



IVAN MESTROWIC

AKT KOBIECY (marble)



IVAN MESTROVIC.

PORTRET WŁASNY (gips).

IVAN MESTROVIĆ*)

TRZECIĄ, najwyższą manifestacją naszej rasy jest obok Pieśni ludowej i Njegos'a — Ivan Mestrovic. I z jego twórczości bije blask »wielkiego światła«, potęga natchnienia gdzieś z zaświatów i siła wyrazu, stanowiąc pomost, po którym przechodzi się z abstrakcji i nieznanego w znane i realne. Przejdziemy odrazu do istoty jego twórczości.

Od Mestrovicia »drzew« i marmurów, jak jakaś potężna żywiołowa fala, bije ciężka głucha żalność, która przechodzi w bardzo głęboki ból. Wszystkie jego postacie są przytłoczone jakimś żywiołowym bolem, pełnym ciężkiego ale spokojnego przeżycia. Cały korowód figur zdaje się być jakimś pochodem tytanów, którzy poznali ciężar życia i zgłębili istotę rzeczy i zjawisk, nie widząc w tem nic radosnego dla bytowania tak człowieka, jak ziemi i wszechświata. Wyglądają jak nadludzie, którzy znają i »tę« i »tamtą« stronę życia i zjawisk i wiedzą, że poznanie całego kręgu prowadzi w mrok i nicość. Na tragizm Mestrovicia, czy to narodowy z cyklu kosowskiego, czy to semicko-ludzki z cyklu o Chrystusie, trzeba patrzeć po-

*) Zamieszczamy artykuł o najwybitniejszym jugosłowiańskim plastyku. Artykuł ten napisał Posel jugosłowiański w Warszawie, p. Branko Lazarević, wybitny serbski literat i krytyk: artykuł stanowi część książki »Trzy najwyższe wartości jugosłowiańskie«.

przez tę jego filozofję. Jak wszędzie, tak i tu, tu szczególnie, bo w grę wchodzi zbyt wielki artysta, człowiek jest miarą swoich dzieł, artystą jest ten, który musi się wypowiedzieć. I chociaż temat w obu wypadkach jest wielki i właściwie powinien koncentrować uwagę na sobie i przygłuszać wyraziciela i kompozytora, jednak przede wszystkim widzi się artystę, który jedynie dla tytułu posługiwał się tematem, aby w rzeczywistości stworzyć filozoficzno=etyczny mit, który jest wyłącznie jego. Jest coś z bałkanizmu w zasadniczym rozmachu kosowskich marmurów, jak i w polocie »drzew« z cyklu o Chrystusie, bałkanizmu, który ma wiele z Europy i Azji, ale w ostatecznej syntezie cała legenda nosi wybitne piętno osobiste Mestrovića. Radykalny tragizm wszystkich naszych wysiłków, najgłębszy ból z powodu mroku, który okrywa drogę znaną i nieznaną, wielka nicość pod i nad słońcem, nirwanizm wszystkiego, z niczego nigdy nic... Tylko kruk kracze ponad wszystkim i tylko puszczyk, który oczyma wielkieni, jak u Michała Anioła, poprzez kto wie jakie warstwy siarek i fosforu, które we dnie są jego oczyma, bezdennie spogląda w tak zwane Wszystko. Błędem byłoby dopatrywać u Mestrovića bądź to entuzjazmu czy polotu, bądź pewności czy pozytywizmu. Wszystko to wprawdzie istnieje w linii i w ruchu, wychodząc z pierwotnego założenia coraz wyżej, w wyborze samego tematu. Ale w rzeczywistości, co jest zresztą charakterystyczne dla wszystkich wielkich dzieł, wszystko jest koniec końców ciężką kłutwą, spokojną i nieruchomą, ale pełną gwałtowności i ogromu. Jest to w konsekwencji nietzscheizm, ów nietzscheizm, który tak elementarnie głosi wyrzekanie się, że wydaje się, że akceptuje tezę przyjmowania, z taką siłą burzy, że wydaje się, że pragnie tworzyć; palenie mostów w cofaniu swoich idei o Wszystkim i obrona nie od nieprzyjaciół, ale od siebie samego. I tak trzeba rozumieć i narodowy tragizm kosowskich marmurów i ludzki tragizm Chrystusowych »drzew«. Podstawowa filozofja artysty przyćmiewała temat. Podczas kiedy w pomniku *Bitwy Narodów* pod Lipskiem, tak jak w pomniku *Oswobodzenia* w Rzymie pierwiastek narodowy tak bije w oczy, że przechodzi już w szowinizm (nie mówiąc o bez porównania niższej wartości), w *Kosowskim Chramie* »wszystko jest uczciwe«: pierwiastek ludzki czy narodowy, to tylko temat, zasadniczą zaś treścią i głównym prądem, to czysto ludzki żywiołowy tragizm: tak, jak w indyjskich epopiejach, jak w *Iliadzie*, jak w greckich tragediach.

I ponieważ cały ten tragizm, szczególnie w cyklu o Chrystusie, ma źródło swe w religii, musiał, choćby tylko częściowo, wspierać się na mistyce; i nie tylko wspierać, ale w pewnych fragmentach cyklu kosowskiego i szczególnie w *Mauzoleum pod Cawtatem* spontanicznie rozwinąć się jako samodzielny wyraz. Tak, koniec końców, najnaturalniej być musi. Tragizm i uczucia religijne, szczególnie jeżeli są głębokie i wielkie, nietylko wiedzą, ale w ostatecznym rozwiązaniu sprowadzają się do mistyki. Jest to prawie reguła. Jako ostateczne rozwiązanie wszystkiego, pod względem tak rzeźbiarskim i architektonicznym jak literackim i muzycznym, wszystko nieuchronnie sprowadza się do mistyki. Widzimy to w architektonice wszystkich wielkich mistrzów. Kiedy realnie zapomocą materiału nie można już dalej rozwiązywać zagadnień, wkracza się nieuchronnie w tę mgławicę; jest to jedyne realne rozwiązywanie nadrealnego. U wielkich mistrzów Indyj, Egiptu, Asyrii, w rzeźbie i architekturze Majów, jak również greckiej, europejskiej i staro=ruskiej, kiedy się tylko chciało, by zjawiska osiągnęły szczyt i dotarły »do gwiazd«, i, by w miarę możliwości dosięgnąć Nieba i Boga, ostateczna treść wszech rzeczy — mistyka — była jedynym wyjściem i rozwiązaniem. Wierzącym trzeba było dać Boga; na ziemi i z ziemi stworzyć im boskie i niebiańskie, człowieka wznieść do nieba, to



IVAN MEŠTROVIĆ.

