łącznikiem wszystkich zrzeszeń artystów.

Jubileusz ten przypomina na łamach *Dziennika Poznańskiego* (2 lutego 1930) adwokat poznański p. Konrad Kolszowski, jeden z założycieli T-wa, i nawołuje Zarząd miasta, aby celem upamiętnienia tej uroczystości oddało T-wu, które dusi się w małym lokaliku, dom sąsiedni, w którym mieści się obecnie restauracja »Palais Royal«, a który należy do miasta.

TORUŃ

= Toruńskie Muzeum miejskie, które się ma stać w przyszłości częścią Muzeum Ziemi Pomorskiej, założone zostało w r. 1861. Mieści się ono w Ratuszu w 4-ch ciasnych pokojach II piętra. Charakter zbiorów jest różnorodny. Zwraca uwagę bogaty zbiór przedhistoryczny z wielu bardzo cennymi okazami — m. in. wspaniały naszyjnik z brązu z Piaseczna, miecz rzymski z Konijadów, słynne radło przedhistoryczne z Papowa Toruńskiego i t. p. — liczne zabytki średniowiecznego rękodzieła, ceramika, broń, wyroby ślusarskie, rzeźby i malowidła z XIV i XVI w. Dalej piękne okazy snyderstwa i stolarskie z epoki renesansowej i barokowej, zabytki cechowe, kolekcje form fajansów i majolik ird. Poza tem w Muzeum wiszą przeniesione z sal ratuszowych portrety królów polskich m. in. August III. — Silvestre'a i Stanisław August — Bacciarellego, oraz portrety wybitnych toruńczyków, m. in. rajcy M. Hübnere — pendzla Bartł. Trobla. Dalej mieści się w Muzeum bogaty zbiór numizmatyczny z bardzo rzadkimi stemplami mennicznymi, zbiór etnograficzny, liczne okazy bogatych czepców z Pomorza, oraz dział przyrodniczy z ciekawymi okazami paleontologicznymi.

Wskutek niesłychanej ciasnoty w lokalu dzisiejszym Muzeum ma obecnie charakter zatłoczonego magazynu, co uniemożliwia należyłą konserwację, inwentaryzację i korzystanie ze zbiorów.

Sprawa rozwoju Muzeum Miejskiego wysuwa palącą konieczność nowego i właściwego ich pomieszczenia. Sprawa ta jest tem aktualniejszą, że zbliżające się 700-lecie powstania miasta spowoduje niewątpliwie napływ wielu gości i wycieczek. Jednym z punktów atrakcyjnych będzie w tym wypadku Muzeum, które obecnie reorganizuje kustosz jego p. Gwido Chmarzyński.

Rozwiązaniem w tej sprawie może być kilka: bądź przez rozszerzenie obecnych pomieszczeń w gmachu Ratusza, co wytwarza zagadnienie pomieszczenia pewnych biur Magistratu, któreby musiały poczynić koncesje



SAMUEL FINKELSTEIN MARTWA NATURA (ol.)
(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

na rzecz Muzeum, bądź przez przeniesienie do specjalnego budynku miejskiego, bądź postawieniem na ten cel osobnego gmachu.

O ile nam wiadomo, czynnik właściwy poddały tę sprawę głębszym rozważaniom. Rozwiązanie jej jeszcze nie jest wiadomem i o jakiegokolwiek decyzji konkretnej również nie wiadomo.

Czy sprawa ta znajdzie swoje rozwiązanie w koncepcji Muzeum Pomorskiego, jest pytaniem, które wymaga również decyzji sfer właściwych. W każdym razie poruszona idea Muzeum Ziemi Pomorskiej w ramach samorządu wojewódzkiego wniosła dużo zagadnień nowych w zakresie życia kulturalnego Torunia, albowiem istniejące Muzeum Miejskie, względnie jego nowe pomieszczenie zająłaby się z kwestją pomieszczenia i kreacji Muzeum Ziemi Pomorskiej.

Można wyrazić nadzieję, że bieżący rok przyniesie w tym zakresie pewne decydujące pociągnięcia.

Zabytki architektoniczne Torunia. Na mocy rozporządzenia p. prezydenta z r. 1928 o opiece nad zabytkami, każdy konserwatorski Urząd wojewódzki ma sporządzić rejestr, obejmujący wszelkie zabytki w danym województwie się znajdujące, które z chwilą wpisania ich dostają się pod opiekę władz.

Rejestr zabytków obejmuje prócz kościołów i gmachów starożytnych, między innymi także domy mieszkalne i to te, które posiadają wartość zabytków architektonicznych.

Dom mieszkalny, uznany przez konserwatora wojewódzkiego za zabytek, zostaje nim po następującej procedurze. Właściciel otrzymuje zawiadomienie z prawem apelacji do dni 14-tu. Po tym terminie wniosek zostaje przez władze przekazany Prokuraturze generalnej w Poznaniu, celem wpisania do księgi wieczystej, poczem odnośny Sąd Grodzki wlicza dany dom do rejestru zabytków.

Od tej chwili wszelkie zmiany połączone z naruszeniem stanu pierwotnego skuteczniają się tylko za zezwoleniem władz (Województwa), które działają w porozumieniu z rzeczoznawcą. — Gdy chodzi o przeprowadzenie remontu, władza konserwacyjna służy radą i wskazówkami.

Do zabytków zalicza się wszystko, co posiada prócz starożytnego pochodzenia pewną wartość kulturalno-

naukową. Zabytkami mogą być zatem prócz kościołów i gmachów, zamków, murów, domów, także stare parki, rezerваты leśne dla fauny i flory itd.

Na terenie m. Torunia zaliczamy do zabytków w pierwszym rzędzie: kościoły św. Jana, N. P. Marji, św. Jakóba, plebanje: przy kościele P. Marji, plebanja w stylu gotyckim (przy «odnawianiu» przez Niemców oszpecona w barbarzyński sposób), tudzież przy kościele św. Jakóba, budowana w stylu Biedermayer. Na drugim planie są: kościół protestancki przy rynku starom., interesujący przykład architektury drezdeńskiej, pochodzący z XVIII w., dawna Kolegiata Jezuicka (obecnie intendent. woj.) i t. d. Wprawdzie kolegiata pozbawiona jest już bogatej ornamentacji stiukowej i wyobrażeń allegorycznych, jakie nosiła przed 200 blisko laty, mamy jednak jej udatne reprodukcje wśród rysunków Steinera, wykonanych około 1740 r., które pozwolą przeprowadzić dokładny jej remont.

Typowym okazem jest oczywiście ratusz, potem ruiny zamku Krzyżackiego z Junkerhofem, Gdanisko (Danziger) dawny pałac biskupa Dąbskiego, a z pośród domów mieszkalnych dom przy ul. Piekary nr. 37 (t. zw. Łuk Cezara), Piekary 9 i wiele innych.

WARSZAWA

= IX. Wystawa »Rytmu« w świetle krytyki. Cytujemy głosy prasy: *Dzień Polski* Nr. 319 (Fr. Siedlecki):

»Nie jest rzeczą małej wagi, jaką nazwę przybiera jakieś stowarzyszenie. Są nazwy obojętne, nic nie mówiące, jak np. Sztuka, Pro arte, Związek, Ryt. Są inne błyskotliwe, jak Różokrzyżowcy, Sursum corda, Eloie, Żnicz. A są też i takie, co starczą za cały program towarzystwa, i do tych należy nazwa »Rytm«. Jest to nazwa sztandarowa, zobowiązująca artystów, a uprawnijająca publiczność do stawiania żądań...

