

LEON WYCZÓŁKOWSKI

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

WIDOK NA ZAMEK WAWELSKI (akwarela)



J. LEON WYCZÓŁKOWSKI

MOTYW Z KAZIMIERZA NAD WIŚLĄ (akwarela)
(Wystawa Twórczość pol. „Sztuka”, Kraków)



JULIAN TALAR

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka“, Kraków)

STANOWISKO NA POLOWANIU (gwasz)



JULIAN FAŁAT

(Wyśtawa Twó. art. pol. „Sztuka”, Kraków)

Z POLOWANIA W NIEŚWIEŻU (pastel)



WŁADYSŁAW JAROŃSKI

(Wystawa 7wa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

NARCIARKA (ol.)



WŁADYSŁAW JAROCKI

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)

ZIMOWY DZIEŃ (ol.)



WOJCIECH WEISS

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka“, Kraków)

MARTWA NATURA (ol.)



WOJCIECH WEISS

(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka“, Kraków)

AKT (ol.)



STEFAN FILIPKIEWICZ

(Wystawa 17a art. pol. „Sztuka”, Kraków)

STARE DRZEWA (akwarela)

SZTUKI PIĘKNE, ROCZ. VI.
MARZEC 1930.



STANISŁAW FILIPKIEWICZ

(Wyszyńska Tworzyła, p. 1. „Ziemia”, Kraków)

MOIYW Z RYDZISZOWA (1.1.)



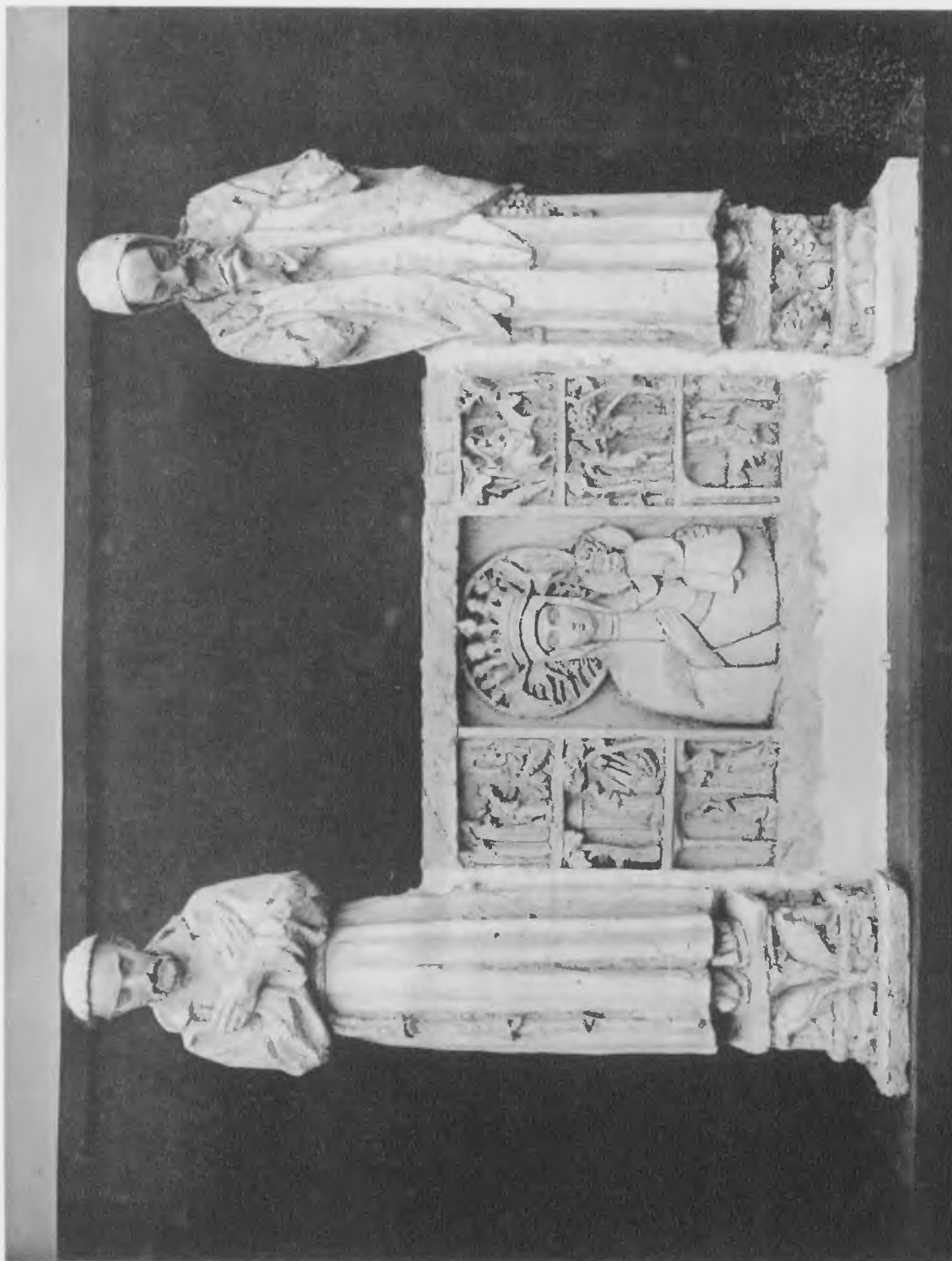
WŁADYŚŁAW JAROŃSKI

(Wystawa Twórczości „Sztuka”, Kraków)

PORTRET WŁASNY (ol.)



KAZIMIERZ SICHULSKI PROJEKT WITRAŻU „ŚW. KAZIMIERZ” DO KOŚCIOŁA
W TARNOPOLU (temp.)
(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)



XAWERY DUNIKOWSKI

PROJEKT PORTALU DO KOŚCIOŁA W WAWRZE (gips)

(Wystawa 1 wa art. pol. „Sztuka”, Kraków)



XAWERY DUNIKOWSKI

(Wystawa Twó art. pol. „Sztuka”, Kraków)

STUDIUM GŁOWY (drzewo)



JÓZEF MEHOFFER

(Wystawa Twórt. pol. „Sztuka“, Kraków)

ŚW. TERESA (ol.)



JÓZEF MEHOFFER

PROJEKT OBRAZU DO KAPLICY CECHU
RZEŹNIKÓW W KOŚCIELE MARIACKIM W KRAKOWIE (ol.)
(Wystawa Twa art. pol. „Sztuka”, Kraków)



ZBIGNIŃ W PRONASZKO

MARIWA NATURA (oL.)

ZBIGNIEW PRONASZKO

MOGLI szukać impresjoniści rozwiązania zasadniczych zagadnień malarstwa w jak najbliższym i najintymniejszym podejściu do przyrody, więc w jak najbardziej prawdopodobnym zrealizowaniu na płótnie praw ruchu, barwy, powietrza, gry i natężenia światła, — może go szukać współczesne nam, nowe malarstwo we wzniesieniu się ponad życie i przyrodę, względnie we wyjściu poza nie, w wewnętrznym na nowo przeżyciu, w przezwyciężeniu i konstrukcyjnym zapanowaniu nad daną rzeczywistością, pojętą jako chaos i surowy materiał, — to jednak tak jak punktem wyjścia i założeniem dla jednych, drugich — i zresztą setnych — była bohaterska wyprawa dla zdobycia jedynej i całkowitej prawdy artystycznej, tak też kończyło się zwykle na takim czy innym podejściu do sprawy najbardziej zasadniczej i najistotniej malarskiej: do sprawy koloru.

Dr. Stefania Zahorska tak charakteryzuje dosadnie i trafnie współczesne malarstwo francuskie:

»Dokonał się przewrót ogromny w stosunku do natury; dokonał się przewrót wielki w stosunku do ujęcia zagadnienia kompozycji i dekoracji; zmieniły się po części harmonie barwne i faktura. Ale pozostała jedna wielka i zasadnicza wspólność (z impresjonizmem): jednostronność wyłącznie barwnych zagadnień. Tworzenie tylko harmonij kolorystycznych, patrzenie na świat niemal wyłącznie z punktu widzenia barwy«. (Sztuki Piękne, Rocznik II, Nr. 6, Str. 254).



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET P. IRENY SOLSKIEJ (oil)

Zupełnie słusznie — lecz czy z tej racji wypada nam ubolewać? Czy nie jest to przeznaczeniem malarstwa, nakreślonym mu tak przez cel oddziaływania, jak i przez techniczne środki, że na jakieby drogi i ścieżki nie schodziło, powracać jednak w końcu i ograniczać się musi do zagadnienia tak czy owak pojętej harmonii barwnej? Czy to nie nieomylny zdrowy instynkt artystyczny, którego tak wiele dowodów dawali zawsze w sztuce Francuzi, skłania ich i dziś, w epoce powszechnej w świecie tendencji burzenia wczorajszych bogów, do sceptycznego traktowania tych zwłaszcza współczesnych kierunków w plastyce, dla których założeniem bywa tak często abstrakcyjna formuła lub po prostu sama negacja tradycji i zdecydowana chęć pójścia całkiem nago na lewo i bez oglądania się poza siebie — sądzą, że to właśnie ten zdrowy instynkt skłania dziś największych majstrów francuskiego malarstwa do



ZBIGNIEW PRONASZKO

W OGRODZIE (ol.)

częściowego odwrotu z barykad ostatniej rewolucji w sztuce, i do samoograniczenia się do sprawy zagadnienia barwy, jako sprawy czysto malarskich celów i środków.

Współczesne malarstwo francuskie, tak wszakże żywe i skłonne zawsze do korzystania z wszelkich racjonalnych prób i zdobyczy rozszerzających i pogłębiających teren techniczno-malarskiej wiedzy, nawiązuje jednak twórczość swą wciąż do olbrzymiego dorobku wieków, nagromadzonego i przechowywanego z pietyzmem w Luwrze, Wersalu, Luksemburgu, rozsiągniętego po francuskich katedrach, po galeriach, muzeach, pałacach i kościołach Włoch, Belgii i Hiszpanii. Dzięki temu to malarze francuscy — z pośród wczorajszych tacy jak Ingres, Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Pissarro, Degas — z pośród następców tylko co wymienionych tacy jak Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin, — wreszcie z pośród współczesnych

nam tacy jak Picasso, Matisse, Utrillo, Derain, — byli i są niezrównanymi mistrzami koloru. I pozostaną zapewne jeszcze na długo nauczycielami swych następców bliższych i dalszych, w swej ojczyźnie i całej Europie.

»Rysunek i kolor« — powiedział P. Cézanne w jednym ze swych listów — »nie są bynajmniej czemś od siebie odrębnym. W miarę, jak się maluje, rysuje się także. Im jest koloryt bardziej harmonijny, tem się lepiej uwypatnia rysunek. Kontrasty i wzajemny stosunek tonów — to zarazem tajemnica rysunku i modelowania«.

Te słowa Cézanna odnieść możnaby bez zastrzeżeń do większości najtęższych współczesnych majstrów malarstwa francuskiego i zdążającego za nim krok w krok malarstwa europejskiego. A więc nic się w istocie nie zmieniło? Zmieniło się niejedno; ale kolor, ten najistotniejszy sens malarskiej sztuki, wyszedł z niedawnej burzy w sztuce obronną ręką, a Cézanne i cudowny kolorysta Renoir są wciąż prorokami dla elity malarstwa europejskiego.

Wszak to o Renoirze powiedział subtelny krytyk Waldemar Georges: A. Renoir — to najbardziej autentyczny malarz, dla którego wszelkie zjawiska przyrody są pretekstem do kolorystycznych warjacji. Jest on tym, co nie tłumaczy, nie interpretuje, ale stwarza na nowo.

Dzisiejsze malarstwo różni się od wczorajszego, impresjonistycznego, przede wszystkim tem, że zapewniło sobie zupełną autonomję, swobodę w operowaniu barwą. Nieskrępowane postulatami przedmiotowej prawdy, która obowiązywała impresjonistów, stwarzać może świadomie, celowo i swobodnie, akordy i symfonje barwne, które tylko podświadomie i przypadkowo rozsiewali po swych dziełach najwięksi impresjoniści. Oddalając się od przedmiotowej prawdy, od otaczającej nas, namacalnej rzeczywistości, zbliża się tem samem malarstwo dzisiejsze do tych sztuk i dziedzin ludzkiej twórczości, których prawa tworzy i dyktuje nie przyroda i przypadkowa rzeczywistość, lecz porządkująca, twórcza myśl i wola człowieka. Z pełnem też uprawnieniem mógł rzec Henryk Matisse o swem malarstwie: »Zestosunkowanie wszystkich tonów dać musi żywy akord kolorów, harmonję analogiczną do harmonji w kompozycji muzycznej«.

Nie ma tu już mowy o jakiegokolwiek przypadkowej prawdzie rzeczowej, ale wyłącznie o prawdzie artystycznej, tej, dla której jedynym prawem jest talent, a jedyną prawdą jest: »ustosunkowanie tonów barwnych — dla stworzenia harmonji«, — a wcale nie dla odtworzenia danej prawdy realnej, ani też dla zainscenizowania tej lub innej fabuły (treści).

* * *

A malarstwo polskie? W czołowym malarstwie polskiem, w którym w ciągu kilku ostatnich lat dziesiątków dokonał się wreszcie spóźniony odwrót od romantyzmu treści, panuje jeszcze wciąż zakorzeniony mocno kult prawdy realnej i lęk przed przewyciężeniem przedmiotowości, którą wcześniej przewyciężyło, idąc drogą wskazaną przez Cézanne'a, nawet umiarkowane centrum, a zarazem czoło dzisiejszego malarstwa francuskiego (Picasso, Matisse, Utrillo, Derain i t. d.). We współczesnem malarstwie polskiem czczoną jest jeszcze wciąż jedna prawda i jedna rzeczywistość, jakkolwiek to właśnie polska myśl trudziła się lat temu kilka nad teoretycznem rozwiązaniem i sformułowaniem zagadnienia jej wielości*. A choć jego skrzydło lewe, w osobach kilku luzem obecnie chodzących kubistów i formistów, usiłuje od lat szeregu odświeżyć, ożywić i zbliżyć do rewolucyjnych prądów Zachodu tę jednostajną atmosferę już wyraźnego przesytu, uwiąznięcia i nudy, to jednak wskutek braku wśród naszych lewicowców mocnej indywidualności artystycznej, takiej, jaką był już w pierwszym okresie swego rozkwitu Picasso w malarstwie francuskim, nie można było zauważyć, poważniejszej zmiany ogólnego stanu polskiego malarstwa. Niepodobna bowiem zaliczyć do szczupłego grona wspomnianych tylko co naszych lewicowców dzisiejszego Zbigniewa Pronaszkę, jakkolwiek był on wśród nich po-

*) Leon Chwistek: »Wielość rzeczywistości«.



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET KOBIECY (ol.)

stacją przodującą jeszcze kilka lat temu i jakkolwiek nie zaliczy go chyba i dzisiaj nikt do prawicy w polskim malarstwie.