PORETT MATKI ARTYSTY (marmur).

jest zniżyć niebo do ziemi. Ponieważ prawdziwego, realnego wyrazu na to niema, trzeba było spontanicznie stworzyć z materji pojęcie metafizyczne, ucieleśnić transcendentalne. Na Świętej Górze (koło Sutrunji w Indjach) i na całej północy i południu, i w indo=aryjskich i drawidyjskich koncepcjach, po wszystkich świątyniach największych mistrzów, jedynem wyjściem jest mistyka: czy to przy rozwiązywaniu tego, co jest wzniosłe, czy tego, co tragiczne. A ponieważ dzieje się to pod zwrotnikami, rozwiązanie bywa nieco radośniejsze, bardziej dekoratywne i bardziej werbalne (starania by wyrazić jak najwięcej), ale jest w rzeczywistości, chociaż dostatecznie związane z materją, jednak nadrealne. U Asyryjczyków i Babilończyków, a zwłaszcza u Egipcjan, jeszcze bardziej jest podkreślony i zaznaczony ten nieunikniony charakter. Asyryjczycy i Babilończycy, chociaż realisci, starają się prześcignąć przyrodę; wiążą po kilka wiadomości i faktów z przyrody, chociaż się logicznie one wcale z sobą nie wiążą, i dają »nowe odmiany przyrody«, które estetycznie można uważać za udoskonalenie tejże. Egipcjanie rozwiązują wspaniale swoje zadanie w budowie piramid pod Gizah i w świątyniach Karnaku i Luksoru, i ponieważ chcą widzieć rzeczy aż do końca, natchnieniu twórczemu, o ile je osiągnęli, nadają ten nieodzowny kierunek mistyczny. I tak jest we wszystkich wielkich dziełach sztuki staro=ruskiej i wielce realnych Greków i Rzymian, aż do ostatnich przejawów artyzmu. Pomnik *Bitwy Narodów* pod Lipskiem, z małym powodzeniem, także próbował wyrazić wizję artysty. Próby materialistycznie inspirowanych rosyjskich marksistów także idą w tym kierunku. Bo wszystko ostateczne jest metafizyką, której wyrazem jest fizyka. A mistyka to przejście z jednego w drugie: skok z realnego w nierealne, z racjonalnego w irracjonalne, z zmysłowego w nadzmysłowe, z tego w »tamten świat«, a szczególnie powrót z całego tego »zaświata«, ze wszystkimi odgłosami stamtąd z powrotem na ziemię, przejście z ducha, który rozwinął swe żagle i pożeglował w sfery niebiańskie, w wyraz, który jest tylko jedną z cech ziemskich. Mistyka stanowi tu jedyny most, który łączy te dwa oddalone światy, i na nim powstały, jakby na jakimś duchowym Ponte Vecchio, wszystkie największe ludzkie dzieła.

Największe dzieła Ivana Mestrowića na tym są moście, na tym moście magicznym, na którym spotyka się ziemskie i niebiańskie, ludzkie i boskie, spotyka, wita i obejmuje; obejmuje i płodzi dzieła ludzko=boskie, fizyczno=metafizyczne, ludzko=materjalno=duchowe. Na tym moście powstał *Kosowski Chram*, a zwłaszcza *cykl Chrystusowy* i *Mauzoleum w Cawtacie*; *Mauzoleum* szczególnie, jako próba rozwiązania mitu o śmierci. Dusze, które uleciały do nieba, Mestrowić miał ściągnąć z powrotem na ziemię. Ten niesamowity mistyczny problem zajmował umysł już licznych wielkich artystów po drugiej stronie Adrjatyku, tam, gdzie w Europie najczęściej rozwiązywało się wszelkie zagadnienia. Świadczą o tem Michała Anioła grobowce Medyceuszów we Florencji, mauzolea Galli Placydy i Teodoryka w Rzymie, w Wenecji pompatyczne i bogate mauzoleum doży Valiera i, trochę antycznie pojęte, doży Vendramina w kościele św. Jana i Pawła. W pierwszych trzech przykładach ludzie bardzo wielcy dotknęli tajemnicy śmierci (jeden z nich był największym z największych) i wracali przejęci bólem, tragizmem, ze spojrzeniem złowrobnem (Michał Anioł), lub, jak w mauzoleum Galli Placydy, poprzez niebiańskie mozaiki, z głęboko bolesną naiwnością i osłupieniem po ujrzaniu przytłaczających dziwów, podczas kiedy w mauzoleum Teodoryka z powodzeniem artysta zrezygnował odrazu z ostatecznego zgłębienia tajemnicy, a jednak dał dobre rozwiązanie. Mestrowić — będzie o tem mowa dalej — tajemnicę śmierci rozwiązał wielkim i wiecznym sposobem mistyków. Na samym dzwonie (w mauzoleum) wyrył motto pełne chre=



IVAN MESTROVIC.

CHRYSTUS I MAGDALENA (drzewo).