Rytm jest ruchem zrodzonym i uregulowanym przez harmonijny przymus. Jest to wolność, czerpiąca swą władzę w doskonałej powściągliwości, w łączności dwóch sprzecznych kierunków duchowych: radości i pokutnej skrusze, w wyładowaniu bujności i rezerwie opanowania. Rytm jest siłą twórczą w rękach artysty.

Sztuka, stworzona w doskonałym rytmie, staje się podobną do gwiazd, pozornie nieruchomych, lecz w cią-



NATAN SPIEGFL

ŚLUB ŻYDOWSKI (akwarela)

(Z wystawy „Startu” w Krakowie 1930)

głym ruchu będących, lub do ognia nieruchomego, lecz samym ruchem istniejącego.

Przypatrzmy się gromadzie komarów pod zachód mieniającego się we wszystkie ciepłe tony uchodzącego słońca, każdy z nich gra tęczowymi barwami i zatacza kręgi, zgodne z falą głosową muzyki, jaką ich drobne skrzydełka nucą. Co moment wyłania się z gromady jakiś jeden komar i skośnym kierunkiem zaznacza swą drogę, po chwili wraca w gromadę, krążąc po liniach ogólnych zrosłych z całością. To rzeczywistość w rytmie. Sztuka prawdziwa wychwytyje to, co jako nakaz Pozaświadomego unosi się nad płaszczyzną rzeczywistości — to, co jest istotne w rzeczywistości artystycznej...

Rytm cichych melodii gwiazdzistych nocy, rytm serca kochającego, rytm zwartego szeregu żołnierzy, idących ofiarnie w rowy strzeleckie, rytm górników, śpieszących w głąbie kopalni i tyle innych, które wyzaczarowywuje intuicja artysty z rzeczywistości, to treść przeszłych i przyszłych obrazów Grupy »Rytm«.

Wychodziłoby to poza ramy tego sprawozdania, gdybyśmy chcieli rozbić pod względem formy prace artystów, zresztą sprawy te należą do historyków sztuki, nam dziś raczej chodzi o zawartość twórczą, udzielającą się widzowi z dzieła sztuki i określenie jej i ustalenie na półce w bibliotece notowań dorobku kulturalno-narodowego.

Dla przedstawicieli awangardy artystycznej »Rytm« jest zbyt umiarkowany, stateczny, przeestetyczny, dekadentcki, salonowy, muzealny, retrospektywny, pasejstyczny. Dla szerokiej publiczności (tej, która w nim dzieło wypełnia po brzegi sale »Zachęty« i delektuje się pejzażkami i akcikami epigonów impresjonizmu) jest on natomiast jeszcze ciągle ekstrawagancki, wywrotowy, niezrozumiały, obcy. Nie reprezentuje on już dążeń najnowszych, a jeszcze nie stał się sztuką popularną. Ale to pewna, że »Rytm« jest dzisiaj tą sztuką współczesną, którą rozumie i odczuwa najlepiej — inteligencja polska».

Tygodnik Ilustrowany Nr 84 (W. Husarski):

»Wystawa o wysokim, jak na nasze stosunki wyjątkowo nawet wysokim, poziomie artystycznym, a zwłaszcza kulturalnym — z lekką jednak skłonnością do manieryzmu...«

Wiadomości literackie

(M. Sterling):

»Dlaczego artyści zrzeszeni w grupę »Rytm« wystąpili z wystawą? Przeciętny malarz urządza wystawę, kiedy nagromadzi dostateczną ilość prac. Malarz szanujący się, t. zn. żądający od swojej pracy dokumentowania postępu, urządza wystawę, kiedy samopoczucie na to mu pozwala. Zrzeszenia winny urządzać wystawy zbiorowe wówczas, kiedy cała grupa ma do pokazania jakiś nowy wspólny wysiłek lub jeżeli wszyscy zrzeszeni mają u siebie prace doskonałe, nowe w założeniach ideowych czy formalnych. W przeciwnym razie jakiż cel zbiorowych wystaw?

»Rytm« — to zrzeszenie o poważnej tradycji, ale od r. 1923 jako czołowa grupa młodej sztuki polskiej nie idzie naprzód. Jest to sprawa niemal niezrozumiała, że ten stan u wielu artystów nie jest skutkiem zaniedbania w pracy, ale skutkiem pozornego lub rzeczywistego wyczerpania. I to jest najbardziej zastraszające. Wszyscy ci artyści pracują, wszyscy bez wyjątku są ludźmi talentu. Liczni z nich mają za sobą szmat własnej, pięknej, już odbytej drogi i nazwiska sławne i w Polsce i w Europie. A jednak czegoś brak. Czego? Odpowiedź jest może mniej zawiślana niż się to na pierwszy rzut oka wydaje: brak entuzjazmu dla sztuki malarskiej u wielu z tych, którzy malują, i prawie u wszystkich tych, dla których malują. Sztuka nasza jest — jak to słusznie napisał Mieczysław Treter w studium »Sztuka polska i polskie życie« — czemś nikomu, zupełnie nikomu niepotrzebnym. Artysta maluje »w powietrze«, nie ma do kogo przemawiać swymi dziełami: współczesnego życia i sztuki współczesnej nic nie łączy. Brak idei łączącej życie i twórczość plastyczną jest głównym tej sztuki nieszczęściem. Rzeźba Kuny »Chry-

stus» nie nasuwa pytań — ma treść ideową, do dziś dnia żywą.

Czy to nie tej właśnie »treści ideowej« brak jest sztuce? I czy to niewspółczesne życie, »autentyczne«, współczesne życie, mogłoby dać tę treść ideową, jak ją daje literaturze? W jaki sposób? Futuryści próbowali dać na to odpowiedź. Może zawiedli, jako twórcy nowej sztuki, ale przynajmniej wnieśli ożywczy prąd w życie jako twórcy konkretnej ideologii. Futuryści chcieli pewną określoną cechą współczesności zaszczerpić jako wyłączną treść nowej sztuki: ruch — dynamizm. Błędem futuryzmu było nie ujęcie zagadnienia, ale podejście do niego. Zamiast podjąć syntezę współczesności i zaszczerpić ją w życiu, wzięli zewnętrzną cechę tej współczesności. Rezultat i przy tem ujęciu był wielki, futuryzm stał się twórcą rewizjonizmu w stosunku do sztuki XIX w.

W dziennikach powtarza się często określenie »pol-ska rzeczywistość«. Co to znaczy? prawdopodobnie w tem określeniu jest jakaś prawdziwa treść wewnętrzna. Może i z niej można wydobyć sens syntetyczny, który, przełożony na mowę form i barw, wyda coś, co obejmie sens całego naszego życia?

Nie należy żądać takich stawiać byle jakiej wystawie, wolno z niemi podejść do takiej wystawy, jak wystawa »Rytmu...«

Kurjer Warszawski Nr. 337 (J. Kleczyński):

»Towarzystwo »Rytmu« nie jest sektą. To grupa artystów żywych, których przemiany duchowe nie zależą od nakazów teorii. Stąd ich zróżniczkowanie indywidualnych zamierzeń. Od chwili pierwszych wystąpień, kiedy zdawały się ich zespalać podobieństwa formalne, czasem nawet manieryczne — do wystawy obecnej — rytmiści przeszli — wśród burz duchowych — dalekie drogi, które zaprowadziły nieomal każdego z nich na nieznane wybrzeża.

Tylko, jak dawniej, łączą ich wspólny ideał: wielkiej, twórczej sztuki, gdzie kolor, bryła czy linja ma być śpiewem, poezją, mową rytmiczną.