Zbigniew Pronaszko był już w owym rewolucyjnym gronie młodych indywidualnością malarską niewątpliwie najmocniejszą. Ale też może właśnie dlatego nie dał się jego ruchliwy, o silnem emocjonalnem napięciu talent malarski wprząc na służbę takiej czy innej formuły lub szkoły. Wypadł więc z grona formistów po kilku spędzonych wśród nich burzliwych latach, aby odtąd szukać własnej drogi, odnaleźć samego siebie i wysłużyć sobie zato u lewicowców opinię »wstecznika« i »wiarołomcy«, u prawicowców zaś opinię malarza »bez wyraźnie określonego oblicza i kręcącej się za wiatrem chorągiewki«. – Nic bardziej niesprawiedliwego i krzywdzącego, jak takie sądy o Zbigniewie Pronaszce: Zmienność, którą mu wielu stawia



ZBIGNIEW PRONASZKO

KAZIA (ol.)

do dziś jako zarzut, była u tego szczerego artysty właśnie wielką i oczywistą cnotą, była okresem koniecznej nauki i poszukiwań własnej prawdy artystycznej. Jeżeli zmienność ta bywała też niekiedy błędzeniem, to tem, które jednostkę prawdziwie wzbogaca, tak samo jak życie pełne wędrówek, błędzeń i przygód. Jest też dowodem niepowszedniej żywotności i wrażliwości i świadczyć może tylko o niespokojnym temperamencie poszukiwacza.

Nie łatwą jest sprawą dla współczesnego artysty odnaleźć samego siebie w tym gęstym lesie szkół, kierunków, formuł i formułek, który się nazywa europejską sztuką, i wytrzebić tu sobie własną, choćby wąską ścieżynę. Natomiast jakżeż łatwo nie odnaleźć siebie nigdy i do końca życia pozostać tylko cieniem, tylko echem! A jednak — i pomimo to — wydeptane przez tłumy gościńce myśli i twórczości ludzkiej zadawalniają — na szczęście — nie wszystkich. Byli, są i znajdują się zawsze wśród nas typy niespokojnych i upartych poszukiwaczy skarbu, których pociąga osobiście labirynt najmniej uczęszczanych i karkołomnych ścieżek. Prawda: wielu z nich nie znajduje nigdy wyjścia z labiryntu samych tylko prób i odmiennych co dnia formuł. Ale są też tacy, nieliczni, którzy wychodzą zwycięsko z okresu poszukiwań i prób, wzbogaceni poznaniem i stają się odtąd drogowskazami dla następców.

Do tych ostatnich śmiem zaliczyć Zbigniewa Pronaszkę, zwłaszcza w obecnej fazie jego malarskiej twórczości.

* * *

Zbigniew Pronaszko, jak ogromna większość współczesnych artystów polskich, którzy już osiągnęli pełnię męskich lat, wyszedł z impresjonizmu. Ale już wcześniej, bo w Akademii Krakowskiej, która była jego jedyną szkołą, odczuwać począł głód formy zdecydowanej, potrzebę jasnego i mocnego rusztowania w obrazie. Głód ten rozbudził w nim zapewne wpływ Jacka Malczewskiego, którego był uczniem, a który uczniom swym wskazywał na malarstwo Ingres'a, jako na wzór, i drogę do wielkiej sztuki, obrzydzał im, ile tylko mógł, brak formy u impresjonistów i zwalczał przemożny w owym czasie w Akademii Krakowskiej wpływ impresjonisty profesora Jana Stanisławskiego, — chociaż i sam on jako typowy przedstawiciel romantyzmu treści, niemało wobec zadań formy w obrazie nagrzeszył.



ZBIGNIEW PRONASZKO

MARTWA NATURA (ol.)



ZBIGNIEW PRONASZKO

KWIATY (ol.)

Okres buntu przeciwko nakazom impresjonistycznej formuły przeżył Zbigniew Pronaszko wkrótce po wyjściu z Akademii, w latach 1912=3. Doprowadziły go do niego studia nad linią, nad elementami stylów, gotykiem i barokiem, i praca rzeźbiarska, którą w owym czasie na równi z malarstwem uprawiał. W okresie tym poczynił brać udział w wystawach. Pierwsze dzieła, z którymi wystąpił publicznie w Krakowie, to portret Cezarego Jellenty i cykl kompozycji pt. »Rybitwi pańscy«. Pierwsze z tych dzieł zaginęło w czasie wojny światowej, drugie zniszczył później sam artysta.

Wybuch wojny światowej w roku 1914 zmusza Ξ . Pronaszkę do wyrzeczenia się na lat

kilka farb olejnych i płótna i ograniczenia się do ołówka i pióra. Przedostające się w tym czasie do Polski z Zachodu — poprzez fronty, kolczaste druty i zagrody z ognia — nowe rewolucyjne idee, jak kubizm, formizm, ekspresjonizm, oddziaływały na twórczość Z. Pronaszki podniecająco i zapładniająco. Zrywa już ostatecznie z impresjonizmem i tworzy tuż po wojnie wraz z kilkunastu podobnie myślącymi pierwszą w Polsce już niepodległą grupę formistów.

W rozwoju talentu Pronaszki był to okres ogromnie ważny, chociaż tylko przejściowy, okres burzenia starych bogów i uwielbienia nowych. Zarazem był to okres dojrzewania talentu, opanowywania środków technicznych i wypracowywania sobie formy. Wprawdzie nowi bogowie często zmieniali się na ołtarzach i spadali raz po raz z piedestałów, jak bohaterowie na scenie teatru marionetek, lecz talent artysty nie tylko nic na tem nie ucierpiał, ale owszem wzbogacił się doświadczeniem i wiedzą. Nawet w tym okresie konstruktywistycznych eksperymentów i tem samem odejścia od koloru, Z. Pronaszko nie przestał być ani na chwilę malarzem. Pociągała go wciąż, choć w danym czasie może raczej instynktownie niż świadomie,



ZBIGNIEW PRONASZKO

PORTRET P. D. (ol.)



ZBIGNIEW PRONASZKO

CHŁOPCY I JARZYNY (ol)

barwa i światło. Dzięki temu od zagadnień tych nie odszedł nigdy tak daleko, jak większość członków jego grupy. W obrazach Z. Pronaszki z tego okresu («Studjum kobiety w niebieskiej sukni na szarym tle», »Portret p. I. Solskiej«, kompozycja wyobrażająca pięć kobiet, siedzących na łące pod drzewem) kolor odgrywa rolę niemal jednoznaczną z zagadnieniem linii i konstrukcji w obrazie, choć nie ulega kwestji, że sam artysta tego mu znaczenia nie wyznaczał, ale z góry ograniczyć go usiłował tylko do podkreślenia rytmiczności zamkniętych linją płaszczyzn i w ten sposób do oddziaływania czysto dekoracyjnego. Kolorytu obrazów Z. Pronaszki z tego okresu nie można nazwać co do skali bogatym, tem mniej głębokim. Lecz że używał najchętniej tonów czystych i kontrastowych, więc osiągał często rezultat więcej od zamierzonego kolorystyczny. W okresie tym zajmuje Z. Pronaszkę przede wszystkim linja i siła



ZBIGNIEW PRONASZKO

DAMA Z GITARĄ (ol.)

się on o zdobycie zdecydowanie mocnego i doskonale w sobie zamkniętego konturu. Dążenie to możnaby przypisać przejściowym wpływom sztuki St. Wyspiańskiego, a zwłaszcza z pierwszego okresu jego twórczości. Ale tak jak Zak, i Z. Pronaszko na tym etapie rozwoju nie stanie. W dalszym ich drogi już się zupełnie rozbiegają: Zak pozostanie jednak do końca życia poetą-romantykiem, jak Wyspiański — jak Prerafaelici angielscy, lub jak Puvis de Chavannes — gdy Z. Pronaszkę pociągną dalej już czysto malarskie wartości i cele, wobec których treść odgrywa rolę podrzędną. Jest to trzecia i ostatnia dotąd faza rozwoju Z. Pronaszki.

W tej trzeciej fazie Z. Pronaszko odbiegł na pozór zupełnie od formizmu, to znaczy, odbiegł od tego, co w dzisiejszym formizmie stało się już rutyną, szablonem; nieodbiegł jed-

nakże od naczelnego żądania, jakie wysunął formizm, lub raczej — jakie uświadomił współczesnemu malarstwu formizm t. j. od żądania konstrukcji w obrazie. Tylko Zbigniew Pronaszko, jako malarz z krwi i kości, postawił sobie za zadanie budowanie tego świata własnego, jakim jest dla malarza obraz, z elementów barwy, traktowanie go jako oryginalnej symfonii barwnej, bez zwracania przytem specjalnej uwagi na treść. Treść obrazu jest dla Z. Pronaszki rzeczą nieistotną, przypadkową, i obojętną. Zasadniczą sprawą w obrazie jest kolor, kompozycja zbudowana z kilku barwnych elementów, tonów, w której pierwsza lepsza realistyczna treść gra rolę tylko koniecznej koncesji dla oczów widza, gdyż potrafi on zrozumieć wartość barwy tylko w związku ze znanym sobie, realnym kształtem i zjawiskiem. Jest to ta sama droga i to samo stanowisko, które zajmuje tak zwany neoimpresjonizm we współczesnym malarstwie francuskim. Dany realny przedmiot czy też zjawisko ze swą barwą rzeczywistą służy tylko jako asumpt, pobudka — do wysnucia symfonii barw, już niezależnej od niego, a zależnej jedynie od woli, talentu i wiedzy artysty. Z. Pronaszkę zaprowadziło na drogę tę zbliżenie się do starych mistrzów światła i barwy: do Tycjana, Rembrandta, do malarstwa holenderskiego z w. XVII, z nowszych zaś do Cézanna, Utrilla i Matisa. Przejście przez kubizm, z jego deformacją i głęboką analizą formy i kult dla starych majstrów pozwoliły mu rozwinąć w sobie poszanowanie formy w obrazie i głębokie jej poczucie, pomimo fanatycznego uwielbienia koloru, i nauczyły go traktować obraz, jako w sobie zamknięty, odrębny, dla siebie istniejący świat na płaszczyźnie, zbudowany ze skoordynowanych symfonicznie elementów barwy, światła i cienia.

Od Cézanna przejął też Z. Pronaszko zasadę rysowania kolorem, przyczem chętnie posługuje się szpachtlą.

Ten trzeci, dotąd ostatni okres rozwoju talentu Zbigniewa Pronaszki obejmuje pracę jego z kilku ostatnich lat. W okresie tym tworzy on z roku na rok coraz dojrzalsze, coraz pełniejszą świadomością środków i głębszą wiedzą nacechowane dzieła. Zwłaszcza prace z ostatnich dwóch lat zapewniają mu już dziś niewątpliwie jedno z pierwszych miejsc we współczesnym malarstwie polskim.

Gdy się rozpatrzymy w dorobku malarskim Z. Pronaszki z tego okresu, to zwrócić musi naszą uwagę zdumiewający upór, z jakim Pronaszko rozwiązać usiłuje interesujące go w danej chwili zagadnienie. Bywa to zawsze zagadnienie kolorystyczne. Ale od danego zagadnienia nie przechodzi on łatwo i bezpośrednio do drugiego, lecz przeprowadza je zazwyczaj na szeregu płócien, w którym każdy obraz następny jest kolorystyczną warjacją poprzedniego. I tak wychodzą w pewnym momencie i w danym obrazie z tonów żółtych, o tendencjach zielonawo-żółciowych, (np. akty kobiet, siedzących na zielonych fotelach z roku 1926), przechodzi w obrazach następnych do tonów ciepłych, pomarańczowo-żółtych i złocistych, Tycjanowskich, by zapanować w końcu nad całą bogatą gamą, nad całym światem tonów żółtych, żółto-zielonych, żółto-różowych, żółto-czerwonych, o mocnym, gorącym natężeniu, jak np. w znanym portrecie damy w czerwonej sukni z rudą wichrowatą czupryną i o prześlicznie wymodelowanych rękach, albo w »Portrecie p. M. w sukni zielonej«, również rudowłosej i o żółtawo-różowej karnacji ciała, przy jasno-bronzowym tle obrazu.

Od tonów żółtych przechodzi następnie do tonów bronzowych i tworzy znów szereg symfonii o lejtymocie złocisto-bronzowym w przeróżnym natężeniu i zestawieniu, jak »Studjum dziewczynki«, »Szachistów«, »Popijawę«, szereg martwych natur ze skrzypcami, podwójny akt kobiety.

Koroną dotychczasowej twórczości Z. Pronaszki są niewątpliwie obrazy, wystawione w czerwcu r. 1928 w Towarz. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zwłaszcza »Gitarzystka«, »Portret mężczyzny w cylindrze« i »Martwa natura ze skrzypcami«, dzieła zniewalające tak przez wiedzę i uczciwość środków technicznych jak i przez wysoki poziom artystyczny.

PRZECŁAW SMOLIK



ZBIGNIEW PRONASZKO

WISNIE (ol).

KRONIKA ARTYSTYCZNA

CHEŁMŻA

= W dawnej katedrze biskupów chełmińskich, obecnie starannie i fachowo odnowionej, dokonano w ostatnich dniach listopada wskutek osunięcia się kilku płyt posadzki ciekawego odkrycia. Mianowicie przy zbadaniu podziemi katedry znaleziono w tym miejscu, obok zwłok pogrzebanych tam biskupów, szaty biskupie, mitry, pastorały i dwa pektorały srebrne połączane o wybitnej wartości artystycznej. Stwierdzono, że przedmioty znalezione obecnie należały do ks. ks. biskupów Piotra Kostki (wiek XVI) i Leskiego (wiek XVIII).

Zabytki, które trafem odnaleziono, zostaną po należytem zakonserwowaniu umieszczone w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie; zwłoki biskupów spoczną w nowych metalowych trumnach w podziemiach katedry chełmińskiej.

GNIEZNO

= Główne drzwi prastarej katedry w Gnieźnie, pierwszej stolicy Polski, ozdobione są wspaniałą płaskorzeźbą, wykonaną w bronzie przez nieznanego artystę. Bezcenny ten zabytek, unikat sztuki średniowiecznej, pochodzi z XII wieku.

Wpływ czasu daje się we znaki pięknej płaskorzeźbie: osłabiony wiekowymi deszczami i mrozami bronz coraz słabiej opiera się wpływowi atmosferycznym tak, już obecnie można zauważyć szczyrby i dziury po-

wstałe w zmurszałym od tyłowiekowego użycia metalu.

Czas najwyższy zwrócić uwagę na ten fakt czynników miarodajnych i, jeśli władze miejscowe nie potrafią zabezpieczyć bezcennego zabytku, powinno się nim zainteresować ministerstwo W. R. i O. P., lub dyrekcja zbiorów państwowych, gdyż zniszczenie pięknej rzeźby byłoby stratą niepowetowaną.