ścijańskiego mistycyzmu: »Poznaj tajemnicę miłości, rozwiązesz tajemnicę śmierci i uwierzysz, że życie jest wieczne«. Ten mistyczny charakter nosi do pewnego stopnia i samo architektoniczno=rzeźbiarskie rozwiązanie. *Cykl o Chrystusie* jest już cały na tej drodze, — i *Kosowski Chram* jako architektonika, podczas, kiedy fragmenty są bliższe czystej tragice i czysto ludzkiemu bólowi. W pierwszym wypadku (*Mauzoleum Cawtackie*) tematem jest zwykła śmierć i tajemnicza modlitwa przedstawiona w kamieniu jest rozwiązaniem; w drugim wypadku (*cykl Chrystusowy*) — śmierć za życie ludzkie i ludzkości — mistyka — jest całkowicie przetkana tragizmem i bólem; w trzecim wypadku (*Kosowski Chram*) śmierć narodowa i ślubowanie życiu — tragizm i ból dominują, a w rozwiązaniu wszystko przetkane jest mistyką. Na całej tej drodze Mestrović jest bardziej mistykiem=fizozofem, mistykiem etycznym, niż mistykiem religijnym. Chciałby on jak najdalej sięgnąć w realność, jak najgłębiej wniknąć w ostateczną realność rzeczy i zjawisk, i dopiero na drugim planie, — ponie=waż takie jest nastawienie jego geniuszu, narzuca sobie więzy religijne i szuka ukojenia w związku z Najwyższym. Jego rozwiązanie mistycznego jest ludzkie. On nie prze=skakuje, na wzór tylu innych zresztą wielkich religijnych mistyków, całego szeregu zjawisk, które jeszcze można odczuć, aby dojść do istoty rzeczy, ale idzie poprzez rzeczy i zjawiska, ku rzeczom i zjawiskom tak daleko, jak tylko jest to możliwe. A potrafi on wznosić się do wysokości i głębi osiąganey przez tytanów nie tylko naszej, ale ogólnoludzkiej myśli i ducha. Jest to poziom Praksytelesa, Fidjasza i Michała Anioła. Jego twórczość pod względem rzeźbiarskim i architektonicznym, jest naprawdę wielka. Jak wszyscy prawdziwie wielcy artyści i on sięgnął odważnie do najwyższych gwiazd życia i śmierci. Życie i śmierć ludzkości, i życie i śmierć jednej poszczególnej rasy, a wszystko w imię wiecznego, boskiego i ludzkiego. Duch ludzki tylko od czasu do czasu daje twórców tej miary, twórców, którzy przyrodzie wydzierają jej tajemnice i niekiedy przodują samemu rozwojowi przyrody. Na podstawie aktów ludzkich i zjawisk przyrody, Mestrović śmiało konstruuje nowy ludzki akt i nowe zjawisko przyrody. Stąd to u niego, na pierwszy rzut oka, wiele konstrukcyj nadludzkich, niekiedy zupełnie nie mających z człowiekiem nic wspól=nego. Mauzoleum bardzo mało opiera się na ludzkich motywach. Tak samo i cykl o Chrystusie, podczas kiedy kosowskie fragmenty wyraźnie opierają się na materiale z człowieka i przyrody. Mestrović bierze jako materiał tylko człowieka w naj=wyższym i najszerszym natężeniu i napięciu. Treść jego wyrazu — to człowiek pod działaniem silnego bólu lub głębokiego tragizmu, osiągniętego bardzo wysoki stopień natężenia.

Do tego wszystkiego dodać należy jako jedną z zasadniczych cech twórczości Mestrovića, żywiołową wolę, którą tchnął w swoje postacie (kosowskie, a szczególnie *Mojżesz* i *Lenin*) i dynamikę wyrazu tej woli. Cała »wola wszechświata« jako siła poruszająca leży w tych jego dziwach. Jego Kosowcy wznoszą się na jej skrzydłach w ruchu pełnym żywiołowego rozmachu. Konna figura królewicza Marka potężną dynamiką w wyrazie, wyteżoną wolą, rozsadzającą jego ciało, przechodzi w coś kosmicznego, żywiołowego, barbarzyńskiego. Srdzia, Miłosz, rycerze, niektóre figury przy portalu, Domagojcy Strzelcy, i tak dalej, tak są naładowani tą żywio=łową wolą, że jej rozmach, połot i dynamika wszystkie figury do ostatecznych moż=liwości fizycznych rozwinęła i zmusiła do pozycji wyjątkowo śmiałych i, niekiedy, niemożliwych. A dążenie do wyrażenia się jest u Mestrovića charakterystyczną cechą. Jest on wciąż pod panowaniem jego. Mając zawsze dużo do powiedzenia, w wiecznej jest walce, aby się jak najsilniej wyrazić. Pod tym względem jego środki ekspresji dochodzą bardzo często do werbalizmu; nie ostateczny wyraz, ale środki. W tej



IVAN MESTROVIĆ.

KRÓLEWICZ MARKO (gips).

woli, która wypełnia istoty tych junaków Mestrovicia, jest coś z anima mundi; są tam legaty ogólnej wszechświatowej woli. Pozornie są narodowe; właściwie tylko nazwa tematu. Ale te kolosy pełne dynamiki, polotu, woli i swobody, nie są tylko przedstawicielami protestu i nieuległości jednej rasy; jest w nich ogólna prometejska klątwa i protest i walka nie tylko z ludźmi, ale i z bogami. Pojmując wszystko wzniosłe i tragicznie, Mestrovic i w kosowskim micie, gdzie miał przedstawić wolę i jej przejawy, wolę jednej rasy w związku z jej tragizmem i jej ideałami — przedstawił raczej ogólnoludzką wolę i nieuległość, niż wolę i nieuległość jednej rasy. W tych przejawach mamy cały szereg cech charakterystycznych dla naszego dinarskiego człowieka, który tu zresztą i jedynie służył za wzór, ale ten dinarski człowiek tchnie ogólnym protestem i klątwą i szerokim odczuciem wolności o charakterze ogólnoludzkiej walki. I kiedy w *Kosowskim Chramie* porwał się, by przedstawić jeden fragment naszej historii, właściwie przedstawił pewien tragiczny i bohaterski stan ducha ludzkiego. Cech narodowych jest bardzo mało. Może w całym tym