Ideał to starodawny, jak sama sztuka. Ale zbiorowe uświadomienie go sobie, jako hasła naczelnego, było czynem.

I chociaż bliskich temu hasłu artystów wielu by można wyliczyć — a znaleźć ich byłoby łatwo choćby w salonie »Zachęty« — to jednak odrębność »Rytmu« właśnie wskutek swych zbiorowo, w idei, jednolitych planów, jest niewątpliwa, a słuszność obranej drogi wyraża się w rozroście poszczególnych jednostek Stowarzyszenia.

Nasz Przegląd Nr. 343 (M. Weinzieher):

»Historyczne już dziś zasługi »Rytmu« dla sztuki polskiej są olbrzymie. Grupa ta wniosła pierwsza do naszego życia artystycznego wartki prąd modernizmu, który ożywił sztukę polską i połączył ją węzłem ideowym z Zachodem.

Na dzisiejszej wystawie obserwujemy nadal rozwój talentów, ale nie czujemy już dawnego zapалу ideowego, któryby łączył wspólne wysiłki koło określonego programu artystycznego. Stare zagadnienia nie działają już pobudzająco, nowych widać niewiele.

Mam wrażenie, że ideowa rola »Rytmu«, jako grupy, jest już skończona. Pozostał tylko zapal artystów, reprezentujących bezwzględnie w Polsce poważną i wysoką klasę sztuki, ale złączonych w chwili obecnej już tylko inercją wspólnej tradycji, a nie siłą wspólnego programu.

Sklonności do manieryzmu, przejawiające się u niektórych artystów, kryją w gruncie rzeczy pustkę duchową i brak nowych bodźców twórczych.

Przegląd Wieczorny Nr. 278 (K. Winkler):

»W salonie Garlińskiego (Mazowiecka 8) otwarto wystawę Tow. artyst. »Rytmu«, do którego należy

wielu najwybitniejszych artystów polskich, reprezentujących bardziej postępową w sztuce ideologię, tak pod względem tendencji kierunkowej, jak i sposobu traktowania malarskiego czy też rzeźbiarskiego rzeźmiosła. A jednak wystawa obecna przemawia raczej za indywidualnym rozwojem każdego z członków grupy, w myśl własnych, artystycznych przykazań, aniżeli za jakąś wspólną linją lub gromadnie wytkniętym celem pracy, lecz rozbieżność ta jest tu wyrazem różnorodności punktów wyjścia a nadto odrębności temperamentów artystycznych u poszczególnych twórców. W ten sposób krąg artystycznych zainteresowań rytmiistów obejmuje wszystkie prawie nowoczesne zagadnienia w malarstwie, od zdecydowanego postimpresjonizmu w sztuce W. Wąsowicza (portrety), T. Niesiołowskiego (pejzaże), St. Rzeckiego (martwe natury), a po części Leop. Gottlieba i R. Kramsztyka — do kielkującego obecnie w obrazach Witkowskiego surrealizmu (martwe natury)«.

Robotnik Nr. 352 (M. Wallis):

»Stowarzyszenie »Rytmu« powstało w r. 1922. Członkowie »Rytmu« nie tworzyli pod względem stylu grupy jednolitej. Stanowili opozycję zarówno przeciw impresjonistom, którzy chcieli notować tylko swoje wrażenia zewnętrzne, jak przeciw ekspresjonistom, którzy pragnęli wyrażać jedynie swoje stany zewnętrzne. Znajdowali się z jednej strony pod wpływem współczesnej sztuki, francuskiej, zwłaszcza Cézanna, Maurice'a Denis i grupy malarzy zwanych »Dzikimi« (»Les Fauves«), z drugiej strony pod wpływem wczesnego renesansu włoskiego. Reprezentowali nowe dążenia w dziedzinie kompozycji i dekoracji, czyniąc zwłaszcza rytm zasadą kompozycji linii i kształtów. Sama nazwa stowarzyszenia głosiła poniekąd ten program artystyczny. Ale w ramach tych mieścili się i mieszcza po dziś dzień przedstawiciele kierunków najrozmaitszych: od późnego impresjonizmu (Pruszkowski) i cezanimu (Kramsztyk) do umiarkowanego kubizmu (Witkowski), od malarstwa kolorystyczno-fakturowego (Wąsowicz) do renesansowo-klasycystycznej odmiany stylu »nowej rzeczywistości« (Slendziński).

Gazeta Polska Nr. 40 (M. Treter):

»Z tego, że nie na każdej wystawie »Rytmu« wszystkie prace wnoszą się na odpowiedni poziom i że nie każdy eksponat mógłby już sam za siebie reprezentować istotne artystyczne ideały tej grupy, nie można jeszcze wyciągać żadnych, zbyt daleko idących wniosków.

Niewątpliwie i sami »Rytmiści« zdają sobie z tego sprawę, że wystawy ich są czasem organizowane w sposób zbyt kompromisowy, że niektóre prace, dopuszczane na wystawę, obniżają niepotrzebnie poziom ogólny i mogą nieraz kogoś w ujemny sposób dezorientować co do artystycznego prestige'u całej grupy; w takich razach oportunizm mści się dotkliwie na wszystkich członkach potrosze.

Każda jednak organizacja artystyczna jest bądź co bądź zrzeszeniem społecznym o ustroju mniej lub więcej demokratycznym, dlatego dyktatorski sposób organizowania wystawy, ograniczanie równych (z pozoru!) praw jednostki, niedopuszczanie jej do publicznego, zbiorowego występu, natrafia na duże trudności w praktyce.

Powyższe refleksje nasuwała już niejedna wystawa »Rytmu«, nasuwa je w pewnej mierze także wystawa obecna, już dziewiąta z rzędu. Czternastu artystów wzięło w niej udział, nie może tedy zadziwiać niejednorodność artystycznego kierunku, różnica w skali talentów, w jakości osiągniętych rezultatów.

Kurjer Czerwony Nr. 271 (A):

»Był czas, że każda wystawa »Rytmu« była rewelacją. Już sama nazwa, przenosząca pojęcie rytmu



JACQUES ZROBADA, RENÉ L'ETOURNEUR (rzeźbiarze),
F. BRUNAU, R. MAROUZFAU i L. E. GALEY (architekci).

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony
1-szą nagrodą (ex æquo) na międzynarodowym
konkursie (Paryż)

z muzyki na plastykę, wносиła świeży powiew w za-
tęchłą atmosferę naszej sztuki ówczesnej.

Później stopniowo to wysokie napięcie osłabło. Po-
szczególne indywidualności zaczynały krzepnąć w do-
stojnej rutynie, która jakże często staje się syno-
nimem ruiny.

Wiadomo było z góry, co kto może z siebie dać,
i że Skoczylas nie przestanie być Skoczylasem, Prusz-
kowski — Pruszkowskim i t. d. Jak śpiewak, który raz
weźmie górne «cis», już nigdy granicy osiągu swego
głosu nie przekroczy. Świadomość tego faktu zaciężała
na «Rytmie» jak fatalność.

A potem zaszedł drugi fakt. W grupie zrazu mocno
związanej założeniami formalnymi, zróżnicowały
się indywidualności. «Rytm», jako grupa, zaczął
się rozsprzegać, ale zyskał na rozległości horyzontów
artystycznych.

Obecną wystawę cechuje raczej rozbieżność, niż
jednolitość kierunków.

= Plafon Borucińskiego. Dla sali posiedzeń
Najwyższego Sądu (w pałacu Krasińskich) namalował
na płótnie plafon Michał Boruciński. Malowidło, ma-
jące kształt dużego owalu, osadzone jest w bogatej
stiukowej ramie i przedstawia »Prawo«, »Sprawiedli-
wość« i »Pokój«.