GDAŃSK

= W dniu 27 kwietnia zostanie otwartą w gmachu Muzeum miejskiego wystawa malarstwa polskiego na temat: Pejzaż i lud polski. Wystawę, która obejmie około 120 obrazów i grafiki, urządza z ramienia Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych, dr. Mieczysław Treter.

KRAKÓW

= Towarzystwo artystów polskich „Sztuka” otworzyło w pierwszych dniach lutego w gmachu T-wa Przyjaciół Sztuk Pięknych 88-mą z rzędu wystawę. Wystawy tego najstarszego i najbardziej w Polsce zasłużonego zgrupowania artystycznego mają swoją ustaloną już markę. Poziom wystawy niezwykle wysoki zdobył sobie powszechne uznanie w sferach Krakowa sztuką się interesujących. W wystawie biorą udział: Ksawery Dunikowski, Stefan Filipkiewicz, Henryk Hochman, Władysław Jarocki, Artur Markowicz, Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski,

Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski. Wystawiono także ośm prac nieodżałowanego Juliana Fałata. Wystawa miała duże powodzenie.

= Wystawa malarzy żydowskich została otwartą dnia 16 lutego 1930 r. w salach żydowskiego Domu Akademickiego w Krakowie. Jest to wystawa zorganizowana przez świeżo założone w Krakowie Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych. (Podobne Towarzystwa istnieją już w Warszawie, Łodzi i Wilnie). W wystawie biorą udział: A. Markowicz, A. Neuman, Sz. Müller, Apfelbaum, L. Lewkowicz, Soldinger, Pfefferberg, Schönker, M. Fromowicz-Nassau, E. Regenbogen, H. Grossman, M. Birnbaum, I. Glasner, Cygler, O. Herszdorfer, B. Szulc i H. Hochman.

= Akademia Sztuk Pięknych. Pan Prezydent Rzpłt. zamianował Kazimiera Sichulskiego, nauczyciela lwowskiej szkoły Przemysłu Artystycznego, nadzwyczajnym profesorem rysunków wieczornych w Akademii Sztuk Pięknych.

L W Ó W

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych utworzone zostały wystawy indywidualne czterech malarzy: Władysława Lama, Maksymiljana Feuerringa, Artura Klara i Marjana Strońskiego.

Władysław Lam wystawił szereg sumiennych martwych natur, tudzież scen ludowych i pejzażów z Gorganów i z nad Łomnicy. Jak zawsze u tego artysty, prace te są utrzymane w tonie ogólnym brązowo-piaskowym, z którego tu i ówdzie wydobywają się zmatowane akcenty barwne niebieskie czy różowe.

Artur Klar wystawił szereg pejzażów i martwych natur tudzież widoków paryskich, w których szczerzy stosunek artysty do przyrody budzić musi uznanie. Możeby chętnie zobaczyło się w poważnych tych pracach trochę nerwu młodości.

Marjan Stroński wystawił pejzaże z Raguzu i studia z Paryża.

O Maksymiljanie Feuerringu trafną ocenę napisał prof. dr. Kozicki (*Słowo Polskie*, 13 marca 1930), którą tu zamieszczamy:

»Z dołączonej do katalogu, z fachową znajomością rzeczy napisanej broszury p. Jerzego Güttlera dowiaduję się, że Feuerring był — jako uczeń szkół malarzkich w Rzymie — na najlepszej drodze do zostania typowym malarzem akademickim. Lecz w r. 1927 przyjechał do Paryża i tam stało się z nim to, co z wieloma młodymi artystami, którzy przybywszy do Mekki nowoczesnej sztuki zetknęli się z pracami awangardy malarskiej od kubizmu poprzez ekspresjonizm i konstruktywizm aż do surrealizmu. Pokusa przyłączenia się do »nowych« kierunków, które pomimo ćwierci wieku istnienia ciągle jeszcze znajdują się w stanie ząbkowania (i ciągle jeszcze namiętą żądzę nowości i odrębności indywidualnej artyści przyplacają poddaniem swej osobowości pod wspólny mianownik łatwizny i stereotypów deformacyjnych) — pokusa ta jest dla wielu młodych malarzy ogromnie silna, a dla malarzy rasy semickiej, szczególnie wrażliwych na wszystko, co nowe, prawie nie do zwalczenia. Przyłączył się więc i Feuerring do falangi twórców nowej sztuki, co prawda z pewnem ociąganiem się i z pewnemi zastrzeżeniami konserwatywnymi, jakby pod przymusem. Bo i teraz wyczuwa się w nim rasowego impresjonistę, nie tylko w jego nielicznych na obecnej wystawie pejzażach, portretach i szkicach naturalistycznych, ale nawet w rzeczach najbardziej w imię ortodoksalnej nowoczesności zdeformowanych, w których oczy umieszcza się z zasady na skroniach, nosom nadaje się bezkształt kikutów, a z uda i nogi kobiecej robi się coś w rodzaju foki. Jednakże ujęcie kolorystyczne jest zawsze impresjonistyczne, zarówno w dawniejszej czarnej, jak

i w nowej ceglastej manierze artysty. Deformacje zapragnięte są w służbę wyrazu. Istotnie w wielu obrazach (*»Guignol«*, *»Cyrkowcy«*, *»Marynarze«*, *»Akrobaci«*, *»Arlekinada«*, *»Figura«*) osiąga artysta bardzo intensywną ekspresję beznadziejności życiowej, głębokiego smutku, tęsknoty i pijackiego rozmarzenia. Zdobowiąc ten rezultat dzięki stereotypowym trickom deformacyjnym, artysta stosuje do swego przedmiotu metodę, od wieków praktykowaną przez karykaturzystów. To nie jest szukanie trudności, ale ułatwień. Feuerring jakby się tego trochę wstydził w głębi duszy, bo wybiera tematy, w których deformacja jest ponieważ usprawiedliwiona także z naturalistycznego punktu widzenia«.

= Wystawa »Sztuki Huculskiej« została otwartą w pierwszych dniach marca w salach Muzeum przemysłu artystycznego, zorganizowana przez Ligę pomocy przemysłowej. Na otwarciu wystawy wygłosił przemówienie dyrektor Ligi, p. J. Dworski, który podkreślił konieczność opieki nad podtrzymaniem i rozwojem sztuki ludowej, mającej tak piękne tradycje w południowo-wschodnim zakątku Polski, a w szczególności do opieki nad pięknym kilimkarstwem ludowem huculskim. Wystawa ta ma właśnie na celu rozbudzenie tego zainteresowania się szerokich warstw naszego społeczeństwa i cel swój osiąga, dając szereg tkanin, które odrębnością swej rytmiki ornamentu i barwności muszą zyskać uznanie.

Ł Ó D Ż

= W salach gmachu Magistratu na Placu Wolności, otwarty zostanie dla publiczności z b i ó r s. p. Kazimierza Bartoszewicza, znanego i cenionego publicysty i historyka. Zbiór składa się z obrazów najrozmaitszej wartości, poczynając od *»Głowy kobiety«* i dwu szkiców rodzajowych Kotsitsa, akwareli Gersona, Żmurki, Gramatyki, Mroczkowskiego, Wodzinowskiego, Wolskiego i t. d. Najcenniejsze w tym zbiorze są prócz Kotsitsa i Gersona drobne prace Juliusza Kossaka i J. Małczewskiego. Prócz tego zbiór obejmuje bibliotekę, składającą się z dzieł naukowych, manuskryptów i wydawnictw z XV, XVI i XVII w., tudzież zbiór autografów i listów (Naruszewicza, Niemcewicz, Zygmunt Krasinski i t. d.).

= Wystawa z zbiorowa prac prof. Axentowicza w miejskiej Galerji Sztuki cieszyła się dużym i zasłużonym powodzeniem. Prócz tego wystawiono tamże równocześnie prace Wincentego Wodzinowskiego, Stanisława Fidanzy, Pawła Stelleria i Kazimierza Strzemińskiego.

Po zamknięciu tej wystawy ma być urządzoną wystawa gratiki polskiej i obcej, tudzież wystawa »Sztuki wnętrza«, zaś na czerwiec zapowiada Zarząd Galerji wystawę Jana Styki, obejmującą prace znajdujące się w willi jego na Capri i w Paryżu. (Znany wszystkim cykl *»Quo vadis«*, *»Odyssea«*, *»Witold«*). Poza tem zbiorowa wystawa ostatnich prac Tadeusza Styki, malowanych w Ameryce i Adama Styki prace wykonane w Egipcie i Algierze.

Jak widzimy, program miejskiej Galerji jest dość przypadkowy i zupełnie nie uzasadniony ani rozwojem naszej współczesnej sztuki, ani celami, dla których miejska Galerja Sztuki w Łodzi została założoną.

P O Z N A Ń

= W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwartą została z marca nowa wystawa, w której pokazane zostały najnowsze prace Leona Wyczółkowskiego, zawsze młodego i zawsze interesującego. Jest to zbiór mistrzowsko wykonanych rysunków, przedstawiających wnętrza lasów, stare pnie na tle ciemnego gąszczy leśnego, następnie rysunkowo i akwarelą wykonane szkice o motywach architekto-

nicznych Starego Poznania, wykonane z podziwu godną maestrią.

Poza tem wystawiają: Augustynowicz, Batycki, Detke, Eckhardtówna, Graczyński, Kulczyk, Lam, Mazurkiewicz, Pieniążek, Rupniewski, tudzież Antoni Madeyski (rzeźba).

= W Związku Artystów Plastyków wystawiają: Jan Brodzki, Wacław Pilecki, Zygmunt Honick, Stan. Beer, Józef Graczyński, Kaz. Lisiecki, Stan. Dąbrowiecki i Kazimierz Szmyt.

= Wystawa Niezależnych. Wielkopolski Związek Artystów Plastyków w Poznaniu organizuje w najbliższym czasie wystawę »Niezależnych« i w tym celu zaprasza wszystkich zainteresowanych do współudziału w wystawie. Prace nadesłane nie będą podlegały ocenie jury związku.

Organizatorzy tej wystawy dokładają starań, aby wzięli w niej udział artyści z całej Polski. Mając nadzieję, że mimo braku jury wystawa będzie stać na poważnym poziomie, Związek zamierza 3-ma nagrodami (jakimi?) odznaczyć trzy najlepsze prace z wystawionych. Termin nadsyłania eksponatów upływa z dniem 27 marca.

Tyle mówi komunikat. Uważamy ten pomysł za poroniony.

Salony Niezależnych miały swego czasu rację i spełniły swoją wielką rolę, jako wyraz walki impresjonizmu z akademickimi malarzami Francji z końca XIX wieku, a następnie jako obraz tego przewrotu, który się dokonał w sztuce francuskiej (a za nią w całym świecie) w początku XX wieku. Dzisiaj Salon Niezależnych w Paryżu nie ma już żadnej racji i upadł zupełnie. Nie ma zaś tembardziej uzasadnienia w Poznaniu, bo tu może być tylko przytułkiem dla niedołęgów i dyletantów artystycznych, a więc zostanie najzupełniej spaczoną myśl przewodnia organizatorów typu wystaw »Niezależnych«.

= Pomnik Niepodległości w Chocieży. W tych dniach odbyło się w Chocieży pod przewodnictwem miejscowego p. starosty dr. Jerzykowskiego posiedzenie członków Komitetu budowy »Pomnika Niepodległości«. W skład członków Komitetu wchodzi m. in. pp.: konserwator wojewódzki dr. Nikodem Pajzderski, ks. prob. Kurpisz, prezes Stow. Art. Plastyków w Poznaniu, art. malarz Stanisław Wróblewski, arch. Kirkin i przewodniczący Komitetu miejscowego dr. Matuszewski. Przedmiotem obrad była ocena nadesłanych projektów.

W tajnem głosowaniu przyznano pierwszą nagrodę pracy pod godłem »XX«, drugą projektowi pod godłem »Tarcza«, autorem obu jest artysta-rzeźbiarz poznański p. Wawrzyniec Kaim. Trzecią nagrodę otrzymała również praca poznańskiego rzeźbiarza p. Józefa Kotkowskiego, pod godłem »Pro Patria«.

Wykonanie tego pomnika poruczone zostało p. Wawrzyncowi Kaimowi.

= Muzeum miejskie zostało otworzone dnia 15 lutego w budynku Miejskiego Urzędu Targu Poznańskiego (ul. Marszałka Focha 18). Tymczasowo Muzeum zajmuje tylko pierwsze piętro, odpowiednio do tego celu przerobione pod kierunkiem p. arch. Rucińskiego a za gorącym poparciem prezydenta miasta, p. Ratajskiego. Z czasem Muzeum to, które ma być Muzeum pamiątek, dotyczących Poznania i ziemi poznańskiej, zajmie cały gmach. Tymczasowo otworzony dział obejmuje zbiór starych sztychów, litografii i rysunków, obrazujących rozwój miasta od r. 1618 do XIX wieku, dalej w sali »płonowej«, zwanej tak od płonu, pochodzącego z sali »Starej Wagi« (koniec XVII w.), umieszczono szereg rozmaitych pamiątek (jak pułhary, zegary, meble, gabloty z przywilejami i insygniami Bractwa Strzeleckiego i t. d.), dalej w następnej sali szereg modeli, ilustrujących dorobek kul-

turalno-społeczny miasta w ostatnim dziesięcioleciu, wreszcie dużo miejsca poświęcono cechom poznańskim. Ta część Muzeum jest bogatą w interesujące pamiątki dotyczące historii i rozwoju cechów, poczynwszy od XVI wieku.

Prócz tego w jednej sali otworzoną zostanie w najbliższym czasie sala biblioteczna z domu Jana Kasprowicza na Harendzie, i w niej umieszczoną zostanie w całości biblioteka wielkiego syna ziemi poznańskiej, darowana miastu przez rodzinę Wielkiego Twórcy hymnu »Święty Boże«.

WARSZAWA

= W T-wie Zachęty Sztuk Pięknych w lutym otwartą była wystawa pamiątkowa Józefa Rapackiego, tudzież wystawy zbiorowe Stanisława Czajkowskiego, nowego stowarzyszenia »Szkoła warszawska«, dalej Aleksandra Sarnowicza i Czesława Borysa Jankowskiego, tudzież t. zw. wystawa ogólna.

Organizatorzy wystawy prac J. Rapackiego nie zrobili przysługi zmarłemu, a tak w Warszawie znanemu artyście, który nie był bynajmniej wyzuty z talentu i malarskiej kultury, był pracownikiem rzetelnym, poszedł jednak mylną drogą cudzych pomysłów, co jest zawsze groźne, choćby dla tego, że wtedy najłatwiej się naśladuje błędy i załamania przodowników, a nie przyswajają sobie ich zalet.

Toteż słusznie pisze Mieczysław Treter (*Gazeta Polska* z 25 lutego 1930):

»Wystawa pamiątkowa dzieł J. Rapackiego nie może dziś budzić głębszego zainteresowania i zdumienia anachronizmem, artystycznym zacofaniem; daremnie autor wstępu do katalogu Zachęty, p. S. Popowski — który jeszcze nie zdołał się pogodzić ze zdobyczami impresjonizmu i twierdzi, że malarz-impresjonista »ubożył swoją paletę do kilku zasadniczych kolorów«, wyrzekając się »grzechu używania wielu pożytecznych barw« (co stanowi widocznie w jego rozumieniu błąd) — zapewnia, że »Rapacki obcował z przyrodą, jak się obcuje z uśmiałą kochanką«.