obrazie Bałkanu jest i jego ogólna historia, zwłaszcza jego gigantyczne zapasy między Wschodem i Zachodem, ale zasadniczym tematem jest człowiek o ogólnym charakterze, wyrażający swą wolę w kierunku swobody, protestu i klątwy. W *Kosowskim Chramie* (o wiele wybitniej, niż we fragmentach), w ostatecznym rozwiązywaniu planów i zagadnień, Mestrovića zasadnicza skłonność do mistyki i wzniosłości wybija się ponad wszystko inne. Jak to już zaznaczaliśmy, Mestrović idzie do ostatecznych granic zjawisk. I chociaż zasadniczo miał przedstawić wolę, jako główny motor swej koncepcji, a dla rozwiązania jej zwykle znajduje się jakieś realnoludzkie wyjście — Mestrović, wyolbrzymiwszy tę wolę aż do znaczenia ogólnoludzkiego, nadał jej charakter fatalistyczny, i w ten sposób i ją spowił atmosferą mistyki. Poprzez *Chram*, jako architektonikę i poprzez jedną część rzeźb, idzie się jakby wśród brzemiennej grozą i przeznaczeniem atmosfery: karjatydy, które dźwigają dziwy losu i przeznaczenia, chmurne i ciężkie, i Wielki Sfinks, w którego oczach wszystkie czasy i przestrzenie sprowadzają się do jednej bolesnej marności nad marnościami.

Stąd konstruktywna monumentalność Mestrovića. Nie może zmienić granic ciała, nie może rozciągnąć form ciała. Jest w nich skrupowany, jak w więzieniu. Ma do rozporządzenia tylko ciało ludzkie, a dla wypowiedzenia się tektonicznego tylko pionowe i poziome masy. Kompozytor=muzyk, by móc się wyrazić monumentalnie, ma do rozporządzenia djatoniczną skalę, która ma bogate kombinacje, i moc instrumentów. Rzeźbiarz i budowniczy, szczególnie rzeźbiarz, skrupowani są materiałem. Mestrović jednak nie boi się wyjść z granic normalności na drogi ponad normalność. I nigdy, albo bardzo rzadko wywołuje zastrzeżenia. Nieraz wydaje się, że już dosięgnął ostatecznej granicy, w *Chrystusie* i w *Marku*, że cała konstrukcja zawali się pod niecelowością i nienaturalnością, a jednak i na tych zawrotnych wyżynach, siłą rzeczywiście widzianej wizji, szczęśliwie wywiązuje się z zadania i daje ludzkie i naturalne rozwiązanie. I tak, jak umie naturę uzupełnić nie zmieniając jej, tak samo umie nienaruszyć jej, odejmując. Ponieważ monumentalność wymaga tego. Z jednej strony dodaje, z drugiej odejmuje i, wreszcie z trzeciej — i to najczęściej — zmienia. Kiedy atlanta=karjatydę sprowadza do filaru (w *Mauzoleum*), kiedy *Marka* wyolbrzymia w tytana, kiedy *Mojżesza* i *Chrystusa* (na *Górze Oliwnej*, *Chrystus na krzyżu*) zmienia z gruntu, zaledwie trzymając się form ludzkich, — tworzy konstrukcję, która całkowicie opiera się na destrukcji i rekonstrukcji ludzkich aktów. W sposób twórczy, na podstawie przyrody, podporządkowuje, zmienia i rozmieszcza wartości, a w niektórych wypadkach ośmiela się nawet transponować wartości i stwarzać nowe istoty. I na tem polega prawdziwa twórczość: stwarzać nowe formy na podstawie danych, z form, które są do rozporządzenia, brać to, co najistotniejsze, najlepsze, najcharakterystyczniejsze, wszystko to ożywić i natchnąć duchem będącym w stanie ekstazy, najwyższego napięcia, najszczytniejszych aspiracji. To wszystko wpłynęło, że Mestrović intuicyjnie, by się jak najlepiej wyrazić, musiał rozciągnąć ludzkie formy do rozmiarów tytanicznych, musiał, że się tak wyrazimy, »rozwalić« je siłą. Mestrović musiał ująć w formę mityczną i monumentalną napięcie i siłę, którą miał przedstawić; podobnie jak i pieśń ludowa, kiedy miała przedstawić i realne napięcie i siłę w ludzki sposób. A jednak charakter ludzki i przyrodzony został przeważnie zachowany, ale »figuracywnie«, jako analogja. Wzniosłość zresztą i tragizm tylko monumentalnie mogą być wyrażone. Za pomocą czysto ludzkich fizycznych możliwości trudno jest rozwinąć te zawile emocjonalne stany, w których duch ludzki jest tak daleki od ciała, że wszelka łączność jest już dawno zerwana; a tymczasem wyrazić to można tylko przez ciało i zapomocą ciała. W tym wypadku, kategoriyczny postulat wyrazu wymaga, by duch zniżył się ku ciału, a ciało wzniosło się ku duchowi. W ten sposób, poszu-



IVAN MESTROVIĆ.

SERGIUSZ O ZŁEM SPOJRZENIU (gips).

kiwanie wyrazu, jak najodpowiedniejszego wyrazu, prowadzi niezawodnie do monumentalności. I wtedy monumentalność jest spontaniczna i poczucie realności nie buntuje się przeciw niej. My na to potęgowanie człowieka nie tylko nie reagujemy krytycznie, nie tylko nie znajdujemy, żeby nas wzrokowo raziło, ale przeciwnie, ponieważ znamy napięcie ducha, pod władzą którego znajduje się ciało i materiał, znajdujemy, że to podkreślanie i wyolbrzymienie zupełnie jest zgodne z tem, co my czujemy i myślimy o duchu w tym materiale. I tak, monumentalność Mestrovicia tak, jak monumentalność pieśni ludowych, indyjskich, asyryjskich i egipskich świątyń i greckich tragedji, zupełnie jest odpowiednia i na miejscu. I nie przeszła, — co jest charakterystyczne dla wszystkich naprawdę wielkich dzieł — tej trudnej granicy, której mało kto umie nie przekroczyć, a za którą pocisk wraca w głowę tego, który go wysłał a łuk pęka. Mestrovic genialnie uniknął granicy: wzniosłe=śmieszne, tragiczne=brzydkie. Jego formy są często bardzo śmiałe, jego pociągnięcia nieprawdopodobnie