= W Towarzystwie Zachęty Sztuk
Pięknych w styczniu urządził Związek polskich

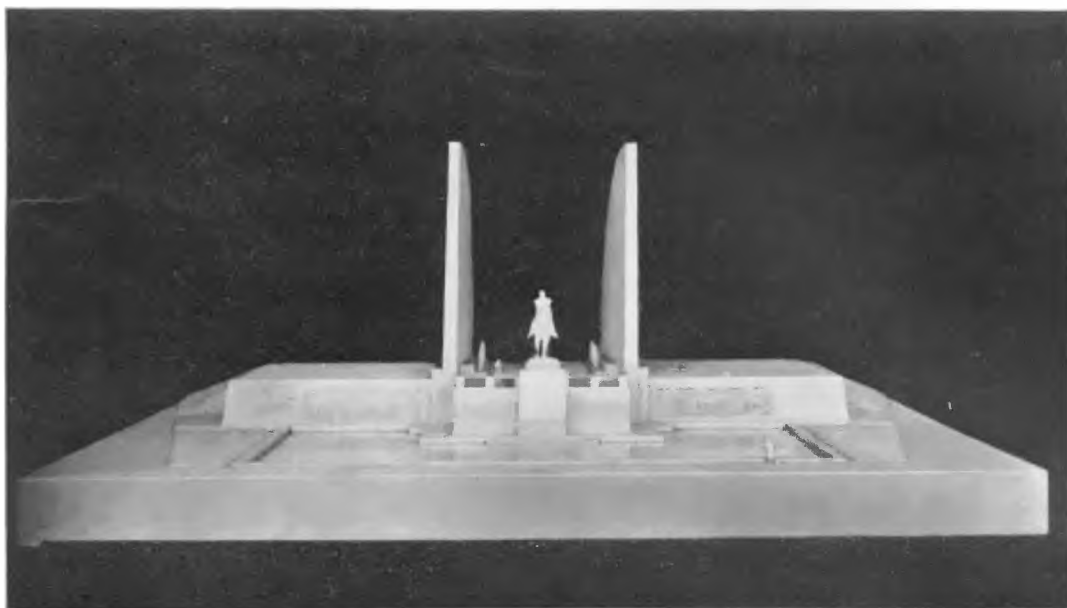
artystów grafików »II wystawę grafiki polskiej«, która
jest drobną częścią wystawy grafiki na wystawie po-
znańskiej.

Zawiera ona litografie i rysunki tuszem litograficz-
nym i kredą prof. L. Wyczółkowskiego, poza tem prace
Z. Stankiewiczowej, Józefa Pieniązka, Franciszka Sie-
dleckiego, Stefanji Dyboskiej, Marii Dziewulskiej, L.
Kowalskiego, T. Cieślowskiego (ojca i syna), J. Bog-
danowicza, Ireny Mińskiej, M. Wolskiej-Berezowskiej,
Molly Bukowskiej, K. Brandla, A. Herszafta, W. Po-
doskiego, Wł. Bieleckiego, St. Chrostowskiego, Marji
Dunińowej, Wiktorji Goryńskiej, St. Jakubowskiego,
R. Kobierskiego, T. Marczewskiego, St. Mrożewskiego,
M. Nehringa, Fr. Prohaski, J. Toma, L. Tyrowicza,
J. Wądołowskiego, Wł. Żórawskiego.

Jak widzimy, nie jest to wystawa, która byłaby obra-
zem tego, co dzisiaj w grafice polskiej dzieje się, zbyt
dużo poważnych nazwisk brakuje.

Poza tem w Zachęcie mamy wystawy zbiorowe
akwarelistów: Macieja Nehringa (motywy z Karpat
wschodnich, Huculszczyzny, z Kazimierza nad Wisłą),
T. Nartowskiego i Zdzisława Kraśnika, szereg obra-
zów z Bułgarji wystawił Kazimierz Strzeziński, bogate
w barwie prace wystawił Janusz Janowski, wreszcie
kolekcję prac wystawiła Pia Górską.

Na tak zw. »ogólnej« wystawie widzimy studjum
portretowe W. Kossaka, pejzaż K. Lasockiego, obraz



IOFFRE, rzeźbiarz i SOUREL i DAVIN, architekci.

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony 2-gą nagrodą (ex aequo) na między narodowym konkursie (Paryż)

Kaspra Pochwalskiego, wyróżniają się pejzaże Ludwika Leszki (trochę za teatralne), Heleny Bartkiewiczowej i t. d.

W lichej salce o bocznym świetle mamy sposobność oglądać prace malarza węgierskiego, Andora de Hubay. Dziwne trochę, dlaczego Dyrekcja Zachęty nie znalazła lepszego miejsca dla naszego zakarpackiego gościa, okazującego w swych pracach duże zasoby poważnej kultury malarskiej.

Sztuki Piękne zwróciły uwagę swych czytelników na p. Hubaya przy sposobności przeglądu współczesnego malarstwa węgierskiego. Jego udały »Portret gen. Bema« reprodukowaliśmy na str. 217 Roczника V-go. Jest więc on nam znany i z tem większą przyjemnością oglądamy piękne w kolorze obrazy, jak »Dziewczyna w zielonej sukni«, »Portret matki«, a wreszcie bardzo dobre pejzaże górskie, intensywne i szlachetne w kolorze.

W sali głównej mamy »wystawę jubileuszową« profesora Teodora Axentowicza, obejmującą około sześćdziesięciu prac tego świetnego artysty z najrozmaitszych epok: od studjów w Akademii monachijskiej wykonanych aż do prac z ostatnich lat. Mamy tu obraz historyczny »Zajęcie Augsburga«, obraz rodzajowy »Oberek« (przeniesiony nb. z sali Zachęty w dole!), »Święcenie wody« i t. d., portrety, zwłaszcza kobiece, i szereg studjów kobiecych.

Sposobność oglądania zbiorowej wystawy prac tego wybitnego i wykwińskiego artysty jest zawsze uroczystością i tak wystawę tę przyjęła publiczność i krytyka warszawska, zaznaczając na każdym kroku swe uznanie i podziw dla wysokiego poziomu prac mistrza krakowskiego.

Niestety nie mogła jednak ukryć zdziwienia, że T-wo Zachęty uważało za możliwe tę wystawę zorganizować tak bez troski, bez ładu i składu, że nie przyłożono usiłowań, aby w jubileuszowej wystawie pokazać rzeczywiście najlepsze prace artysty, a wiadomo, że »najlepsze« prace nie powstają codziennie, nawet w pracowni

niach takich artystów, jak Axentowicz. Jeżeli więc w sali tej uderza mimo wszystko wysoki poziom sztuki, jest to zasługa talentu Axentowicza, ale niestety nie Dyrekcji Zachęty. Nie możemy także niestety cieszyć się i katalogiem wystawy tej, »ozdobionym« okropnie odbitkami ilustracjami (lepiej wcale nie dawać!) i fatalnie dobrane, błędnym tekstem, banalną »przedmową«. Wystawa ta przypomina sławną »jubileuszową« wystawę prof. T. Axentowicza, która dawna Dyrekcja krakowskiego T-wa Przyjaciół Sztuk pięknych (za prezesury dr. F. Kopery) urządziła w grudniu 1927 r. w Krakowie. *Sztuki Piękne* zamieściwszy spokojną ale rzeczową ocenę tej wystawy (*Sztuki Piękne* Rocznik III, str. 117), wywołały burzę w Krakowie, walkę krakowskich artystów z ówczesną Dyrekcją T-wa, która doprowadziła do półrocznego bojkotu T-wa i w ostatecznym rezultacie do zwycięstwa artystów i reorganizacji T-wa.