»Trudno, świat tymczasem już dawno skończył z impresjonizmem (którego oficjalne urodziny przypadają na r. 1874); Cézanne zmarł w r. 1906, van Gogh w 1890, Corot w 1875 r. — więc obraz, którego t. zw. »styl« wskazuje przed-Manetowską epokę lat 60-tych ubiegłego stulecia i zdaje się pochodzić z 1850 r., choć nosi datę 1928 a nawet 1929, jest stanowczo, pomimo bardzo zresztą miłych, swojskich, pejzażowych motywów, czemś w rodzaju artystycznego curiosum«.

Wystawa zbiorowa Stanisława Czajkowskiego obejmuje sześćdziesiąt prac tego cenionego pejzażyisty, które cechuje szczerść i prostota, a przeto uczciwość. Wystawa obecna jest dużym krokiem naprzód, pejzaże St. Czajkowskiego nabrały miękkości i szlachetnego bogactwa koloru, a nie utraciły tego fascynującego czaru liryzmu, który jest tak charakterystyczny dla jego twórczości.

(*Sztuki Piękne* poświęcą w najbliższej przyszłości cały numer Stanisławowi Czajkowskiemu).

Obok wystawy Al. Sarnowicza, przypominającej, jak wystawa Rapackiego, bardzo odległe czasy, sala zawierająca nader smutną kolekcję t. zw. wystawy ogólnej, gdzie wybijają się dwa bardzo dobre obrazy K. Si-chulskiego »Kłusownik«, »Chłopak z indykiem«.

Wreszcie wystawa nowej grupy »Szkoła warszawska«: Eugenjusz Arct, Włodzimierz Bartoszewicz, Leokadia Bielska, Michał Bylina, Jerzy Henryk Jaworski, Antoni Łyżwański, Wacław Palessa, Jadwiga Przeradzka, Aleksander Rak, Teresa Roszkowska, Efraim Seidenbeutel, Menasze Seidenbeutel i Wacław Ujejski.

To są nazwiska młodych malarzy, uczniów prof. F. Pruszkowskiego, wstępujących w szranki wystawowe.

Nie wdając się w szczegółową analizę poszczególnych prac i ich autorów musimy tu stwierdzić, że występ

się udał. Nasuwają się duże analogie z »Bractwem św. Łukasza«, naturalne wobec tego, że członkowie obu tych grup wyszli z jednej szkoły: to samo usiłowanie wyrażania się w kompozycjach, to samo zamiłowanie do pewnej patyny artystycznej, ten sam, a nawet w wyższym jeszcze stopniu, niefrasobliwy humor, który się często przejawia w obrazach »Szkoły warszawskiej«, ta sama zręczność, a nawet brawura w technice malarskiej, to wszystko przypomina nam i »wodza« obu szkół, reprezentanta sportu aeroplanowego wśród braci malarskiej. Powiedziałbym dalej, że »Szkoła warszawska« ma o tyle łatwiejsze warunki dalszego rozwoju niż »Bractwo św. Łukasza«, że członkowie jej nie są pod tak bezwzględny wpływ sztuki muzealnej, że kolor mimo wszystko stanowi dla nich poważne zagadnienie.

— W Salonie Cz. Garlińskiego wystawili kolekcje swych prac: H. Lewensztadt, oraz Władysław Roguski.

— W Polskim Klubie artystycznym otwarto wystawę zbiorową obrazów St. Grabowskiego.

— Wystawa barwnych reprodukcji faksimilowych została urządzona z dużym zjawstwem przez księgarnię Jakóba Mortkowicza w jej lokalu. Ma ona duże znaczenie dydaktyczne dla szerokiej publiczności wobec tego, że niestety nie posiadamy muzeów, w których mógłby każdy oglądać arcydzieła sztuki europejskiej w oryginałach. Wystawa ta będzie się odbywać seriami. Pierwsza seria obejmuje dzieła malarzy francuskich drugiej połowy XX w. (Courbet, Manet, Monet, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Degas). Druga seria ma być poświęcona malarzom postimpresjonistycznym: Cézanne, kubistom, ekspresjonistom i przedstawicielom »nowej rzeczywistości«.

Reprodukcje są bardzo dobre, oddają z wielką prawdziwością nie tylko koloryst obrazów, ale i pociągnięcie pędzla i sposób położenia farby.

Wydany został także piękny katalog, opatrzone reprodukcjami i jasnym a treściwym słowem wstępnym, piora W. Husarskiego.

— W niedzielę dnia 23 ub. m. o godz. 12-ej w poł. w lokalu Zw. zaw. art. plastyków (Marszałkowska 60) otwarta została wystawa regionalna, zawierająca obrazy p. Michaliny Krzyżanowskiej z cyklu »Nowogródek«. Jednocześnie w tym samym lokalu otwarta została wystawa makat nowogródzkich, urządzona przez nowogródzkie Tow. popierania sztuki ludowej z inicjatywy i pod patronatem p. wojewodźiny nowogródzkiej, Beczkowiczowej.

— Wystawa pamiątek narodowych, świeżo odzyskanych z Rosji, urządzona w lutym u Baryczków, cieszyła się wyjątkowym powodzeniem. Zawierała ona bardzo cenne dla Polski pamiątki, jak t. zw. Szczerbiec, którym przez parę wieków koronowali się królowie polscy, wielką koronę, chorągiew Zygmunta Augusta, arrasy wawelskie, pamiątki osobiste i trofea zdobywcze króla Jana Sobieskiego, regalia koronne Stanisława Augusta Poniatowskiego, oryginał Konstytucji Królestwa Kongresowego z własnoręcznym podpisem cesarza Aleksandra I, obrazy Rembrandta, Watteau i innych mistrzów europejskich, sztychy francuskie, włoskie i angielskie z t. zw. Gabinetu rycin Stanisława Augusta, wreszcie pamiątki wojenne powstań polskich.

(Szczerbiec, miecz 98 cm długi łącznie z rękojeścią o późnoromańskim charakterze, w typie mieczów używanych przez zakony rycerskie Ziemi św. Rękojeść ozdobiona okrągłym guzem, oraz jelec o zagiętej ku dołowi formie, obite są złotymi blachami z emblematami, hierogramami i napisem.

Szczerbiec legendarny Bolesława Chrobrego, o którym znajduje się pierwsze wspomnienie w kronice Kadłubka, był według kronikarzy wieku XIII przechowywany w skarbcu w Krakowie i zaginął prawdopodobnie

w pocz. w. XIV. Miecz zaś, który służył przy koronacji królów polskich, po raz pierwszy użyty przy koronacji Władysława Łokietka w r. 1319, przez pięć wieków był znany pod nazwą Szczerbca. Król Ludwik wywiózł go wraz z regalia do Węgier, skąd w r. 1412 przywieziony był z powrotem do Krakowa i od tego czasu był wymieniany przy lustracjach skarbcu, po raz ostatni w r. 1792. Po zajęciu Krakowa przez Prusaków, komisarz króla pruskiego, Ludwik von Hoym, otworzył skarbiec i wywiózł do mieszkania gubernatora puzdro z insygniami. Wtedy znikł Szczerbiec.

W w. XVIII przechowywał się w skarbcu Sobieskich w Żółkwi drugi miecz tego rodzaju, który król Lewicki Jakób Sobieski ofiarował ks. Michałowi Radziwiłłowi do Nieświeża. Ten miecz nieświeski, będący kopią koronacyjnego, zginął podczas jednego z rabunków Nieświeża, dokonanych przez wojska rosyjskie w latach 1792 i 1812.

Miecz otrzymany obecnie z Ermitażu znany jest od 1819 r., kiedy ks. Łobanow-Rostowski okazał go generałowi hr. Krasińskiemu, jako znaleziony rzekomo pod Ruszczukiem w czasie kampanji rosyjsko-tureckiej. Nie ulega wątpliwości, że oświadczenie ks. Łobanowa miało na celu umyślne wprowadzenie w błąd opinii polskiej i że odzyskany Szczerbiec jest autentycznym mieczem koronacyjnym królów polskich od czasu Łokietka).

— Muzeum narodowe. Zbiór gliptotekowy sprowadzany do Muzeum narodowego z zagranicy, stopniowo nadchodzi. Co tydzień odbiera się kilka skrzyń z odlewami gipsowymi dzieł rzeźby antycznej lub renesansu.

Na razie eksponaty pozostają w skrzyniach, które znajdują się już w składach gmachu przy Al. 3 Maja. Po wykończeniu górnych kondygnacji w nowym gmachu gliptoteka będzie rozpakowana i rozstawiona.

— Międzynarodowa Wystawa Powszechna w Warszawie 1943 r. W połowie marca odbyło się w Magistracie posiedzenie Komitetu wystawowego, na którym zapadła decyzja, aby międzynarodowa wystawa powszechna w r. 1943 urządzoną być bezwzględnie w Warszawie, a nie w innym polskim mieście.

Zasadnicza ta decyzja kładzie kres wszelkim dotychczasowym wahaniom w tej mierze. Tem samym zapewnione jest urządzenie szeregu wystaw przygotowawczych przed 1943 r. między in. wystawy budowlanej, której termin nie jest jeszcze ostatecznie ustalony na życzenie przemysłowców budowlanych, którzy pragnęliby, aby wystawa ta odbyła się w czasie międzynarodowego zjazdu przemysłowców budowlanych w 1935 roku.

Niemniej jednak wszystkie rozpoczęte roboty przygotowawcze do tej wystawy będą kontynuowane.

— Akademia sztuki czy literatury. Na ten temat w prasie warszawskiej powstała polemika między p. Juljuszem Kaden-Bandrowskim a p. Władysławem Skoczylasem. Polemikę wszczął p. J. Kaden-Bandrowski artykułem pod wyżej wymienionym tytułem, zamieszczonym w Nr. 11 *Gazety Polskiej*.

Poniżej przytaczamy artykuł ten w całości:

»Z udzielonego w okresie świątecznym wywiadu agencji »Iskra« przez dyrektora departamentu Kultury i Sztuki przy Min. W. R. i O. P. wynika, że czyni miarodajne departamentu i ministerstwa opracowują, czy też opracowały już projekt akademii — lecz nie literatury, a sztuk.

O projekcie tym, — mimo, że nie został podany do wiadomości publicznej, krążą już rozmaite plotki, być może nieoparte na żadnych danych konkretnych, niemniej jednak dość charakterystyczne. A więc plotki z zakresu podziału, czy też walki o ilość przyszłych akademików, względnie o ilość miejsc, jaka przynajmniej

zostanie poszczególnym sztukom, — na zasadzie jakiegoż klucza?

Nie obchodzi tu nas kwestja plotek, nie możemy też ani chwalić, ani walczyć, czy też dyskutować z zasadami projektu, którego nie znamy. Jeżeli przypominamy tę sprawę, to może głównie dlatego, że zależy nam na istotnej pracy w danym zakresie twórczości narodowej.

Powstaje tu bowiem pytanie, czy — o ile wyłaczmy z rozważań sprawę samej literatury — przyszedł już i nastał w Polsce czas na akademię sztuk? Nie będzie to dla tych innych sztuk, plastycznej i muzycznej, żadną ujmą — jest bowiem faktem i mniejsza o przyczyny czy powody tego faktu — nie będzie żadną ujmą, gdy powiemy, że w zakresie tych właśnie innych sztuk kto wie, czy gotowi już jesteśmy do organizowania czy też skupiania ich na wyżynie akademii?

Nasza muzyka jest dość dawną, znacznie dawniejszą w kształcie tworu artystycznego od plastyki naszej, niestety jednak jest z punktu widzenia swej roli w historii kultury narodowej sztuką o ciągłości nad wyraz często przerywanej.

Zaiste trudno to bardzo (i rzecz taka w ciężkich warunkach niewoli nie mogła być utrzymać się) nawet dziś jeszcze mówić o muzycznej polskiej szkole twórczej, o ciągłości tradycji i licznych szeregach artystów, którzy z pokolenia na pokolenie rozszerzają coraz potężniej daną dziedzinę sztuki.

To samo i to w jeszcze silniejszym stopniu możnaby powiedzieć o naszych sztukach plastycznych, w których na tle bardzo nikłej tradycji po znakomitem zjawisku, jakim był Matejko, — prawdziwy geniusz malarcki, geniusz narodu, rasy, zakwita dopiero na rubieży XIX i XX wieku w malarstwie dziele Stanisława Wyspiańskiego.

W porównaniu więc z tamtymi sztukami, muzyczną i plastyczną, sztuka pisanego słowa i literatura nasza odcina się właśnie bez porównania ściślejszą czterowiekową tradycją łączną, nie przerwaną ani na chwilę tradycją samorodną a niejednokrotnie tak potężną, iż w danych okresach czasu przewyższającą wspaniale to wszystko, co w tych okresach i epokach tworzono zagranicą.

Z powyższego stanu rzeczy, czy też z powyższego utalentowania narodu w tej a nie innej dziedzinie sztuki wynika bezspornie, że jeżeliby chodziło o określenie, która z dziedzin sztuki jest najwłaściwszą naszemu narodowi, należałoby uznać, iż jest nią literatura.

W uznaniu tego faktu nie należy bynajmniej nikomu chyba na jakiejś zdawkowej pysze, chwalcie czy ambicji. Uznanie jednak nieodparte tego faktu pociąga za sobą cały szereg istotnych, rzeczywistych, praktycznych konieczności. Czterowiekowa nieprzerwanie łączna, z pokolenia na pokolenie coraz szersza i systematyczniejsza uprawa pisanego słowa sprawiła, że właśnie w zakresie literatury szeroki ogół polski znajduje się już dziś znacznie dalej, posiada znacznie szersze, poważniejsze potrzeby, znacznie odpowiedzialniejsze tradycje, niż w zakresie sztuk innych. Z powyższego wynika — jeżeli mowa o tworzeniu instytucji żywej, działającej, nie zaś o tworzeniu kongregacji niezdolnej do czynnego życia — że zgoda inne zadania, prace i zagadnienia czekają w takiej akademii na pisarzy, inne zaś, znacznie mniejsze, na przedstawicieli tamtych sztuk.

W zakresie literatury pięknej i to tak samo wobec tradycji, jak wobec zapotrzebowań społeczeństwa, mamy już do czynienia z zadaniami na najwyższą i najszerszą skalę narodów zachodnich.

W zakresie sztuki muzycznej i plastycznej musimy dopiero bardzo pilnie i uciążliwie przerabiać to wszystko, co w porównaniu z zakresem literatury i jej rozumienia w społeczeństwie nazwaćby można stopniem śred-

niego zaledwie wyrobienia czy wykształcenia masy odbiorczej.