zuchwałę, zmiany częste, i to zasadnicze, ale wszystko to ze względu na natchnienie, które wchodzi w grę, i teren, na którym artysta się obraca, jest bezwzględnie potrzebne i rzadko kiedy jest to puste, albo zawierające mniej treści, niż potrzeba. Kiedy się zmęczy, zdarza mu się czasami »dodać« jakąś formę niepotrzebną i uderzyć po materiale ruchem, który może nie jest nieodzowny, ale i to wszystko w całości, choćby, jako element dekoracyjny, pokazuje nam »jak po królewsku należv i trzeba«.

To spontaniczne poczucie monumentalności u prawdziwych artystów prowadzi do uproszczenia i stylizacji wyrazu, tak, jak u mniej wybitnych wodzi do koronkowego, werbalnego, zwykłego fotograficznego realizmu, gromadzenia wszvstkich szczegółów. Mestrović upraszcza wyraz i upraszczając go, stylizuje. Oczywiście w twórczy sposób. We wszvstkiem szuka on tego, co w obiekcie przedstawianym jest najistotniejsze, co stanowi jego treść, jego główną arterję — odważnie wszystko pozostałe odrzucając, i niemiłosiernie druzgocąc. Wszvstko natychmiast sprowadza do najistotniejszych cech, upraszczając i stylizując. W jego ujęciu całokształt zjawisk ludzkich przedstawia się nam w całej swojej wielkości. Mestrovića stylizacja i upraszczanie, wręcz przeciwnie do upraszczania, które pochodzi z prymitywności poglądów, wypływa z dojrzałego i głębokiego poglądu na zagadnienia. O ile w początkach sztuki stylizacja wynika z nieumiejętności technicznej i prymitywnego widzenia i ujmowania danej rzeczy czy zjawiska, tu u wielkich artystów kontroluje się i krytykuje przyrodę, dokonywa się wyboru zjawisk i rzeczy, a tem samem wyboru szczegółów, selekcjonuje się i podporządkowuje wartości dane. W ten sposób w sztuce i człowiek i przyroda i zjawisko pojawiają się w swoim najlepszym wydaniu, w swoim najistotniejszym wyrazie, i w swoim prawdziwym charakterze. Mestrović jest w tem znaczeniu naprawdę wielkim artystą. Jego śmiałość zadziwia, i jego »przerabianie« przyrody — to cała twórczość. On skraca, przedłuża, dodaje, odejmuje, upraszcza, podkreśla (i to jak wiele), dokonywa najniebezpieczniejszych transpozycji (w *Wielkim Sfinksie* np.), i doprowadza, na pierwszy rzut oka i patrząc tylko logicznie, do niecelowości i nienaturalności; rozwija do ostatecznych granic możliwości (i dalej) daną charakterystyczność (*Chrystus na Krzyżu*, *Modlitwa na Górze Oliwnej*), pogłębia i uwypukla (*Srdzia Marko*), aż prawie do rozdwojenia obiektu. Ale prawie zawsze w imię Boga i Ducha Świętego, niemożliwości zostają wspaniale rozwiązane, nienaturalności — logiczne i racjonalne nienaturalności — opromienione emocją i fantazją tak, że zupełnie wydają się naturalne, a nad wszvstkiem góruje straszliwa wola i intuicja Mestrovića, każąca nam wierzyć, że to wszystko tak musi być. Pomimo, że on, jako prawdziwie wielki artysta ma prawo do ryzykownych eksperymentów, co się tyczy wyboru materiału i wyrazu, — jest w jego twórczości czysta i prawa »linja życia«, która charakteryzuje wielkie dzieła. Tak, jak sprowadza daną formę do tego, co jest w niej podstawowe i najistotniejsze, tak samo, i właśnie dlatego, i ten wyraz życia, który przedstawia, podany jest za pomocą najbardziej zasadniczych i najżywotniejszych właściwości. Dokonywując wyboru danego tematu, Mestrović, jak przystało wielkiemu artyście, który potrafi w wyrazie dać życie, dokonywa tego wyboru z taką kontrolą i taką wybrednością, że skutkiem tego otrzymujemy w artystycznym wyrazie »korzeń życia«, albo jego »kwadrat«, nadżycie, przyszła forma, być może. Tak trzeba rozumieć jego stylizację i jego upraszczanie widzianych rzeczy i zjawisk. Są dwa rodzaje upraszczania: jedno upraszczanie spowodowane tem, że się obiektu nie widzi dokładnie, albo jeżeli się i widzi, nie posiada się możliwości i umiejętności wyrażenia się, i drugi rodzaj wypływający z tego, że w danym obiekcie widzi się tylko najistotniejsze i najcharakterystyczniejsze momenty i tylko je się przedstawia. To pierwsze upraszczanie, to droga do realności. To drugie — to dawno już przebyta



IVAN MESTROVIC.