Warszawa jest spokojniejsza, bardziej zrównoważona, pisząc więc to nie mamy obawy wywołania »zamieszek«, musimy się jednak poważnie zastrzec przeciw wystawie tej, nie odpowiadającej powadze stanowiska, jakie prof. T. Axentowicz w sztuce naszej zajmuje.

Podajemy poniżej wyjątki z głosów prasy warszawskiej o tej wystawie:

Konrad Winkler w *Kurjerze Porannym* (Nr. 25 z 25 stycznia 1930) pisze:

»Właściwy sens jego twórczości ujawnił się dopiero w portretach kobiecych.

»W tych przesubtelnych kompozycjach Axentowicz stworzył własną, indywidualnie pojętą rzeczywistość, a to co u niego nazwano »manierą«, t. j. ów artystycznie wyrażony konwenans, jest właśnie największą jego zaletą — stworzył on bowiem typ, ów przedziwny, zjawiskowy abstrakt urody kobiecej, który naśladowany przez życie samo, stał się w świecie kobiecym pewną stałą wartością, schematem a zarazem niezatartym dokumentem czasu. Głęboka kultura artystyczna Axentowicza, jego wykwiński w dotknięciu pędzla, subtelny



A. SCIARGINO

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony
2-gą nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym
konkursie (Paryż)

smak układu barwnego i dyskretna w dekoracyjnie za-
rysowanej linii, nienarzucającej się grubym, masywnym
machnięciem pędzla, jak u współczesnych jemu malar-
zy z »secesji«, lecz rozplywająca się raczej w grani-
cach płaszczyzn barwnych — stawiają dzieło jego na
pedestale sztuki o wysokiej wartości — sztuki w ca-
łym tego słowa znaczeniu reprezentatywnej, rozumie
się, w stosunku do czasu i stylu, którego jubilat jest
wyrazicielem.

»Smiesznem bowiem byłoby zarzucać mu, że nie jest
modernistą — owszem był on nim w czasach, kiedy
w sztuce polskiej impresjonizm przetrwawiony w naszej
psychice i przystosowany do oka i ręki naszych arty-
stów był zjawiskiem rewolucyjnym, przeciwstawiają-
cem się z całą siłą realistycznemu akademizmowi i ro-
mantycznemu maruderstwu naśladowców i epigonów
Matejki i Rodakowskiego.

»Lecz i dzisiaj, w jego jubileuszowym roku, sztuka
tego utalentowanego artysty nie jest bynajmniej nie-
docenianą i nieuznaną. W naturze widzimy jedynie
naturalny, prosty instynkt w przeciwieństwie do świa-
domiej siebie kultury. Ta świadoma, wykwinna kultura
w dziele Axentowicza stanowi pewien kompleks wartości
bezwzględnych, nieprzemijających a związanych z cało-
kształtem kultury artystycznej w malarstwie polskim«.

Tytus Czyżewski pisze w *Kurjerze Polskim* (Nr. 32):

»Kilkadziesiąt obrazów prof. Akademii krakowskiej

Teodora Axentowicza zebrano w Zachęcie p. t. »Wy-
stawy jubileuszowej«. Wystawa ta obejmuje czy wła-
ściwie »ma« obejmować całokształt blisko pięćdziesię-
cioletniej pracy malarzkiej Axentowicza. Znając całą
prawie działalność i cały dorobek artystyczny tego
malarza, nie mogą dopatrzeć się na tej wystawie wielu
wybitnych dzieł tego artysty, a nadewszystko jego
portretów dzieci — w których Axentowicz celuje.
Przedstawiciel dominujący i dominujący członek kra-
kowskiej »Sztuki« (która w sztuce polskiej swego czasu
odegrała podobną rolę w malarstwie i rzeźbie, jak tak
zw. »Młoda Polska« w literaturze) — Axentowicz przy-
wiózł z Paryża wyrobienie i doskonałą znajomość
techniki malarzkiej — malowania poprawnego, gład-
kiego — nawet akademickiego — w którym celowali swego
czasu w Paryżu Bonnat i Carolus Duran.

P. »S.« w *Rzeczypospolitej* (26 stycznia 1930) pisze:
»Nieodżałowaną krzywdę wyrządziła Zachęta świat-
nemu i od wielu lat cieszącemu się sympatją i uzna-
niem w społeczeństwie artyście, Teodorowi Axento-
wiczowi. Czyż można tak nieumiejętnie organizować
wystawę, która miała uświetnić 50-letni jubileusz pracy
zasłużonego dla polskiej sztuki mistrza? To, co poka-
zano nam w honorowej sali Zachęty, jest przypadkowym,
na gwałt gromadzonym zbiorem, coprawda dobrych, ale
nie najlepszych i nie najcenniejszych dzieł jubilata.

»Pokazano nam kilka z talentem malowanych stu-



FRANCISZEK BLACK

Projekt pomnika Szymona Bolívara, odznaczony
3-cią nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym
konkursie (Paryż)

diów z monachijskiej pracowni, świadczących o zapo-
wiadającym się talencie ucznia, ale nie posiadających
właściwego wyrazu, pozbawionych kardynalnych cech
indywidualności, następnie kilka obstalunkowych por-
tretów, bez specyficznego zalet talentu Axentowicza.
Wystarczyłoby dać po dwie prace tego rodzaju, reszta
powinny stanowić syntezę twórczości Axentowicza,
tembardziej, jeśli się bierze pod uwagę ograniczoną
przestrzeń jednej sali.

»Katalog też był widocznie »robiony na poczeko-
niu«, nie zaznaczono w nim ani czasu powstawania
dzieł, ani wymiarów. Z czterech zamieszczonych re-
produkcyj tylko jeden obraz »Oberek« jest zamie-
szczony.

»Te same błędy organizacji, wyrządzające szkodę
naszym artystom światowej sławy, zaznaczyły
się już nieraz w tej zasłużonej i pełnej
dobrych chęci instytucji. Mamy wrażenie, że
komitet Zachęty wyczuwa pewne niedociągnięcia i braki
organizacyjne przy zbiorowych szczególnie wystawach;
nie stara się jednak jakoś korzystać z doświadczeń
i nie powtarzać błędów.

Mieczysław Wallis pisze w *Robotniku* (5 lutego
1930):

»Malarzowi huculszczyny, malarzowi urody i ele-
gancji kobiecej poświęciłem tutaj stosunkowo niedawno
artykuł dłuższy (6 czerwca 1929 r.), zwalnia to mię
poniekąd od powtarzania raz jeszcze jego charaktery-
styki. Natomiast chciałbym napisać kilka słów o samej
wystawie.