A przecież — powtarzam raz jeszcze — nie chodzi tu chyba o zgromadzenie wybitnych, lecz dzięki takiemu a nie innemu założeniu instytucji bezczynnych nazwisk, lecz wręcz przeciwnie, chodzi o instytucję, która by jak najspieszniej zajęła się i do właściwego poziomu doprowadziła rolę pisanego słowa w społeczeństwie. Nic tu też niema do rzeczy ów tak łatwy i tak chętnie powtarzany argument o abstrakcyjności umysłu pisarza-artysty, doświadczenie bowiem życia literackiego w niepodległej Ojczyźnie dowodzi niezbicie, że każdy pisarz wybitny spełnia godnie i rozumnie tę właśnie szeroko pojętą rolę społeczną, jaką mu życie odrodzonej Ojczyzny samo narzuca.

Przypominam tu te kwestje poważne i bardzo zasadnicze bynajmniej nie z zamiarem krytyki projektów, których nie znam. Ani też w chęci uchybienia innym sztukom, których przedstawiciele tem trudniejszą rolę mają, im mniej w danej dziedzinie sztuki naród jest sposobny i zdolny. Przypominam te sprawy, aby je właśnie w najlepszej wierze i woli podsunąć pod rozagę tych czynników miarodajnych, które mając już raz określoną wolę najwyższych państwa przedstawicieli dla Akademii Literatury, które mając już cały materiał dyskusyjny jak najdokładniej przepracowany i oświetlony przez ogół pisarzy, zmieniają nagle i tok czynności i powzięte decyzje na korzyść tworu nowego o dość wątpliwej, bardzo trudnej strukturze jakościowej.

W odpowiedzi na to zamieścił w Nr. 18 tejże *Gazety Polskiej* Władysław Skoczyła artykuł p. t.: »W sprawie Akademii Sztuk«:

»Nie będę zabierał głosu w sprawie muzyki, która znajduje niewątpliwie kompetentnego obrońcę, ale poczuwam się do obowiązku już nie obrony, tylko sprzeczania wypowiedzianych przez p. Kaden-Bandrowskiego powierzchownych i nierzeczowych ogólników na temat polskiej sztuki.

Jeśli bowiem idzie o tak zwaną »sposobność i zdolność« narodu polskiego do sztuki, to zdolności te tkwiące w narodzie najlepiej odzwierciadlają się w sztuce ludowej. Otóż nie ulega wątpliwości, że polska sztuka ludowa w zakresie plastyki należy do najbogatszych w Europie.

Tradycja polskiej plastyki widocznie nie jest znana p. K. Bandrowskiemu, skoro mówiąc o niej zdołał wyliczyć tylko dwa nazwiska, t. j. Matejki i Wyspiańskiego. Przecież istniał niejaki Wit Stwos, który urodził się i żył o sto lat wcześniej od Jana Kochanowskiego. Istniała szkoła Stwosza, istniało w Polsce bogate malarstwo cechowe i portretowe.

Obok artystów rdzennie polskich w wiekach XVI, XVII i XVIII, żył i pracował w Polsce szereg znakomitych artystów włoskich, niemieckich i holenderskich, którzy jednak nie tradycji do początku XIX w. znakomicie utrzymali. W wieku XIX plastykę polską reprezentują już wyłącznie artyści polscy i to przed Matejką plastycy tej miary i tacy, jak: A. Orłowski, P. Michałowski i H. Rodakowski, a potem A. Grottger, H. Siemiradzki, J. Kossak, J. Brandt, M. i A. Gierzymscy, W. Pruszkowski, J. Chelmoński, J. Malczewski, St. Wyspiański, St. Masłowski, K. Krzyżanowski, J. Fałat i wielu równie wybitnych.

A czy współczesnej żywej plastyki nie reprezentują świetnie L. Wyczółkowski, J. Mehoffer, T. Axentowicz, A. Kędzierski, X. Dunikowski, Z. Stryjeńska, W. Weiss i wiele dziesiątek pierwszorzędnych, na europejską miarę malarzy, rzeźbiarzy, dekoratorów i architektów?

Czy można zlekceważyć i pominąć zupełnem miłczeniem doniosłą rolę plastyki naszej, polegającą na świadczeniu w dobie niewoli przed całą Europą o jed-

ności i żywotności polskiego ducha — drogą samych chociażby wystaw zagranicznych?

Czy prace wymienionych artystów nie krzepiły ducha narodu w ciężkim okresie rozbiorów, czy nie budowały silnych i niewzruszonych fundamentów pod ideę niepodległości?

Czy triumfy polskiej plastyki w Paryżu 1925 roku, a później inne na północy, południu i zachodzie, wraz z pokazem naszej sztuki na P. W. K. w Poznaniu, nie świadczą dowodnie o tem, że naród polski i w tej dziedzinie jest dość »sposobny i zdolny«?

A czy p. K. Bandrowskiemu wiadomo, że w Polsce tworzy się najpiękniejsze współczesne kilimy, że współczesna grafika polska stoi wyżej, niż grafika bardzo wielu innych narodów europejskich, że L. Wyczółkowski jest autorem najlepszych litografii, a J. Mehoffer najlepszych witrażów w Europie?

Sądzę, że przytoczyłem dość przykładów na dowód, że w plastyce nie jesteśmy ani tak bardzo upośledzeni pod względem uzdolnienia, ani też pozbawieni tradycji.

Metoda dążąca do wywyższenia własnych wartości drogą pomniejszenia cudzych — nigdy nie prowadzi do celu.

Polska plastyka mogła czuć się sprowokowaną artykułem p. K. Bandrowskiego do przyjęcia tonu w dyskusji, który obniżyłby jej poziom; plastyka nasza posiada jednak dość własnych pozytywnych wartości i nie potrzebuje w żadnym wypadku uciekać się do obniżania wartości innych działów polskiej sztuki.

Gazeta Polska (Nr. 32 z 2 lutego 1930) zamieściła p. t. »W obronie sztuki« następującą odpowiedź p. J. Kaden-Bandrowskiego:

»Na artykuł mój p. t.: »Akademia Literatury czy Sztuki« odpowiedział w dziale literackim *Gazety Polskiej*, pozostającym pod moją redakcją, w numerze z 19 stycznia b. r. artykułem »W sprawie Akademii Sztuki« mój serdeczny przyjaciel i podziwiany przezemnie artysta p. Władysław Skoczylas. Odstępując mu na swej kolumnie czołowe miejsce, dałem chyba dowód dość serdecznej gościnności, tem istotniejszej, że gość mój nie bez akcentów gorzkiej urazy i prawie dokuczliwej ironji rozprawia się z memi wywodami.

Teraz gdy już chyba odczekałem wrzawę oburzenia (z pism naszych podchwyciły tę sprawę *Gazeta Lwowska*, przychylająca się do opinii Skoczylasa, oraz *Dziennik Polski*, który całą kwestję ujmując pod jakże doniosłym kątem — czy ewentualnie ja dostałbym się, czy też nie dostałbym się na fotel akademika), sądzę, iż nie uchybiając zasadom gościnności mogę jednak odpowiedzieć p. Skoczylasowi na jego wywody, oraz mogę usiłować zmniejszyć jego oburzenie za dotkniętą mem piórem godność sztuki plastycznej.

Bo o cóż to poszło w tej tak przykrej rozprawie Skoczylasowi i mnie?

Ja twierdziłem, iż ze względu na najpotężniejszy rozmiar tradycji i zakres twórczości, a także ze względu na liczne wskazania praktyczne, należy przedewszystkiem utworzyć akademię literatury, z tem, że ewentualnie inne gałęzie sztuk zostaną »zakademizowane«. Twierdziłem, że rzecz została już raz ułożona i przeprowadzona nieomal wśród miarodajnych czynników. Że wobec tego, jeżeli teraz czynniki miarodajne mówią o tworzeniu innej akademii, t. j. złożonej ze wszystkich sztuk, to zbaczają z obranej drogi. Podczas bowiem gdy interesy literatury domagają się koniecznie utworzenia akademii — inne gałęzie sztuki, jako mniej dojrzałe, mogą jeszcze poczekać.

P. Skoczylas odpowiada mi, że uchybiam innym gałęziom sztuk, w każdym zaś razie plastyce; że tradycja plastyki naszej jest chyba nawet starsza od literackiej, jako że na sto lat przed Kochanowskim był już Wit Stwos, a przed Matejką tacy plastycy, jak Orłowski, Michałowski i Rodakowski. A potem Ma-

tejko, Grottger, Siemiradzki, J. Kossak, Brandt, Gierzymscy, Wł. Pruszkowski, Chełmoński, Malczewski, St. Wyspiański, Masłowski, K. Krzyżanowski, J. Falał i t. p. Oraz, że przecież mamy świetną w zakresie plastyki sztukę ludową, a znów współczesną, żywą plastykę, reprezentującą...

I gdybym chciał być złośliwym, mógłbym cały ten spór z Drogim Moim Przyjacielem Skoczylasem obrócić przeciw Niemu. Zaprawdę przecież to nie kto inny, jak właśnie p. Skoczylas, gdy półtora roku temu, po długich, publicznych debatach w Klubie Artystycznym uzgadniałmy, jako delegaci i przedstawiciele naszych sztuk (pisarskiej i plastycznej) nasze żądania minimalne, gwoździł przedłożenia tychże żądań miarodajnemu dyrektorowi funduszu Kultury p. Michalskiemu — nie kto inny, jak właśnie p. Skoczylas zgodził się ze mną, iż nam pisarzom należy się akademja, oni zaś malarze szturmować będą o budowę gmachu sztuki, jako że nie mają gdzie wystawiać.

I nie kto inny, jak właśnie p. Skoczylas, gdyśmy zgodnie razem z arkuszem naszych żądań udali się do dyr. Michalskiego, tak właśnie stawiał sprawę: Że nam pisarzom należy się akademja (dyr. Michalski podkreślał to wszystko ołówkiem na przedłożonym arkuszu), oni zaś plastycy domagają się owego gmachu.

Dlaczegoż więc teraz gniewa się na mnie mój dawny sojusznik i współ-kwestarz? Skądże mogłem wiedzieć, że zmienił już swe na tyłu konferencjach taką sztamą koleżeńską uświęcone stanowisko?!

Skądże mogłem wiedzieć, że gdy rząd obmyśli jakiś inny projekt ulżenia naszym niedostatom, a pominiemy ten projekt, któryśmy razem ze Skoczylasem wspólnie przedkładali, że zaraz dla tego nowego rządowego projektu Skoczylas — nie zawiadomiwszy mnie nawet o zmianie frontu — odbieży starych bogów i ku nowym wyciągnie żarliwe swe ramiona?!

Nie chcę być jednak złośliwym i zamiast sprawdzać rachunki czy żądać dotrzymywania wierności, wolę merytorycznie rozejrzeć się w argumentach Skoczylasa, protegujących teraz nagle Akademię sztuk. Autor przepięknych drzeworytów wzywa imiona przesławne umarłych plastyków, wzywa też żywych, uderzając w najbardziej bolesniejszą dla mnie, a zarazem najbardziej demagogiczną nutę koleżeństwa w sztuce.

Skoczylas wola do mnie, niczem na nutę nieśmiertelnego W. Pola — a czy znasz ty bracie młody? A Wyczółkowski, a Mehoffer, a Awentowicz, a Kędziński, a Dunikowski, a Stryjeńska, a Weiss?

Dodałbym jeszcze sam o siebie za Skoczylasą, a W. Kossak, a Pankiewicz, a Boznańska, a L. Gottlieb, a Pruszkowski, a Ruszczyk, a Wittig, a Jastrzębowski i tylu innych?!

Czy jednak, jeżeli od strony koleżeństwa sprawę tę ujmniemy, czy jednak usiedzielibyście panowie plastycy spokojnie na akademickich pluszach — gdyby pospołu z wami i z pisarzami nie siedzieli też na tych wyścielanych pufach muzycy?!

Paderewski, Stojowski, Szymanowski, Maliszewski, Morawski, Różycki, Młynarski?

A czy usiedzieliby znów na tych pufach muzycy — kompozytorowie (choć Chopin i Moniuszko, ani Leopolda, ani Gomółka, ani Kaplica Rorantystów, tak samo jak W. Stwos, czy plastyka ludowa nie stanowią jeszcze o ciągłości i powszechności tradycji), gdyby nie poproszono na owe akademickie fotele genialnych wykonawców współczesnych twórców, jak Michałowski, Sliwiński, Landowska, Rubinstein, Huberman?

A ci znów genialni wykonawcy z plastykami i z pisarzami i z kompozytorami pospołu, czy usiedzieliby na akademickich pluszach, gdyby nie zawezwano innych świetnych wykonawców, jakże często kongenjalnych z twórcami, a więc Frenkla, Solskiego, Solską, Wysocką, Stępowskiego, Węgrzyna i t. p.

Napewno i stu miejsc nie starczyłoby w polskiej Akademii sztuk, tworzonej na zasadach równorzędności zasług w różnych dziedzinach polskiej sztuki. Więc p. Skoczylas rzec całą na te drogi prowadząc, — błądzi i zaciera tylko ślady swoich własnych kroków w odmiennym kierunku stawianych przez samego siebie półtora roku temu.

Gdy bowiem w państwie takim, jak nasze, ubogiem jeszcze, dopiero szkoły powszechne budującym, w państwie, którego sejm na biedne dwa miliony kultury i sztuki rzuca się ze złowróżną radością, jako na swą najłatwiejszą ofiarę, gdy w tem państwie poważnie mamy mówić o sprawach organizacji życia sztuki — nie należy ani się posługiwać demagogią kołczyńską, ani też pozorami tradycji.

Malarze mają już swe instytucje wytyczne, mają Akademię w Krakowie, mają wyższe uczelnie, mają więc swoje przystanie, gdzie rządzą i pracują dla siebie i dla swych zastępców.

Tak samo mają te przystanie muzycy. To samo mają w postaci uniwersytetów i wyższych uczelni i zakładów i wielkich fundacyj uczeni. Tylko właśnie pisarze nie mają nigdzie nic w dziedzinie życia zbiorowego.

A niechby sobie nie mieli — gdyby tu tylko o ich los, czy wygodę chodziło!

Lecz wraz z ich marnym, a społecznie czy państwowo tak beznadziejnym czy bezpomocnym losem marneje też i sztuka ich, ta najważniejsza strażniczka duszy narodowej. Ta właśnie pierwsza, najlepsza, najpożytniejsza i najpodniejsza w tym narodzie sztuka, napaścięta przez tysiące i dziesiątki tysięcy obcych przekładów, szarpana prasą polityczną różnolitych obozów, dziś z racji walk politycznych jakże często, jak srodego niewierana po śmietnikach awantury partyjnej, wdeptywana w żwir reportażu, a już w najlepszych razach zaprzęgana do feljetonowych kieratów — nie mogąc pilnować tego właśnie zakresu piękna, w którym naród najdalej zaszedł i najpiękniej się rozwinął.