GŁOWA (gips).

droga do realności i w pełni dążenie do nadrealności rzeczy i zjawisk. Stąd w masie szczegółów zachodzi u Mestrowića wypadek nie tylko upraszczania. W *Kosowskich hobaterach*, w *Królewiczu Marku*, w *Kosowskiej Dziewczynie*, i tak dalej, całe szeregi drżących klawiatur mięśni, żył i kości, swoją wyrazistością wskazują raczej na złożoność a nawet werbalizm, niż na uproszczenie; wszystko to, naturalnie, na pierwszy rzut oka. Bo, przy bardziej szczegółowej analizie, ta złożoność okazuje się uproszczoną nadrealnością. To jest już upraszczanie »tamtego królestwa«. W reliefie *Kosowskiej Dziewczyny*, w figurze *Rainego*, wspaniale zostaje przekroczona złożona realność i dana, w uproszczony sposób, nadrealność. Na tej drodze, tylko w innym kierunku, pełno jest wspaniałych triumfów w cyklu o Chrystusie. Tu jest, że się tak wyrazimy, ascetyzacja wyrazu, formy i ruchu; a w sensie materiału, męczeństwo, wymizerowanie. I tak nadrealność w znaczeniu siły, mocy, woli i potencji życia, jest realnością z tej strony grobu; tutaj mamy nadrealność grobu i wszystkiego z tamtej strony grobu, życie duchowe, rzeczy i zjawiska, które się widzialnie nie dzieją, a trzeba je widzialnie przedstawić. Jak tam, tak i tutaj, Mestrowić intuicyjnie dał — naturalnie wciąż w związku z realnością — swoją twórczą nadrealność. Obiekty zostały w monumentalny sposób zderealizowane, a jednak pełne prawdziwej życiowej linii; materiał został w pełnej mierze uduchowiony, uwolniony z grecko-rzymskiej i renesansowej zmysłowości. W tym znaczeniu Mestrowić, w cyklu o Chrystusie, osiągnął najwyższy poziom. Pod względem religijnym, nie wiem, czy się kto szczytniej wyraził. Tylko u Michała Anioła w *Opłakiwaniu Chrystusa* (S. Maria del Fiore, Florencja), została osiągnięta podobna wzniosłość wyrazu.

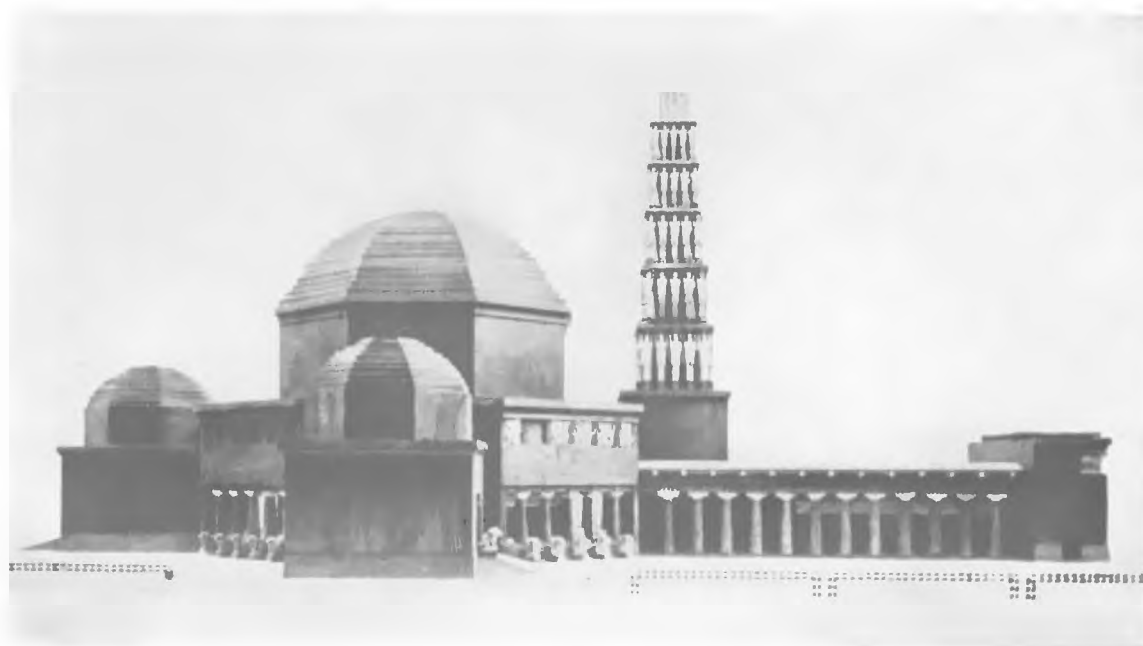
Bezmała, cała twórczość Mestrowića wyraziła się w tym kierunku. Kiedy się religię rozumie w tym najszerszym znaczeniu, obejmującym wogóle wszelką wiarę i wierzenie, wówczas i kosowskie fragmenty, a Chram szczególnie, wchodzą w ten rodzaj wyrazu Mestrowića. Wypowiadanie się wszystkich najpotężniejszych sztuk wszystkich wieków — prawie bez wyjątku — szło w kierunku religijnym. I przedchrześcijańska i pochrześcijańska sztuka, za główny temat miała religię. W ogóle niema rasy, w której skoncentrowanie sztuki nie byłoby religijne. »Tamten świat«, życie pozagrobowe, związek z bogami, stwarzanie na ziemi nieba, zniżanie go do ziemi... — stanowiło od prawieków centrum ludzkich zainteresowań. Wszystko, co największego zbudowano, wyrzeźbiono, napisano, namalowano, skomponowano, zostało stworzone pod znakiem i w imię religii. Chrześcijański mit w tym sensie najszczytniej i najwspanialej się wyraził. Już prawie dwa tysiące lat, jak artystyczna twórczość w swoich najwyższych przejawach architektonicznych, rzeźbiarskich, malarzkich, muzycznych i werbalnych prawie wyłącznie stamtąd czerpie temat. Każdy moment tej wielkiej historii o Chrystusie wyrażony został poprzez wszystkie wieki na niezliczoną ilość sposobów, i za pomocą całej masy form. Jeżeli się gdzie miało wypowiedzieć »ostatnie słowo« i wypowiedziało, to tylko w tym sensie. I wypowiedziane zostało przez największe duchy ludzkości. Skończenie klasyczne dzieła, jak Pismo Św., Naśladowanie Chrystusa, Mistyczne miłości św. Franciszka z Assyżu, Boska Komedia, Św. Zofja, Gračanica (klasztor w południowej Serbji), Bazylika św. Piotra, Katedra kolońska, w Reims i św. Bazylego, mauzolea (Medycyuszów — Michała Anioła, Mestrowića w Cawtacie, Galli Placidy w Rawennie); kompozycje Bacha, Händla, Beethovena, ruskie cerkiewne śpiewy; — te skończenie klasyczne wyrazy ludzkiej artystycznej twórczości powstały z legendy, mitu i prawdy o Chrystusie. I Mestrowić, naturalnie, wyraził swoją twórczość w tym przedmiocie. I to w historycznym momencie, kiedy się nikt już na ten temat nie odważał, bowiem najwięksi artyści rozwiązywali go już na wszelkie możliwe sposoby i prawie wyczerpali.