»Podobnie jak wystawy jubileuszowe Wyczółkow-
skiego i Malczewskiego w latach ubiegłych, urządzono
ją bez myśli przewodniej, bez planu, biorąc to wszystko,
co akurat było pod ręką, nie zadając sobie trudu, by
ten materiał przesiać i uzupełnić. Na miano »jubileu-
szowej«, urządzonej dla uczczenia pięćdziesięciolecia
działalności artystycznej Axentowicza, wystawa nie za-
sługuje żadną miarą. O twórczości Axentowicza daje
ona pojęcie niepełne i niedokładne. Studja tęgich,

czarnowłosych, ogorzałych Rzymianek w aksamitnych
namitkach i białych koszulach z bufiastymi rękawami,
malowane w Monachjum w r. 1881, można było do-
skonale opuścić: pochodzą one z okresu biernego pod-
dawania się wpływowi obcemu, w danym przypadku
wpływowi monachijskiego realizmu, i dla dalszych dzie-
jów malarskich Axentowicza są zgola bez znaczenia.
Równie dobrze można było pominąć »Oberek«, znany
wszystkim ze zbiorów stałych »Zachęty«. Natomiast
należało pokazać »Posłów polskich przed Henrykiem
Walezym«, obraz znajdujący się przecież w Warsza-
wie, w Zbiorach Państwowych, a więc chyba nie tak
trudny do wypożyczenia (nie zaś szkic do niego), na-
leżało pokazać »Würzburg w r. 1814«, dalej jakąś do-
brą redakcję »Jordanu« czyli święcenia wody w prze-
rębli w dzień Trzech Króli (nie zaś studjum do niego,
figurujące w katalogu jako »szkic do Święconego«),
wreszcie większy i lepszy wybór główek i aktów ko-
biecych, których przecież sporo znajduje się w zbio-
rach prywatnych warszawskich.

»Wybitni malarze polscy zasługują na to, żeby im
urządzać lepsze wystawy jubileuszowe».

Mieczysław Sterling pisze w *Wiadomościach Lite-
rackich* (2 lutego 1930):

»W »Zachęcie« otwarto wystawę »ku uczczeniu
pięćdziesięcioletniej pracy Axentowicza«. Wystawiono
45 prac. Ilość mało imponująca jak na zilustrowanie
50 lat pracy! Wśród tak niewielkiej ilości prac powtó-
rzono dwukrotnie pod różnymi numerami obraz »Świe-
cone«, raz w dużych raz w małych rozmiarach. Wi-
dać, zabrakło czterdziestej piątej pracy w dorobku ar-
tystycznym Axentowicza. W katalogu nie umieszczono
ani jednej daty, która by wskazywała na chronologię
obrazów, na rozwój artysty. Autor katalogu w niesły-
chanej ignorancji rozumie daty w sposób swoisty. Pi-
sze więc: »Projekt obrazu »Dwa światy« (XVI w.)«,
nie rozumiejąc, że podobna adnotacja oznacza, iż Axen-
towicz malował obraz w XVI w. Czyż lenistwo i igno-
rancja mogą się lepiej skojarzyć? Jeżeli »Zachęta«



BELMONDO I GOGOIS

Projekt pomnika Szymona Bolíwra, odznaczony
3-cią nagrodą (ex aequo) na międzynarodowym
konkursie (Paryż)

zwalcza Axentowicza, to wystawa taka jest wyrazem najwyższej nielojalności, przeciw której musielibyśmy protestować. Jeżeli jednak go popiera, czego należałoby się spodziewać, to »uczczenie« pięćdziesięciolecia ciężkiej pracy artysty wystawieniem 45 naprędce i bez systemu zebranych prac, z katalogiem przygotowanym na kolanie, jest dowodem traktowania spraw artysty w sposób wysoce nonszalancki.

Wacław Husarski pisze w *Tygodniku ilustrowanym* (15 lutego 1930):

»Wystawa jubileuszowa Teodora Axentowicza, mająca upamiętnić i uświetnić pięćdziesięciolecie jego działalności artystycznej, była znówu jednym z owych nieudanych przedsięwzięć, w których »Zachęta« zdaje się na przypadek i na dobrą wolę zbieraczów i w których zarówno ten przypadek, jak i ta dobra wola zawiodą. Zgromadziła ona najpopularniejsze i — niestety najmniej wartościowe prace artysty: takie, które znaleźć można nie tylko w każdej skromniutkiej kolekcji przygodnego miłośnika sztuki, ale w każdym nawet burżuazyjnym mieszkaniu o jakichś takich pretensjach do kultury. Natomiast brak było na niej prawie zupełnie dzieł, które zapewniły Axentowiczowi jedno z najpocześniejszych miejsc w historii malarstwa polskiego«.

= Wystawa prac Wacława Zaboklickiego została otwarta w Salonie Garlińskiego. Głównym motywem tych obrazów jest morze. Zaboklicki rozpoczął samodzielną działalność artystyczną przed dwudziestu laty w Bretanii, w czasie, gdy tradycje szkoły pont-awenńskiej i Gauguin'a były tam jeszcze

bardzo żywe; z tych czasów, a także z bliskich osobistych stosunków ze Słewińskim, polskim odtwórcą brzegów Bretanii, wyniósł Zaboklicki umiłowanie morza, umiejętność dekoracyjnego ujmowania jego widoków, odczucie jego zmiennych i subtelnych nastrojów kolorystycznych, a także skłonności do stylizacji. To wszystko widzimy na obecnej wystawie, dowodzącej, że Zaboklicki jest najwybitniejszym odtwórcą polskiego morza, które dotychczas wielkiego szczęścia do malarzy nie miało.

= Państwo a sztuka. Pod tym tytułem wygłosił prof. Karol Stryeński w warszawskim Klubie artystycznym (w końcu grudnia 1929 r.) referat, który tu przytaczamy w całości:

»Dzięki uprzejmości p. dyrektora departamentu sztuki mamy do dyspozycji cyfry porównawcze budżetów sztuki kilku państw zachodnich, a mianowicie Austrii, Włoch, Czechosłowacji i Prus (nie Rzeszy niemieckiej).

»We wszystkich tych państwach administracja sztuki stanowi jednostkę w łonie ministerstwa oświaty, jako odrębny departament, występując zresztą pod różnymi nazwami, czy to jako generalna dyrekcja zabytków i sztuk pięknych, jak to jest we Włoszech, czy jako podsekretariat stanu we Francji, czy też poprostu jako departament, jak to jest u nas, w Czechosłowacji i Austrii.

»Cyfry ogólnych jak i szczegółowych budżetów sztuki państw wymienionych nie możemy bezpośrednio ze sobą porównywać i zestawiać, bez głębszego wniknięcia w ustrój organizacyjny tych jednostek administracyjnych. Cyfry te nie dają nam bowiem niestety mate-

rjału wystarczającego na to, abyśmy mogli na ich podstawie zdać sobie sprawę ze stosunków państw do zagadnienia sztuki. Wszędzie bowiem jednostki administracyjne inaczej są zorganizowane, a budżety publikowane są w pozycjach mniej lub więcej szczegółowych i niejednokrotnie nie obejmują całokształtu wydatków na sztukę. Przytem musimy wziąć pod uwagę różnicę wielkości państw, a przede wszystkim, co najważniejsze, niewspółmierność potrzeb wynikającą z różnych bardzo poziomów kulturalnych; tu musimy niestety skonstatować, że pod tym względem stoimy w szeregu wymienionych państw na bardzo szarym końcu, a zatem na pierwszym miejscu, jeżeli chodzi o potrzeby.

»Zestawienie dające o ile możliwości jaknajdokładniejszy obraz stosunków byłoby bardzo ciekawe i pouczające, ale wymaga mozołnych poszukiwań, statystyk i nakładu czasu tak, że narazie musimy ograniczyć się do wyciągnięcia pewnych wniosków z tego surowego materiału, jaki mamy do dyspozycji, tembardziej, że w akcji naszej dążącej do podniesienia departamentu sztuki do godności podsekretarjatu stanu czy ministerstwa, zdając sobie sprawę z ciężkiej sytuacji gospodarczej państwa, nie wysuwamy równoczesnego postulatu powiększenia budżetu na rzeczowe wydatki związane ze sztuką.