Z tych powodów: tradycji i pożytku i praktyki, z powodów — że gdy się tworzy w młodym państwie, trzeba instytucje żywe i pracujące tworzyć, nie zaś plusz, obsadzany solenizantami — bo dla Polski Akademii wszystkich sztuk to na dziś jeszcze nic więcej i żadnej pracy w tem, jak tylko plusz — z tych więc powodów razem ze Skoczylasem, z przed 1/2 roku, Skoczylasem, popierającym Akademię Literatury, oraz budowę Pałacu Sztuki muszę iść przeciw Skoczylasowi, który, nie wymówiwszy mi nawet swego przymerza, poczyną nagle walczyć w obronie stołka powleczonego purpurowym pluszem.

Przytoczywszy tę interesującą polemikę nie możemy się wstrzymać od wypowiedzenia swych uwag w tej sprawie. Przedewszystkiem musimy wyrazić zdziwienie, że p. Kaden-Bandrowski zabiera głos w sprawie »klasifikacji plastyki« w stosunku do literatury polskiej, mimo, że w artykule swym, wyliczając tak niezwykle zestawiony wykaz polskich plastyków, którzy zdaniem jego reprezentują polską plastykę współczesną, dał dowód, że jest mało obeznany w rzeczywistości z polską plastyką współczesną i że poza rogatki warszawskie nie wyjeżdżał.

Poza tem — przy całym naszym uznaniu, które mamy dla działalności pisarskiej autora »Miasta mojej matki«, nie możemy się zgodzić z rozumowaniem p. Kaden-Bandrowskiego, że plastycy nie potrzebują swej reprezentacji w powstać mającej »Akademii Sztuk«, gdyż »malarze mają już swe instytucje wytyczne, mają Akademię w Krakowie, mają wyższe uczelnie, mają więc swoje przystanie, gdzie rządzą i pracują dla siebie i dla swych następców«.

Jest to rozumowanie zupełnie fałszywe. Szkoły artystyczne czy krakowska Akademia Sztuk Pięknych funk-

cjonują jako uczelnie, gdzie kształcą się młodzież, przyszli artyści w plastyce, podobnie jak uniwersytety na wydziałach filozoficznych między innymi kształcą się i przyszli pisarze, poeci i t. d. Odpowie mi na to p. Kaden-Bandrowski, że np. p. Winawer jest z wykształcenia zawodowego inżynierem, że są publicyści czy pisarze, którzy np. nie mają ukończonych studiów uniwersyteckich. Racja. Podobnie są malarze czy rzeźbiarze, którzy nie mają ukończonej, według obowiązujących przepisów, Akademii Sztuk pięknych, a mimo to zajmują bardzo wybitne stanowiska w sztuce i czasem są profesorami tych uczelni, a nawet Akademii. To jest kwestja talentu. Szkoły średnie czy wyższe artyst. dają zawodowe wykształcenie, teoretyczne i techniczne, ale nie rodzą talentów. Ale projektowana przez Rząd Akademia Sztuk nie ma za zadanie wykształcać naszą młodzież, bo to robią właśnie Uniwersytety czy Akademje, ona ma za zadanie kierować całym ruchem artystycznym, i rozwijać go, kontrolować i regulować (miedzy innymi i program wykształcenia artystycznego), ale przede wszystkim zajmować się rozwojem naszej sztuki, popierać i wórczość i ułatwiać pracę artystom w jak najszerszej pojętem tego słowa znaczeniu.

Nie będzie zaś zbyt cennym, jeżeli zwrócimy przytem uwagę p. J. Kaden-Bandrowskiego na to, że jeżeli chodzi o reprezentację naszej sztuki na zewnątrz, o przenikanie naszej twórczości za granicę, to właśnie te dość przez niego lekceważone gałęzie sztuki, t. j. plastyka i muzyka, są o wiele w szczęśliwszym położeniu, bo nie potrzebują one subwencji, umożliwiającej wydanie dzieł w tłumaczeniu, jak to się często zdarza. Język plastyki czy muzyki jest zrozumiały dla wszystkich i działa wprost. Dzięki tej przewadze, w czasach naszej politycznej niewoli, gdy nie można było otrzymywać subwencji na tłumaczenie dzieł naszych pisarzy na obce języki, właśnie ta plastyka i muzyka (wymienię tylko Chopina i Paderewskiego) były jedynymi reprezentantami i to bardzo godnymi rozdartego a jednak żywego majestatu naszej Rzeczypospolitej.

Ponieważ *Sztuki Piękne* reprezentują plastykę, słusznem więc jest, że zaznaczając tylko ogólnikowo wielkie zasługi polskiej muzyki na polu propagandy, wymienię pokrótce zagraniczne muzea, gdzie się znajdują dzieła polskich plastyków. Może ten dorywczy i nie zupełny wykaz wpłynie na zmianę zdania p. Kaden-Bandrowskiego i jego przychylniejszą dla polskiej plastyki ocenę.

Wiedeń: Moderne Gallerie: Malczewski, Pałac Wyczółkowski, Wyspiański, Stanisławski, Mehoffer, Weiss, Laszczka, W. Hofman, Sichulski, Kamocki, Filipkiewicz, Ruszczyk, Jarocki.

Budapeszt: Jarocki.

Wenecja: Stabrowski.

Rzym: Jarocki, Krzyżanowski, J. Matejko.

Monachjum: Brandt, Wierusz-Kowalski, Lenz.

Wrocław: Pautsch.

Berlin: Pałac, Brandt, W. Kowalski.

Paryż: Jarocki, Boznańska, Wittig, Weiss, Duniowski.

Pittsburg (Am. Półn.): Boznańska.

Haaga: Jarocki.

Amsterdam: Pautsch.

Praga: Jarocki, Kamocki, Kowarski, Laszczka, Mehoffer, Noakowski, Pautsch, Pieńkowski, Rubczak, Skoczylas, Weiss.

= Feliks Szczesny Kowarski został zamianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

WILNO

= Kilimy wielkopolskie w Wilnie. Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet urządził wystawę kilimów z wielkopolskiej wytwórni »Kilim wielichowski«. Są to kilimy tkane przeważnie na wzorach świę-

nych artystów z tej dziedziny, jak Treter, Józef Czajkowski, Skoczylas, Stryjeńska i t. d. Wystawa ma wielkie powodzenie, prawdopodobnie wiele eksponatów nie opuści już Wilna. Będzie to jakby rewanż za wielkie powodzenie wileńskich samodziałów, które na Targu Poznańskim cieszą się zawsze takim sukcesem.

= Otwarcie Muzeum Wileńskiego. W obecności p. wojewody wileńskiego Raczkiewicza, rektora uniwersytetu Stefana Batorego ks. prof. dr Falkowskiego, przedstawicieli senatu uniwersyteckiego, grona malarzy i przedstawicieli inteligencji wileńskiej otwarto Muzeum Wileńskie, które mieści się w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

KRONIKA ZAGRANICZNA

BERLIN

= Zakwestjonowana rzeźba Michała Anioła. »Kaiser Friedrich Museum« w Berlinie posiada statuę św. Jana Chrzciciela, uważaną za dzieło dłuta Michała Anioła.

Obecnie jeden z krytyków włoskich, prof. Gamba, ogłosił obszerną pracę dowodząc, że rzeźba ta jest dziełem nie Michała Anioła, lecz Sylwiusza Cosini i wykonaną została w Pizie w 1520 roku.

Publikacja prof. Gamby wywołała istną sensację w kołach artystycznych, jak również wśród historyków sztuki.

= Odczyt p. t. »Współczesna sztuka polska« wygłosił dnia 28 marca b. r. w sali Związku niemieckich Inżynierów (Berlin, NW. 7. Friedrich Ebertstr. 27) dr. Albert Kuhn. Odczyt, który został zorganizowany przez »Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas«, był ilustrowany przeźroczami.

Dr. A. Kuhn urządzał wystawę niemieckiej grafiki w Warszawie 1929 r. i przy tej okazji zaznajomił się ze sztuką polską. Nie dawno, bo w styczniu 1930 r. bawił dr. A. Kuhn w Krakowie, studiując w dalszym ciągu pilnie wszelkie zbiory publiczne i prywatne, zawierające dzieła sztuki. Owocem tej pracy jest ten odczyt, a w najbliższym czasie duże dzieło o polskiej plastyce, które ma się ukazać w handlu w maju b. r.

DÜSSELDORF

= Wystawa francusko-niemiecka. Urządzono tu wystawę, która, jak głosi katalog, miała na celu porównanie sztuki francuskiej z niemiecką.

Niebezpieczny ten eksperyment wykonano w ten sposób, że obok każdego obrazu francuskiego zawieszono obraz niemiecki, aby pokazać sztukę obydwóch narodów »w jej pokrewieństwach i różnicach«.

Z francuskich obrazów wystawiono: Maneta (»Stary muzykant«), Daumiera (szkic do św. Magdaleny), Courbety (portret Max. Buchon, »Dziewczyny nad Sekwaną« i dwa pejzaże), Renoira, Moneta, Corota, Pissarro'a, Sisleya i Van Gogha (»Żuaw« i »Stoneczniki«).

Sztukę niemiecką reprezentują: Leibl (»Stara Paryżanka«, dwa portrety i studjum), Menzel (sześć obrazów), Marées (portrety), Feuerbach, Thoma, Liebermann, Trübner, Corinth, Slevogt i inni.

Obok Daumiera wisi Waldmüller, obok Courbety — obraz morski Achenbacha, obok Renoira — Corinth itd.

O wrażeniu, jakie wywierają te zestawienia, pisze *Die Kunst* (po różnych zastrzeżeniach co do wyboru wystawionych obrazów) co następuje:

»Porównanie to wykazało tylko dobitnie, że malarstwo niemieckie i francuskie — to są w najgłębszej istocie swojej rzeczy zasadniczo różne«.

»Porównywanie wartości byłoby fałszywem, nigdy też nie będzie się tego próbować, ponieważ sztuka francuska już dlatego jest czemś zupełnie odrębnem, że ma inne punkty wyjścia, a przede wszystkim dlatego, że ona ma zupełnie inne tradycje«.

»Sztuka francuska zachowuje zawsze, nawet w impresjonizmie, właściwy jej klasycyzm, ten klasycyzm, który dla sztuki niemieckiej we wszystkich czasach jej istnienia stanowił głęboką, nigdy nie zaspokojoną tęsknotę«.

»Tak zwany romantyzm francuski zasadniczo się również różni od niemieckiego, ponieważ nie trzeba nigdy zapominać, że przed jego początkiem istniał J. J. Rousseau, istniała też wielka rewolucja francuska«.

KASSEL

= Przy odrestaurowywaniu niektórych obrazów w tu-tejszej państwowej Galerji obrazów dokonano sensacyjnego odkryć. Gdy na jednym z portretów, przypisywanych holenderskiemu malarzowi Cornelisowi de Vos, usunięto górną warstwę pokostu, ukazał się pod nią drugi obraz, pędzla Van Dycka.

Drugi obraz okazał się po usunięciu górnej warstwy farby dziełem Tintoretta i to jednym z najwspanialszych. Co do trzeciego obrazu, przedstawiającego pijanego Sylena, stwierdzono definitywnie, że jest on dziełem Rubensa.

LONDYN

= Kradzież czterech obrazów Rembrandta. Pisma tutejsze donoszą, że w Galerji Caritonhouse w Londynie skradziono kilka cennych obrazów, m. inn. 4 dzieła Rembrandta, wartości 30—40 tys. funtów.

= W Londynie sprzedaną została za przeszło pół miliona funtów słynna kolekcja rzeźb antycznych, należąca do Landsdowne. M. in. odkrytą w r. 1771 na Via Appia rzeźbę, przedstawiającą zranioną amazonkę, nabył pewien Amerykanin za cenę blisko ćwierć miliona funtów (przeszło 10 milj. zł.).

MADRYT

= Rzeźba Michała Anioła. Jak donoszą z Madrytu, Don Ramiro Gabialanes, przebywając w prowincji Asturji odnalazł w pałacu Don Luisa Suareza Cantona wspaniałą rzeźbę, przedstawiającą postać Chrystusa. Po bliższem zbadaniu rzeźby Don Ramiro Gabialanes doszedł do wniosku, iż chodzi tu o dzieło Michała Anioła.

Rzeźba ta według kronik rodzinnych Suarezów, około końca XVI w. została przywieziona do Hiszpanji przez jednego z przodków obecnego posiadacza, kanonika kapituły watykańskiej, a później kardynała.

MONTECATINI

= Agenci skarbowi z rozporządzenia Minist. dokonali rewizji w willi należącej do Roberta Murray, syna znanego antykwariusza Karola Fairfax Murray, z pochodzenia Anglika, zmarłego przed paru laty, i znaleźli cały szereg dzieł pierwszorzędnych mistrzów włoskich, jak Rafaela, Tycjana, Ghirlandaio i innych. Obrazy i rzeźby miały być wkrótce wywiezione zagranicę potajemnie i wbrew rozporządzeniom, zabraniającym eksportu dzieł sztuki, bez specjalnego pozwolenia odpowiednich władz. P. Murray, zaprzeczając pogłoskom o potajemnym wywozie, stwierdził, że tylko część dzieł znajdujących się w willi należy do niego, a reszta stanowi własność pani Liny Giovannini, która powierzyła mu swą galerję na przechowanie.

PARYŻ

= Wystawa Chardina. W nowozbudowanym teatrze Pigalle (na rue Pigalle) urządzoną została w listopadzie 1929 r. wystawa obrazów Jean Baptiste Chardina, ku uczczeniu 150 rocznicy jego śmierci. Teatr Pigalle zbudował br. Henryk Rothschild, znany także jako André Pascal, autor sztuk teatralnych. Dał on na tę wystawę ze swoich zbiorów przeszło trzy-

dziesięć obrazów Chardin'a, między nimi słynną »Jeune fille jouant au volant«. Poza tem dał wybitne prace Chardin'a Arnold Seligman. Narodowe Muzeum w Sztokholmie użyczyło kilka obrazów Chardin'a, między nimi »Toaletę poranną«, który to obraz zamówił niegdyś w Paryżu u Chardin'a szwedzki poseł Tessin; z Potsdamu przysłano »Pour voyeuse«, berlińskie muzeum cesarza Fryderyka dwie martwe natury. Z Louvru otrzymano także obrazy, wchodzące do zbioru »La Caze«.

W ten sposób złożoną została wystawa, która była prawdziwą sensacją dla ludzi interesujących się sztuką, była nawet rewelacją, albowiem dała ona możność oglądania arcydzieł, które dla szerszej publiczności były niedostępne i nieznanne. To też przez skromne, ale z wielkim gustem urządzone sale wystawowe zbudowane pod widownią teatru Pigalle, przewijały się tłumy wykwiintnej i kulturalnej publiczności, wystawa miała wielkie powodzenie.

A jednak dla laika nie łatwym jest zrozumieć wartość skromnych z pozoru dzieł Chardin'a, które są tak proste, że robią wrażenie, iż nie dużego wysiłku kosztowały one artystę. Tak łatwo je namalować.