IVAN MESTROVIC.

GŁOWA MEŻCZYZNY (marmur).

Po wszystkich wpaść na myśl, żeby znowu wypowiedzieć się o Chrystusie, mógł tylko Słowianin. On to na ten temat w w. XIX=tym mówił wiele i oryginalnie (Sołowjew, Tolstoj, Dostojewski, Mereżkowski i inni). I choć ten teren eksploatowały najwyższe umysły wszystkich ras i wspaniałe rozwiązanie pod względem wyrazu artystycznego dały narody romańskie, Słowianin nadszedł, by pod innym kątem spojrzeć na przedmiot. On nawrócił do pra=chrześcijaństwa, do »pierwszego chrześcijaństwa«, do chrześcijaństwa w powijakach, i kiedy zaczynało chodzić, — i dał rzeczy pierwotne, świeże, ze źródła. Mestrović przyszedł, jako Słowianin, ale, jako Słowianin, który obejmował »cały krąg zagadnień«: religijno=ogólne, religijno=chrześcijańskie, religijno=rasowe. Jego *historja Chrystusa* w drzewie, w myśl tego, jest wielkim dziełem. Chrystus jego wznosi się ponad rasowe koncepcje, jest ogólnoludzki, ogólnoswiatowy. Chrystus gotycki i romański, jak również bizantyjski i ruski, pełen jest właściwości i cech poszczególnych tych ras. Nawet większe arcydzieła w tym kierunku nie są wyzwolone ze swoich ras: germańskie Madonny (Pieta tegerneska — Berlin, hedelfingska — Stutgart, badeńska — Berlin, w Goslarze, i tak dalej) są czystymi Germankami, podczas kiedy w romańskich Pietach, a nawet i u Michała Anioła, wpływ rasy odzwierciedla się w przedstawianiu Chrystusa za bardzo po męsku, zmysłowo i zdrowo. U Bizantyńczyków jest on zbyt ziemski, pompatyczny, i w służbie państwa, niema w nim tego wielkiego duchowego wzniesienia się i blasku. Słowianie, szczególnie Rosjanie, i to południowi Rosjanie, jeśli nie przedstawiają Boga i Chrystusa jako despotów lub w służbie państwa — posiadają szerszą religijność i szczęśliwie znaleźli miarę i związek między niebieskim i ziemskim, fizycznym i duchowym. Oprócz tego i rasowa świeżość przyczyniła się do łatwiejszego osiągnięcia naiwności »pierwszego widzenia«, i jakiegoś załęknienia przed zjawiskami, co daje widzianej rzeczy czy zjawisku charakter jasnowidzenia w natchnieniu. Mestrović, duchowo jest im najbliższy, chociaż zasadniczo jego wizja historii o Chrystusie nosi charakter ogólnoludzki.



IVAN MESTROVIC

PROJEKT CHRAMU NA KOSOWEM POLU



IVAN MESTROVIĆ.

KOSOWSKA DZIEWCZYNA (gips).

religijny. Jeżeli jego Chrystus i jego dzieje mają jakiś charakter, to napewno słowiański, bałkański, małaazjatycki, jeżeli się oczywiście tej wizji Chrystusa odejmie pantokratyzm. Bo, Mestrovića Chrystus nie jest despotą i »władcą świata«. On jest ofiarą, miłosierdziem, współczuciem, zbawieniem, pierwotną głęboko filozoficzną ofiarą. Taki jest w drzewie, w materiale, w którym Mestrović czuje się najlepiej, i najbardziej u siebie. W kamieniu jest Mestrović cokolwiek romańsko-grecko nastrojony. Sam kamień wymaga okrągłości, jasności. Podczas, kiedy drzewo pozwala iść do ostatecznych możliwości wizji, kamień wymaga kontroli i dyscypliny polotu, i nie dopuszcza wiele »gry«, kamień jest jasny; on jest nawskroś i tylko plastyczny. Mestrovića *Chrystus w Cawtacie* jest zupełnie inny od »drewnianego«. Podczas, kiedy w *Opfakiwaniu Chrystusa* (Cawtat) zachowało się nieco właściwości charakterystycznych dla jego »drzew«, szczególnie pod względem linearnym i technicznym, w sensie stylizacji i uproszczenia, to w *Chrystusie, Madonnie* i innych fragmentach (Aniołowie szczególnie) wspólną cechą jest tylko filozofja wyrazu, nic więcej. Z jego nieprawdopodobnej śmiałości w drzewie nie pozostało tu prawie nic. Podczas kiedy tam może poruszać się, kiedy kończą się możliwości i realność, w »pustce«, w najlepszym znaczeniu tego słowa, i metafizyce ciała,—tu gdzie kamień jest mocniejszym panem od niego, jest spokojny i ograniczony, zupełnie związany możliwościami kamienia.