»Budżety sztuki, oprócz cyfr, dają nam także pozytywne lub negatywne pewien obraz organizacji tych jednostek administracyjnych. Okazuje się, że zasięg kompetencji departamentów sztuki poszczególnych państw jest różny, ale że nigdzie nie jest tak ograniczony jak u nas. W trakcie organizacji naszego życia państwowego, a zwłaszcza po zniesieniu przez sejm ministerstwa sztuki, kompetencje departamentu rok rocznie malały i władza jego została tak oskubana, że dziś ten biedny mały urząd mimo, że stoi na jego czele wybitny artysta, dla którego wysiłków mamy wszyscy słowa uznania i który cieszy się naszym zupełnym zaufaniem, niema wpływu na wiele najistotniejszych zagadnień, związanych ze sztuką, tak z jej budowaniem na przyszłość, jak i z działaniem z dnia na dzień. Rzeczy tak ważne np. jak szkolnictwo artystyczne w samym łonie ministerstwa W. R. i O. P. zostało z przypadku raczej, na skutek braku programu, braku odpowiednich ludzi i pewnych mniej więcej życiowych interesów, rozbite na szereg urzędów. Wszak krakowska Akademia sztuk pięknych należy wraz z wydziałem sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie do departamentu nauki, warszawska szkoła sztuk pięknych, posiadając ten sam poziom i te same obowiązki, choć inny program i zakres działania, należy do departamentu sztuki. Szkoły średnie artystyczne we Lwowie, Krakowie i Poznaniu zależne są od wydziału szkolnictwa średniego departamentu III szkolnictwa zawodowego. Wśród szeregu szkół rzemieślniczych, administrowanych przez inny znów wydział tego samego departamentu, kryje się kilka szkół niższych zawodowych o charakterze czysto artystycznym. Jeżeli weźmiemy pod uwagę brak wspólnej myśli przewodniej oraz fachowego czynnika w tych wszystkich, za wyjątkiem departamentu sztuki, urzędach, nie zdziwi nas chaos panujący w szkolnictwie artystycznym, niemożność ustalenia dopełniających się programów i ustosunkowania się tych szkół do siebie i olbrzymich potrzeb przemysłu artystycznego, pomijając np. notoryczny brak odpowiednich sił nauczycielskich w szkolnictwie artystycznym i zawodowym. Do dziś dnia nie mamy seminarjów dla tego tak ważnego w rozwoju gospodarstwa krajowego działu nauczania.

»Sztuką ludową interesują się u nas także różne czynniki. Ma tę pozycję w swoim budżecie departament sztuki, zakupuje zbiory departament nauki, łoży większe sumy pod firmą »Przemysłu Ludowego« na

ten sam cel ministerstwo przemysłu i handlu i temuż ministerstwu przekazuje fundusz kultury narodowej 200 tysięcy złotych na stworzenie fundamentów pod dzieło niezmiernej wagi założenia w stolicy państwowego muzeum etnograficznego i sztuki ludowej. Jeśli zważy się, że departament sztuki z natury swojej kompetencji powołany jest do opiekowania się sztuką ludową, nie można wprost zrozumieć jakich przypadków, jakich sztucznych łamańców myślowo organizacyjnych trzeba, aby ten urząd władania nad działem sztuki ludowej pozabawić.

»Zagraniczna propaganda sztuki leży, jak wiadomo, w rękach min. spraw zagr.; ministerstwo to z trudnego zadania wybrnęło o tyle szczęśliwie, że do współdziałania z sobą powołało czynniki społeczne i fachowe, organizując towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych. Pozytywna działalność tego Towarzystwa nie budzi zastrzeżeń, jednakowoż przerzucenie pewnych decyzji fachowych z ministerstwa spraw zagr. na departament sztuki teoretycznie raczej figurującego jako współopiekun Towarzystwa, niejedną sprawę pchnąłby mogło na właściwsze tory.

»Filmem rządzi wydział ministerstwa spraw wewnętrznych. Jeśli chodzi o cenzurę polityczną, nie mamy temu stanowi rzeczy nic do zarzucenia, ale wydział min. spraw wewnętrznych ocenia film także z punktu widzenia artystycznego bez współudziału departamentu sztuki. Fundusz kultury narodowej dysponuje sumami na literaturę i sztuki plastyczne, departament w komitecie tego funduszu nie jest reprezentowany, niema również wpływu na budownictwo gmachów państwowych, tak i zresztą na odnawianie zamku w Warszawie i w Krakowie, mając na ten cel wyznaczony w swoim budżecie fundusz.

»Przykładów dalszych braku koordynacji a stąd niemożności ustalenia jednej polityki w sztuce możnaby mnożyć dowolnie.

»Inaczej we Francji. Administracja sztuki skupia się tam w ministerstwie oświecenia. Na czele departamentu sztuk pięknych stoi podsekretarz stanu, który obejmuje całość zagadnień z dziedziny sztuki.

»Budżet administracji sztuki we Francji wynosi ogółem na rok 1930 kwotę: 153,411.000 fr. (t. j. około 51 milionów zł.).

»Budżet sztuki Prus wynosi 31,880.000 mk. (t. j. około 63,760.000 zł.). Dochód z tego działu wynosi 10 milionów 472.100 mk.

»Administracja spraw sztuki we Włoszech skupia się w dyrekcji generalnej zabytków sztuk pięknych. Budżet tego działu obejmuje kwotę: 39,105.000 lirów (t. j. około 19,552.000 zł.).

»Czechosłowacja w swym budżecie przeznaczna na sztukę 25,241.000 koron czeskich (t. j. około 6,310 000 złotych).

»Austriacki budżet administracji sztuki wynosi obecnie: 4,663,821 szylingów (t. j. około 5,828.000 zł.).

»Polski budżet tego działu na rok 1930/31 wynosi: 4,827.006 zł.

»Z obliczenia, ile wynoszą wydatki na sztukę w poszczególnych państwach, licząc w groszach na głowę, otrzymujemy następujące zestawienie: Polska 28 gr., Czechosłowacja 45 gr., Francja 50 gr., Włochy 60 gr., Austria 84 gr., Prusy 108 gr.

»Tyle cyfry; ale, jak to już raz podkreślałem, nie o cyfry i sumę nam chodzi, tylko o jednolitość programu i o jeden rząd w sztuce.

»Uważamy, że państwo daje na sztukę tyle, na ile je stać. Chcemy jednak, żeby te pieniądze wydawano według jednego programu celowo i z myślą o przyszłości. Wierzymy, że rok rocznie możnaby inwestować w ramach istniejących budżetów większe sumy na najważniejsze potrzeby organizacji sztuki w Polsce. Zwracamy uwagę na konieczność koordynacji pracy

urzędów poszczególnych i o ile możliwości zupełnej komasacji spraw sztuki w jednym urzędzie. Dlatego głównie domagamy się podniesienia prestiżu tego urzędu i podniesienia jego godności, ponieważ nie widzimy możliwości, aby w dzisiejszym swoim układzie mógł on przeprowadzić ten trudny zresztą i wymagający wszechstronnie dobrej woli nasz główny postulat.

»Do rządu marszałka Piłsudskiego mamy zaufanie i wierzymy, że tak jak wykazał niezwykłą twórczość w dążeniu do naprawy Rzeczypospolitej, tak i w dziedzinie administracji sztuki zechce, odnosząc się życzliwie do naszych usiłowań, zreorganizować dział ten od podstaw«.