»Malować należy nie farbami, ale uczuciem«, mawiał Chardin, dla którego największą radość sprawiała harmonja tonów i wzajemny stosunek barw, pełnia malarzkiego wyrazu. »Sposób malowania Chardin'a — pisał współczesny mu krytyk — jest dziwny, on kładzie jedną barwę koło drugiej, nie mieszając ich, tak, że praca — podobnie jak haft — przypomina mozaikę«. Chardin maluje swoje skromne obrazki z taką miłością i wnikliwością, że patrząc na nie dzisiaj, wspominamy drugiego artystę, którego martwe natury wywołują również analogiczne wrażenie. Jest to Cézanne. I nie jest to tylko gra słów, gdy nazywa się Cézanne'a Chardin'em impresjonizmu, a Chardin'a Cézanne'm XVIII wieku.

Opowiada w swoich wspomnieniach o Cézanne Ambroise Vollard, że pewnego razu zaproponował dyrektorowi Louvre'u, aby wziął do galerji jednego czy dwa Cézanne, celem porównania ich z obrazami Chardin'a i Rembrandta. Obecny przy rozmowie tej Fantin Latour wykrzyknął — mimo wrodzonej mu dobroci i poślizgnięcia — oburzony: »Nie kpj pan sobie z Louvre'u w meich skromnych czterech ścianach«. A jednak ta propozycja Vollard'a została spełnioną, Cézanne wisi w Louvrze i w wartościach swoich martwych natur dorównuje Chardin'owi.

Naturalnie z zastrzeżeniami: Chardin wyszedł z Holendrów, nie znał jeszcze plein-air'u, obrazy swe wykończył bardzo, gdy Cézanne często zatrzymywał się na szkicu. Obaj byli może mimowolnymi wyrazami swej epoki. Ale obu łączy jedno przedewszystkiem: gorące, prawie mistyczne umiłowanie tego, co maluje, rozkoszowanie się tym małym światem, który zamknięty jest ramą obrazu. I oglądając piękną wystawę w teatrze Pigalle, mimowoli staje przed oczyma autor tych dzieł, Chardin, siedzący w skromnym swem mieszkaniu przy wąziutkiej rue Princesse (Raubourg Saint Germain) przy sztaludzie i malujący jedną ze swych martwych natur, złożonych z najrozmaitszych sprzętów kuchennych. Zapomina on przy tem o Bożym świecie i zostaje takim i później, gdy przyszła sława, gdy został członkiem Akademji, gdy otrzymał mieszkanie w Louvrze i królewską pensję. Został zawsze tym skromnym, spokojnym artystą, żyjącym swoim światem. Z jego pogodnych, radością malarzkich wrażeń opromienionych obrazków niktby się nie domyślił, że były to czasy groźne niepokojem, który poprzedził Rewolucję francuską.

— Wystawa prac Stanisława Noakowskiego została otworzoną w końcu lutego w Galerji Jean Charpentier. Wystawa obejmuje cykle rysunków

z architektury rosyjskiej, starorzymskiej, polskiej, greckiej, wschodniej i t. zw. »Italia fantastica«.

— Czy Paryż pozostanie centrum artystycznym świata? Pod tym tytułem zamieścił znany paryski krytyk Waldemar George w dwutygodniku *L'art vivant* (1 marca 1930) zajmujący artykuł, który tu w całości przedrukowujemy:

»W zeszłym roku jeden z wieczornych dzienników ogłosił ankietę pod tytułem: »Czy Paryż jest centrum świata?« Wszyscy malarze i krytycy jednogłośnie odpowiadzieli, że jest to jedyne miasto w świecie, które ma prawo do tytułu stolicy sztuki. W Paryżu urabiają się formy nowoczesnego malarstwa. Do Paryża zjeżdżają się, od pół wieku, artyści z całego świata w poszukiwaniu prawdy. Tu żyją i tworzą malarze najbardziej charakterystyczni dla naszego pokolenia. Tu działają najpoważniejsi handlarze obrazów i kolekcjonerzy. To wszystko tworzy atmosferę sprzyjającą dla normalnego rozwoju malarstwa. Nikt nie myśli temu przeczyć. A jednak ani miasto, ani państwo czy prywatne osoby nic nie robią, by Paryż zatrzymał ten swój obecny tytuł stolicy sztuki. Z wyjątkiem p. Henryka Verne, który dokładał nieudzielnych wysiłków, by zrehabilitować Muzeum Luksemburskie w oczach opinji i aby stworzyć w Luwrze salę impresjonistów, wszyscy nasi dyrektorzy publicznych zbiorów, wszyscy zbieracze i handlarze obrazów pograżyli się w słodkiej beczczynności. Żadna Galerja nie myśli zorganizować cyklu wystaw, w którymby pokazano wszystkie kierunki, które nurtują w malarstwie po impresjonizmie.

Co więcej, kto nie ma stosunków, aby się dostać do pracowni artystów czy do zbiorów prywatnych, ten nie zobaczy w Paryżu dzieł Matisse'a, Rouault'a, Derain'a, Picasso'a, Braque'a. Przykład p. Paul Guillaume, który ofiarował zbiór swój społeczeństwu, nie znalazł naśladowców.

Ostatnie wielkie wystawy prac Matisse'a, Braque'a, Picasso'a i Rouault'a odbyły się w r. 1926. Nie sądzę, żebym się omylił twierdząc, że Derain nigdy w Paryżu nie wystawił większej kolekcji swych dzieł. Skutki takiego karygodnego niedbalstwa dadzą się prędko odczuć. Jeżeli Francja, kraj produkcji artystycznej, nie umie eksploatować swych bogactw, zrobią to cudzoziemcy.

Paryż powinien mieć jakiś program artystyczny. Czyż program taki, »repetitorium«, nie został zainaugurowany przed pięciu laty w sali pałacu Jeu de Paume, przez wystawy flamandzkiej sztuki i holenderskiej?

Te święta sztuki powinno się kontynuować przez wystawy retrospektywne sztuki włoskiej, niemieckiej, hiszpańskiej i... francuskiej. Ale cóż robią organizatorzy? Z powodów, o których nie chcę wiedzieć, wolą oni dawać nam pokazy wątpliwej wartości, pokazy sztuki szwedzkiej, rumuńskiej, austriackiej, szwajcarskiej. Wystawa sztuki szwajcarskiej z... Holbeinem, wystawa sztuki austriackiej z Albertem Dürer, były impertynencją, nie tylko w sensie europejskim, ale i w sensie zdrowego rozsądku i w sensie historii sztuki. Jubileusz Goya i Dürera uczczono w Paryżu przez małe prywatne wystawy akwafort i drzeworytów.

Paryż został zdystansowany w malarstwie dawnem i sztuce współczesnej przez Londyn, Nowy Jork, Berlin, a nawet Brukselę.

Dwie wystawy malarstwa flamandzkiego i holenderskiego, które urządzono w Burlington Fine Arts Club, były o wiele lepsze i kompletne, niż analogiczne wystawy w Paryżu. W *Mostra*, którą p. Modigliani, dyrektor *la Brera*, zorganizował w Royal Academy w Londynie, pokazano arcydzieła malarstwa włoskiego z okresu sześciu wieków. Pałac Sztuki w Brukseli pokazał umiejętnie wybraną kolekcję obrazów Hogarth'a, Reaburn'a, Romney'a, Gainsborough'a, Reynolds'a, Constable'a, Bonington'a, Turner'a.

Akademia Sztuk Pięknych w Berlinie organizuje wielką wystawę starej sztuki japońskiej, która nastąpi po wystawie rzeźby i malarstwa chińskiego. Wystawa starych ikon rosyjskich objeżdża Europę, omijając Francję.

To się dzieje w sztuce starej. Chodźmy teraz do sztuki nowoczesnej.

Wystawa Maneta u Paul Cassirera w Berlinie (1928 roku) zdystansowała zupełnie wystawę autora *Olympii* w salach Bernheim jeunes. Flechtheim urządził w swojej Galerji w Berlinie wystawę rzeźby Maillol'a i u Thanhausera prac Derain'a.

Wielką wystawę Matisse'a urządzono u Thanhausera. Nie mówię już o międzynarodowych wystawach współczesnego malarstwa w Hamburgu i Dreźnie (1927—1928), o wystawie obrazów Van Gogh'a w Szwecji, Belgii i t. d.

A co Paryż może przeciwstawić tej żywej działalności? Nasze władze, nasi handlarze obrazów, nasi mecenasi, nasi dyrektorzy zbiorów publicznych nie wiedzą o pokazach, o których wspominamy. Można było sprowadzić do Paryża wystawę malarstwa włoskiego, wystawę ikon, wystawę angielską z Pałacu Sztuk Pięknych w Brukseli. Ale nikt o tem nie pomyślał, tak samo, jak nikt nie pomyślał o tem, aby w regularnych okresach pokazać publiczności charakterystyczne dzieła naszych wielkich malarzy współczesnych. Najwyższy czas obudzić się. Paryż, jeżeli w dalszym ciągu pójdzie po linii najmniejszego oporu, ryzykuje, że miasta hardziej aktywne i przedsiębiorcze mogą go zdetrakować. Kości rzucone.

PRAGA

Spór artystki z rzeźbiarzem. Praga czeska ma oryginalną zupełnie sensację: proces sądowy o prawo artystki do... swego biustu.

Artystka dramatyczna czeska, Anna Sedlaczkowa, ulubienica Pragi, która ją nazywa popularnie »Andulą«, pozowała przed z laty znanemu rzeźbiarzowi Foitowi do głowy.

Odbyło się 15 seansów. Seanse odbywały się przy świadku, którym była koleżanka Sedlaczkowej, artystka dramatyczna Havelska.

Rzeźba udala się: artystka i autor byli zadowoleni.

Po jakimś czasie pani Sedlaczkowa z przerażeniem ujrzała swoją podobiznę w witrynie jednego z magazynów praskich, w postaci rzeźby do pasa. Przed oknem stał duży zastęp wielbicieli talentu artystki. Pod rzeźbą umieszczono podpis: »Pani Andula S.«

I oto rozpoczął się spór początkowo w listach, obecnie w sądzie.

Pani Sedlaczkowa twierdzi, że Fojt rzeźbił tylko jej głowę i że biust dorobiony do głowy jest falsyfikatem. Wywody pani S. popiera jej mąż adwokat Kaspar, który protestuje przeciw wystawianiu dość obnażonej podobizny małżonki.

Rzeźbiarz twierdzi, że jego utwór jest odbiciem ścisłym odlewu w gipsie z oryginału wykonanego w glinie z natury.

Sąd praski odroczył rozprawę celem powołania nowych świadków.

V A R I A

A jednak nie falsyfikaty. Pod tym tytułem zamieszcza dr. Mieczysław Treter zajmujące uwagi o *Alceo Dossena* i jego pseudo-antykach (*Gazeta Polska*, 2 marca 1930):

»Niedawno w gmachu berlińskiego stowarzyszenia artystów (Berliner Künstler-Verein) była otwarta niezmiernie ciekawa wystawa. Widziało się tam mianowicie całą kolekcję rzeźb, wykonanych w marmurze, drzewie, terakocie, a pochodzących — wskazywała to

wyraźnie ich forma, styl, stan zachowania, właściwości materiału — przeważnie z doby rozkwitu rzeźby włoskiej w XIV—XV wieku.

We wstępie do katalogu tej wystawy, dr. Hans Cür-lis, historyk sztuki i kierownik instytutu badania dziejów kultury w Berlinie, odsłania tajemnicę tych klasycznych arcydzieł

Z końcem 1928 roku obiegła prasę całego świata wiadomość, że jakiś nikomu bliżej nieznanemu rzemieślnik-rzeźbiarz, mający skromną kamieniarską pracownię nad Tybrem, w Rzymie, niedaleko Zamku św. Anioła (Castel Sant'Angelo) twierdzi, iż jest autorem wielu arcydzieł, nabytych w ciągu ostatniego dziesięciolecia przez szereg włoskich i zagranicznych muzeów.

W pierwszej chwili zdawało się, że idzie tu o psychopatę czy też o »hochstaplera«, który prawdziwe dzieła sztuki klasycznej i antycznej w tym celu podaje za swoje, ażeby w ten sposób zdobyć sobie rozgłos i zwrócić na siebie uwagę całego świata — ile-że szło o nabytki, dokonane przez muzea o światowej renomie.

Były to zaś dzieła różnych epok, szkół, kierunków, różnego stylu, różnej wartości i w różnym wykonanie materiale. Któż mógł i chciał wierzyć twierdzeniom zwykłego jakiegoś kamieniarza czy sztukatora z nad Tybru.

Alco skromny ten człowiek, mężczyzna lat około 50, nazwiskiem Alceo Dossena, zdołał przeprowadzić do wód prawdy w sposób, nie ulegający już najmniejszej wątpliwości.

Okazało się, że te różne arcydzieła, o których pisano uczone rozprawy, rzeźby, które zdawały się posuwać o wiele naprzód historję sztuki i wiedzę o sztuce, a na kilku znakomitych artystów dawnej epoki (jak np. na Simone Martini'ego, jako na rzeźbiarza) zdawały się rzucać nowe zupełnie światło, że te niezmiernie doniosłości odkrycia, wspaniałe nabytki, któremi szczyły się od niedawna najsłynniejsze muzea Europy i Ameryki, są rzeczywiście utworami jakiegoś Alceo Dosseny z Rzymu.

Istotnie, większej światowej sensacji nie zna sztuka chyba od czasu wędrowki Myny Lisy Lionarda da Vinci. Afera ongiś tak głośna z tjarą Sajtafernesą nie była tak rozgłosna, jak sprawa Dosseny, która obiegła dosłownie prasę całego ziemskiego globu.

A jednak, mimo wszystko, niepodobna nazwać Dossenę fałszerzem antyków! Dossena ani nie kopjował arcydzieł dawnych mistrzów, ani też nie fabrykował ich, skleając z różnych starych kawałków nowe rzeźby; tak np. postępują nader często handlarze »cennych i oryginalnych, prawdziwie autentycznych«, stylowych starych mebli...

Dossena robił je od początku do końca, zupełnie na nowo, przyczem nigdy nie wzorował się wyraźnie na jednym jakimś zachowanym starożytnym obiekcie, ale w stylu jakiegoś czasu, w stylu jakiegoś znanego klasycznego artysty tworzył rzecz nową, o całym szeregu cech odmiennych. Jest to coś podobnego, jak wtedy, gdy jakiś uczciwy a zdolny stolarz sporządza garnitur mebli w jakimś znanym i określonym stylu, np. francuskim, zachowując wszelkie znamiona zewnętrzne epoki, ale nie wzorując się niewolniczo na jakimś istniejącym i dobrze zachowanym garniturze.

Zachodzi tylko ta może różnica, że Dossena nadawał sporządzonym przez siebie antykom wszelkie cechy zabytku, zachowanego aż do naszych czasów, z uwzględnieniem wszelkich zmian, spowodowanych przez czas, przez warunki atmosferyczne (wiadomo np. co się dzieje z marmurem, kiedy przez długie czasy jest wystawiony na deszczu i słoneczne promienie), przez uszkodzenie, poplamienie i t. p.