KRONIKA ZAGRANICZNA

LONDYN

= Wystawa sztuki włoskiej w Londynie. W początkach stycznia b. r. została otwarta w »Royal Academy of Arts« w Londynie wielka Wystawa Sztuki Włoskiej, której inicjatywę wysłała w r. 1928 od ówczesnego angielskiego ministra spraw zewnętrznych sir Austena Chamberlain i jego żony Lady Chamberlain. Głowa rządu włoskiego B. Mussolini, nie tylko że przyklasnął tej imprezie w całej jej rozciągłości, ale zarządził, aby galerie włoskie czyniły wszystko możliwe, by wystawa wypadła wspaniale. Utworzył się komitet honorowy, nad którym protektorat objęli ich królewskie mości angielskie i włoskie, honorowymi prezydentami zostali: Mussolini, Mac Donald, Arthur Henderson, Stanley Baldwin i Austen Chamberlain. Prócz tego złożono obszerny komitet honorowy pod przewodnictwem B. Mussoliniego, w skład którego wchodzi włoski minister oświaty Balbino Giuliano, minister spraw zagr. Dino Grandi, szereg wybitnych osobistości z włoskiego świata politycznego i towarzyskiego, następnie dyrektorzy rozmaitych galerii we Włoszech, dr. Dörnhöffer, dyr. galerii monachijskiej, dyrektorzy galerii w Antwerpii, Berlinie, Wiedniu, Madrycie, Paryżu, Tours, Brukseli, Hadze, Budapeszcie, Stockholmie, dalej szereg wybitnych osobistości angielskich, dyrektorzy muzeów angielskich i t. d. Komitetowi wykonawczemu przyduje Lady Chamberlain. Komisarzem generalnym na Italię został Ettore Modigliani, dyrektor galerii »Brera« w Medjolanie, wspierany przez dyrektorów innych galerii publicznych i najznakomitszych kolekcjonistów. Połowa eksponatów, wystawionych w Londynie, została nadesłana z Italii w liczbie 350 obrazów, 80 rysunków i 20 kodeksów zdobnych w miniaturowy; prócz tego nadesłano rzeźby, meble, arrasy.

Druga połowa eksponatów pochodzi z publicznych i prywatnych galerii angielskich, szkockich, irlandzkich, kanadyjskich, ze Stanów, Niemiec, z Belgii, Holandji, Austrii, Węgier, Hiszpanji i Szwecji. Od Duccio do Tiepolo są reprezentowani wszyscy znakomitsi artyści włoscy od XIII do końca XVIII wieku. Sześćdziesiąt obrazów z w. XIX, nie stojących bynajmniej do współzawodnictwa z temi wspaniałościami minionych stuleci, ma zaświadczyć o rozkwicie sztuki ubiegłego stulecia, która może poza obrazami Costy i Lignorini tak jest w Anglii nieznana, że możnaby ją uważać za nieistniejącą.

Wyjąwszy »La Tempesta« Giorgione'a ze zbiorów Giovanelli'ego, który został wysłany do Londynu osobno, wszystkie inne obrazy, zapożyczone w Italii, zostały zebrane w Galerji »Brera« w Medjolanie i stąd transportowane do Genui; 3 grudnia odpłynęły na statku »Leonardo da Vinci« i przybyły do Londynu dn. 12

grudnia, chociaż niespokojne morze czyniło niekiedy ten transport niebezpiecznym. To też prasa codzienna śledziła podróż 350 obrazów z tą samą bacnością i niepokojem, z jakimi śledziłaby orszak ukoronowanych głów. Najlepsze pojęcie o znaczeniu tej wystawy da nam spis najważniejszych arcydzieł. I tak:

Maestro Della Madonna Rucellai: Madonna z dzieciątkiem. (Turyn) Giotto (!): Święty Stefan (Florencja).

Duccio di Buoninsegna: Madonna i mnichowie (Siena, Akademia) Simone Martini: Madonna z dzieciątkiem (Rzym).

Pietro Lorenzetti: Urodzenie Najświętszej Panny. (Siena). Ambrogio Lorenzetti: Madonna w aureoli (Siena, Akademia). Historia Sw. Mikołaja z Bari. (Florencja, Uffizi). Madonna z dzieciątkiem (Medjolan). Beato Angelico: Madonna z dzieciątkiem (Florencja, Uffizi). Madonna i święci (Parma).

Musolino: Zwiastowanie (Neapol, Museo Nazionale). Massacio: Ukrzyżowanie (Neapol, Museo Nazionale). Antonio Pollaiuolo: Herkules i Hydra. Herkules i Anteo (Florencja, Uffizi). Portret kobiety (Medjolan).

Paolo Uccello: Żyd i Hostja (Urbino).

Domenico Veneziano: S=ty Franciszek otrzymuje Stygmaty (Rzym). Filippo Lippi: Zwiastowanie (Rzym).

Botticelli: Narodziny Wenery. Potwarz (Florencja, Uffizi). Andrea Del Sarto: Święta Rodzina (Florencja, Pitti). Bronzino: Portret Eleonory z Toledo (Rzym). Rafaelo: Portret Angelo Doni. Portret Magdaleny Doni (Florencja, Pitti). Signorelli: Biczowanie (Medjolan, Brera). Mantegna: Zmarły Chrystus (Medjolan, Brera). S=ty Jerzy (Wenecja). Madonna z dzieciątkiem (Bergamo). Dosso Dossi: Błazen (Modena). Circe (Rzym, Borghese). Giorgione: Burza (Wenecja). Mojżesz dziecięciem (Florencja, Uffizi). Tycjan: »Piękna«, Szlachcic angielski (Florencja, Pitti). Madonna i Święci (Ancona). Paweł III (Neapol). Tintoretto: Zdjęcie z krzyża (Medjolan, Brera). Senator (Medjolan). Adam i Ewa. Senator (Wenecja). Paolo Veronese: Wenera i Adonis (Turyn). Portret Daniela Barbaro (Florencja, Pitti). Portret hrabiego Gius, da Porta i syna (Rzym). Madonna i Święci (Wenecja).

Parmegianino: Kurtyzana Antea (Neapol, Museo Nazionale). Caravaggio: Narcyz (Rzym, Corsini). Dawid (Rzym, Borghese). Ucieczka do Egiptu (Rzym). Tiepolo: Wenecja i Neptun (Wenecja, Pałac Dożów). Amfitrite (Triest).

Prócz tego dzieła Pisanello, Perugino, Fra Bartolomeo, Palma Vecchio, Reni, Bellozzo, Crivelli, że wymienimy tylko nazwiska bardziej u nas znane.

Katalog zawiera również dzieła z galerii innych krajów. Z Eskurialu: Mycie nóg Tintoretto'a, z Buckingham Palace'u: Tryptyk Duccia di Buoninsegna i inne dzieła. Z Louvru, z Haarlemu i Oxfordu: rysunki Michała Anioła, Leonarda itd. Z »Royal Academy« w Londynie »Święta Rodzina« w marmurze dłuta Michała Anioła i szkic »Świętej Rodziny« Leonarda. Z kolekcji Jarves z Yale University (S. Z.) trzy arcydzieła: Widzenie S=go Dominika Bernarda Daddi, »Herkules i Nesso« Antoniego Pollaiuolo i »Zwiastowanie« Neroccio z Landi.

Wystawa londyńska obejmuje przeważnie malarstwo i trochę rysunków. Z wielu przyczyn wielki zbiór rzeźb byłby i będzie zawsze praktycznie nie do przewiezienia. W każdym razie postarano się o to, by nie zbrakło rzeźby włoskiej, choćby jako symbolu: zebrano więc w »Royal Academy« dzieła Jacopo della Quercia, Donatella, Verrocchia, Bernini'ego, Bartolini'ego, Gemito'a i Medarda Rosso. A pośród nich prym dźwierz Dawid — Apollo Michała Anioła, pochodzący z Bargello florenckiego.