Nie chodziło jednak Dossenie o wprowadzenie kogokolwiek w błąd, tylko o nadanie wykonanym przez

siebie rzeźbom odpowiedniej charakterystycznej »patyny«. Dossena zawsze sprzedawał te rzeźby za średnią, zupełnie umiarkowaną cenę (t. j. za taką, za jaką zwykle rzemieślnicy-kamieniarze podejmują się wykonać jakąś rzeźbę nową z odpowiedniego materiału) — a sprzedawał je zazwyczaj handlarzom, którzy »ceńili« bardzo jego staranną i solidną robotę — i nigdy nie tał, że są one jego dziełem, utworem jego własnego dłuta.

Tego typu rzemieślników, wykonujących plastyczne ozdoby z kamienia, różne dekoracyjne figury, lichtarze i kandelabry, meble, ramiy — w określonym zupełnie stylu minionych epok, jest oczywiście mnóstwo, nie tylko w Italii.

Takiego jednak, jak Alceo Dossena, nie było jeszcze nigdy i nigdzie.

Jeśli wolno użyć przymiotnika »genjalny« tam gdzie idzie o niezwykłą znajomość materiału, o sprawność czysto techniczną — Dossena jest kamieniarzem wprost genjalnym. I nietylko kamieniarzem: rzeźbiarzem i snycerzem, tylko (a to »tylko« jest tu czynnikiem decydującym), tylko, że bez własnej inwencji.

Dossena umie się tak wczuć w cudzy artystyczny styl, w cudzą inwencję i w cudzą technikę, w cudzy sposób traktowania właściwości materiału, że staje się, w pewnym ograniczonym znaczeniu tego słowa — kongenjalnym z jakimś upatrzonym przez siebie artystą odległej epoki. Zależnie od zamiaru i własnej chęci, tworzy właściwie »nowe« dzieła, należące ściśle do stylu epoki archaicznej greckiej, rzymskiej, gotyckiej, czy też renesansowej.

Znany jest obecnie w literaturze sposób pisania, czasem travestowania *à la manière de...*

Nie posługuje się też Dossena żadnym właściwie aparatem pomocniczym: ani odlewami gipsowymi jakichkolwiek fragmentów, ani jakimiś zachowaniami szczątkami rzeźb dawnych, o które w Rzymie tak łatwo na każdym kroku, ani nawet fotografiami. Studjuje po prostu przez czas jakiś szereg autentycznych dzieł, zwłaszcza mniej znanych, przechowywanych w muzeach prowincjonalnych, przenika swym wrodzonym, badawczym instynktem ich właściwości stylistyczne i tworzy rzeźbę nową, co najwyżej na podstawie wykonanego przez siebie szkicu, rzadziej modelu, rzeźbę zupełnie w charakterze i stylu określonej epoki.

Nadanie pozorów autentycznego zabytku, a więc cech czysto już zewnętrznej natury, nie sprawia mu tembardziej żadnych większych trudności, zwłaszcza wobec niesłychanej znajomości zabytków i zmian na ich powierzchni, zachodzących z biegiem czasu.

Czyż dziwne wobec tego, że nawet potentaci historycznej wiedzy o sztuce tego pokroju, co Wilhelm v. Bode, Swarzensky, v. Hadeln, Loeser, Moll, Plasing, Perkins, Parson i in. — uważali dzieła Dosseny za autentyczne, niezmiernie dla historii sztuki ciekawe zabytki, o rewelacyjnym nieraz charakterze.

Dossena opowiada teraz, że nieraz sobie nawet myślał, czy ci handlarze, co u niego kupują »jego« rzeźby, mogą wyjść na swoje?

Wkrótce jednak dowiedział się, że te »jego« rzeźby sprytni handlarze, z odpowiednim zabytkowo-muzealnym ceremoniałem (jako nibyto przypadkowe wykopalisko, chytrze zaaranżowane i t. d.), sprzedają za olbrzymie sumy do najrozmaitszych włoskich i zagranicznych, nawet amerykańskich muzeów. Podobno ci handlarze-oszuści zarobili na tym interesie około 4 milionów lirów.

To skłoniło Dossenę, który nie należąc do sfer inteligencji ani nawet do grona tych artystów, o których się wogóle mówi, o niczem nie wiedział i niczego nie przeczuwał, do zrobienia tego fenomenalnego »odkrycia i skandalu«. Dossena stał się sławnym na cały świat; w Berlinie, na wystawie jego dzieł, wśród cu-

downych włoskich madonn etc., trudno było się przecisnąć, tak wielki był napływ publiczności.

Dla znawców, muzeologów, konserwatorów, historyków sztuki, była to okazja wprost jedyna w tym rodzaju.

Sprawa Dosseny rzuca wiele ciekawego światła na najrozmaitsze problemy z dziedziny psychologii twórczości i historii sztuki. To wprost nowa dziedzina dla naukowych badań w tym kierunku.

Wystawa Tadeusza Styki w Chicago. Pod tym tytułem zamieszcza *Kurier Poznański* (25 lutego 1930 r.) entuzjastyczny artykuł swego korespondenta z Nowego Jorku, który zamieszczamy w całości, świadczy on bowiem o doskonale opanowaniu amerykańskiej techniki reklamowej przez p. T. Stykę:

»Ostatni, półroczny okres czasu winien przyczynić się do umocnienia się wśród wychodźstwa »stolicy«, t. j. Chicago, uczucia dumy z pochodzenia polskiego Uroczystości ku czci Pułaskiego, które naogół wypadły okazałe, miały pewien rozgłos w prasie amerykańskiej. Wizyta kawalerzystów polskich, którzy odnieśli tak wspaniałe zwycięstwo na międzynarodowych zawodach konnych, również dała naszym amerykańskim rodakom możność szczytowania się, wobec współobywateli innego pochodzenia, sukcesami rasy polskiej na terenie sportowym, odgrywającym w życiu amerykańskim tak wybitną rolę. Ubiegłe wreszcie tygodnie przyniosły miłą niespodziankę w formie niezwykle entuzjastycznego przyjęcia, zgotowanego Tadeuszowi Styce przez prasę, oraz szerokie koła publiczności amerykańskiej bez różnicy pochodzenia. Przyjazd Styki do Chicago był przede wszystkim wypadkiem o doniosłej wadze artystycznej w życiu kulturalnym tego miasta, a zarazem był to czyn propagandowy, co należy zawdzięczyć temu, iż Styka podkreśla na każdym kroku swoją polskość, mimo prób zrobienia z niego artysty »paryskiego« lub »europejskiego«. Przed przyjazdem Styki do Nowego Jorku, prasa była zręcznie informowana, dzięki prywatnej inicjatywie urzędnika konsulatu generalnego, p. Staniewicza, posiadającego w Chicago rozległe stosunki.

»Przed przyjazdem do Chicago przebywał Styka przeszło dwa miesiące w Nowym Jorku, gdzie ma stałe atelier, będące, można powiedzieć, ambasadą polskiej sztuki. Mimo trosk i kłopotów amerykańskiego świata finansowego i przemysłowego, napływały zamówienia do artysty, którego ostatniem arcydziełem jest portret pani Ford. Po zakończeniu wystawy w Chicago i wykonaniu zamówień, udaje się p. Styka na dni kilka na Florydę oraz do Waszyngtonu, poczem powraca na czas pewien do Nowego Jorku.

»Wystawa w Chicago daje pogląd na całą niemal działalność artystyczną Styki. Obraz przedstawiający śmierć Iłkara, został skomponowany w 1910 r., a nie brak również dzieł, wykonanych w 1930 r., do których zaliczyć należy doskonały autoportret z koniem, oraz studjum kobiece, należące do najlepszych z tego rodzaju. Ogółem wystawiono na widok publiczny 20 obrazów.

»Prasa przez kilka tygodni zapowiadała przyjazd Styki. Przy wyjściu z wozu pullmanowskiego artysta był przedmiotem »gwałtownego ognia« aparatów fotograficznych, przy błyskawkach i dymie światła magnetyzowych. Szereg przedstawicieli miejscowej prasy oczekiwał przybycia w jego apartamentach w hotelu Ambassador. Słowem przyjazd naszego rodaka odbył się z amerykańską pompą i okazałością.

»Na otwarciu wystawy obecni byli konsulowie generalni Polski, Włoch i Jugosławii, oraz tłumy publiczności. Szereg klubów urządziło dla Styki specjalne przyjęcie, a Raquet Club zaprosił go, jako swego gościa, na czas pobytu w Chicago. Cała prasa bez wy-

jątku wyraża się o wystawie z entuzjazmem. Do najwybitniejszych komentarzy zaliczyć należy artykuł *Chicago Tribune*, w którym krytyk artystyczny mówi, iż nie ma słów na opisanie wystawy, przyznaje Styce niepospolite zdolności artystyczne i kończy, iż »jeżeli geniusz wogóle istnieje, to Styka go posiada«.

Z tym »geniuszem« jest jednak gorzej. *Kurjer Południowski* zamieszcza przy powyższej przytoczonej artykulu fotografię »mistrza« Styki, malującego portret marszałka Focha. Otóż ten portret Focha należy obecnie do kolekcji obrazów, którą niejaki p. Clark darował do Muzeum w Washingtonie. Oprócz portretu Focha uszczęśliwił p. Styka Muzeum washingtonskie jeszcze portretem ofiarodawcy tej kolekcji, p. Clarka. Niestety oba te portrety są niżej wszelkiej krytyki i wywołują u znawców uśmiech politowania dla »szukownej i zępczej« techniki, z jaką są malowane, a za kłopotanie u p. Miningrode, dyrektora Muzeum washingtonskiego. »Reprezentując« one bardzo nieszczęśliwie polską współczesną sztukę.

NEKROLOGJA

— Antoni Stefanowicz, artysta-malarz, zmarł w styczniu 1930 r. we Lwowie. Urodzony w r. 1858 na Bukowinie, po ukończeniu gimnazjum, kształcił się w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie zaniebawiając malarstwa oddał się z zapałem pracy pedagogicznej, z początku jako nauczyciel rysunków w pierwszej szkole realnej we Lwowie (potem od r. 1894) jako inspektor nauki rysunku w szkołach średnich i zawodowych byłej Galicji i na tem stanowisku miał duże zasługi, jako człowiek o dużej kulturze, wielkiej pracy i sumienności, a przytem wielkiego umiłowania sztuki. Odznaczony kilkakrotnie przez rząd austriacki i szanowany powszechnie w sferach szkolnych, otoczony był powszechnym szacunkiem, jako człowiek niezwykle prawy, wzorowy obywatel i pełen młodzieńczego entuzjazmu artysta i pedagog. Syn Antoniego Stefanowicza, wielce utalentowany artysta-malarz Kajetan Stefanowicz, żołnierz, a potem oficer pierwszej Brygady legionowej (Beliniak), poległ w walce z bolszewikami pod Rohaczowem nad Stuczą 1920 r. Antoni Stefanowicz, ormianin z pochodzenia, wielki patriota polski, zniósł zgon jedyne i ukochane syna z wielkim smutkiem. Niemniej jednak cios ten złamał go. Szukał ukojenia w pracy, jako kurator szkół zawodowych województwa lwowskiego, na którym to stanowisku oddał duże zasługi i zyskał uznanie naszego rządu. Odznaczony krzyżem oficerskim orderu »Odrodzenia Polski«.

Cześć Jego pamięci!

— Anna Harland-Zajączkowska, artystka-malarka, zmarła we Lwowie w styczniu 1930 r. Urodzona w roku 1883 we Lwowie, córka znanego w b. zaborze austriackim literata i redaktora doskonałego (w latach osmdziesiątych zeszłego wieku) tygodnika humorystycznego *Szczutek*, Liberata Zajączkowskiego, odbyła studia malarskie w monachijskiej »Kunstgewerbeschule«, poczem studiowała w Paryżu. Prócz długoletniej pracy pedagogicznej, jako nauczycielka ry-

sunków w szkole im. Król. Jadwigi we Lwowie, zajmowała się dalej pracą artystyczną, brała udział w wystawach. Ujmującej skromności, dużej kultury i pracowitości, małżonka architekta i nauczyciela lwowskiej szkoły przemysłu artystycznego, p. Zygmunta Harlanda, Anna Harland-Zajączkowska zorganizowała ogólnopolski Związek artystek-malarek i do końca życia brała w poczynaniach tego Związku żywy udział.

Cześć Jej pamięci!

Z OSTATNIEJ CHWILI

— Jubileuszowy Salon krakowski 1930. Celem uczczenia 75 rocznicy założenia Krakowskiego Towarzystwa Przyj. Sztuk Pięknych, urządzone będzie w gmachu Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie Jubileuszowy Salon Krakowski 1930, którego uroczyste otwarcie nastąpi 20 maja a zamknięcie 30 czerwca 1930 r.

Na wystawę dopuszczone będą dzieła malarskie, rzeźby, grafiki i sztuki stosowanej, dotąd nie wystawione w Krakowie a przyjęte przez jury Towarzystwa. Każdy artysta ma prawo wystawiania co najwyżej trzech dzieł, z których żadne nie może przekraczać w szerokości 150 cm. Dzieło o wymiarze większym jak 150 cm. szerokości musi wystawca zgłosić w Towarzystwie na 14 dni przed wystawą i otrzymać aprobatę dykcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Ostateczny termin nadsyłania zgłoszeń upływa z dniem 5 maja, termin zaś nadsyłania eksponatów upływa z dniem 24 maja. Przesyłki, które nadejdą po tym terminie, nie będą przyjęte. Przy wysyłkach eksponatów należy stosować się do przepisów uwidoczionych w wyciągu regulaminu wystawy.

Wystawa, która ma być przeglądem współczesnej polskiej twórczości plastycznej, ma charakter konkursowy.

Dla prac zakwalifikowanych przez sąd konkursowy są przewidziane następujące nagrody:

- I. Nagroda Ministerstwa Wyz. Rel. i Ośw. Publ. w wysokości 5.000 zł.
- II. Nagroda Stołecznego Król. Miasta Krakowa w wysokości 2.000 zł.
- III. Nagroda *Ilustrowanego Kurjera Codziennego* w wysokości 1.500 zł.
- IV. Nagroda *Żwiatowida* w wysokości 1.000 zł.
- V. Nagroda Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie w wysokości 1.000 zł.

Na Salonie poczynione będą zakupy rządowe dla Muzeum Narodowego w Warszawie, oraz zakupy miasta Krakowa dla Muzeum Narodowego w Krakowie.

Sąd konkursowy składać się będzie z członków jury Tow. i z ofiarodawców nagród, względnie ich reprezentantów. Nagrody będą rozdzielone najpóźniej do 20 czerwca 1930.

Od wyroku sądu konkursowego nie ma odwołania.

Całą korespondencję i przesyłki należy adresować: Tow. Przyj. Sztuk Pięknych, Kraków, Plac Szczepański nr. 4.