Mestrovića tektonika, rzeźbiarstwo, skulptotektonika to wolne trójwymiarowe przestrzenne twory, które żyją pełnem estetycznem życiem. Te twory są na tyle swobodne i te masy w takim stopniu niezależne od przyrody, od modelu, że one tylko od czasu do czasu przyjmują jakieś ludzkie, roślinne czy inne kształty przyrody. I jeżeli niekiedy są wyrazami tych obiektów, wtedy są raczej symbolicznymi wyrazami, a w rzeczywistości mają swoją przestrzenną abstrakcyjną egzystencję. Karjatydy i Aniołowie, którzy noszą dusze (Mauzoleum) tak, jak i liczne fragmenty z Kosowskiego Chramu, jak i z cyklu o Chrystusie, są nadrealnymi tworami, które mają swą tajemną przestrzenną egzystencję. Mestrovića twórczość, szczególnie architektoniczna, ma za swój wielki cel pośredniczenie między Bogiem i ludźmi, między niewidzialnem a widzialnem, niebieskiem i ziemskim, »tą« i »tamtą stroną«; i z tych przyczyn mając za środek przestrzeń ograniczoną masami, czyli materiał ziemski, a za cel drogę do Boga t. j. nadziemskie, niebieskie, twórczość ta musiała spontanicznie i instynktownie wyjść ze świata obiektywnego i przez dany obiektywny materiał przejść w subiektywne, duchowe, nadrealne, w swobodną nieskończoność czysto duchowego życia. A jednak, po tych wielkich wzlotach w nadrealność, jakież ludzkie i żywotne wracanie w rzeczywistość! Rytm życia znów jest tuż, krążenie krwi przyrody pulsuje poprzez te wolne masy, i znów wraca się do Boga, przed którym trzeba się korzyć i modlić się do niego. Naturalnie niezawsze się to Mestrovićowi zupełnie udawało, szczególnie tam, gdzie za wysoko wzlatywał i tracił wszelki kontakt z realnością. *Mauzoleum* nie przedstawia nic mniej jak śmierć; wieczną zagadkę, wiecznie rozwiązywaną przez największych ludzi i wiecznie znów zadawaną. Trzeba ją przedstawić, wyrazić ją kategorycznie abstrakcyjną; i to przestrzennie, widzialnie, za pomocą trzech niewystarczających wymiarów; przestrzennie i widzialnie dać duszę, która odchodzi z nieba w najabstrakcyjniejszą nieskończoność. Egipcjanie byli tajemniczy i zamykali się w mroku, by duch mógł spekulować dowoli. Oni nazwali tajemnicę tajemnicą, ale szli daleko. Grecy a za nimi i Rzymianie, opromienili wszystko światłością dnia, i przedstawili boskie jak i ludzkie zbyt jasno i niezbyt trafnie. Wczesne chrześcijaństwo i Bizancjum zatrzymały się gdzieś na tej drodze między jasnością a tajemniczością i osiągnęły jakieś wyrównanie i równowagę między Bogiem a człowiekiem. Nadchodzi Północ, i ta nawraca do »tajemnicy życia« i śmierci i do »cudów«, ale i tu jasno wyczuwa się dualizm ciała i ducha, materiału i wyrazu: w gotyku — więcej ducha, w romanizmie — więcej ciała. Jedni idą w rozwiązaniu w kierunku podziemno=horyzontalnym, inni w ziemsko=pionowym, a jeszcze inni kombinują pojedyncze elementy. Jedni są tajemniczy i okryci mrokiem, sceptyczni i pesymistyczni, drudzy otwarci, wyrażni i optymistyczni, a inni znajdują jakieś szczęśliwe połączenie tych dwu wyrazów. I tu mieści się cała filozofja ze wszystkimi skalami od »myślę, więc jestem« do »nic nie wiem« i »wszystko jest marność«. W całej tej walce pojęć Wschodu i Zachodu, Północy i Południa, duszy i ciała, śmierci i życia, ziemskiego i niebieskiego, realnego i nadrealnego, — Mestrović niezatracił się, i potęgą swego geniusza przeszedł poprzez to wszystko i wznosił się na taką wysokość, skąd wszystko widać najharmonijniej. W *Cawtacie*, na granicy gdzie dwa wielkie pojęcia silnie się starły i organicznie przeniknęły, wyrównał i zrównoważył wiele, wiele pojęć, wyraził pewną eklektyczno=syntetyczną myśl jednym tchem i w jednym odlewie. A trzeba wziąć pod uwagę, że obecne stulecie jest stuleciem przemysłowej i handlowej architektury, a nie wysokich religijno=tektonicznych budowli, i że on, rozporządzając tylko skromnymi prywatnymi środkami, dał jednak wielkie dzieło, które nawiązuje kontakt z niebem i jego cudami. Podziwiamy Kaplicę Medyceuszów, i mauzolea Galli Placydy i Teodoryka, i rzymski Panteon i kata-



IVAN MESTROVIĆ

KARIATYDY Z KOŚOWSKIEGO CHIRAMU (gips)

kumby, gdzie w tak majestatyczny sposób wyrażona została ludzka myśl o śmierci, i gdzie w nieziemskim spokoju form i mas, linii i barw, można wyczuć wieczną tajemnicę żywota »po tamtej stronie«, ale po Kaplicy Medyceuszów my dopiero na *Cawtacie* jesteśmy naprawdę »po tamtej stronie« i dopiero w cyklu o Chrystusie wkraczamy w tajemnicze królestwo wiary w wieczność i nieskończoność duszy i ludzi, rzeczy i zjawisk. Spokojnie i doskonale, prawdziwie po ludzku i prawdziwie po bosku krąży poprzez te masy wieczny duch Wszystkiego i absolut całej skali wszechświata od fizyki do metafizyki. Boża ręka jest w tem.

Cykl o Chrystusie i Mauzoleum, jak już nadmieniliśmy, to najwyższy lot Ivana Mestrovića; zwłaszcza cykl o Chrystusie.

Cykl o Chrystusie obejmuje kilka ważniejszych fragmentów z życia i legendy o Chrystusie: Mojżesza, Świętego Jana Chrzciciela, Salome, Zwiastowanie, Matkę Boską, Chrystusa i Samarytankę, Anioły, dwa studia o Matce Boskiej, jeszcze dwie Matki Boskie, dwie głowy anielskie, Chrystusa i Magdalenę, Modlitwę na Górze Oliwnej, Chrystusa na Krzyżu, Ecce homo, Kuszenie i Handlarzy w świątyni.

W poprzednich rozważaniach mieliśmy sposobność napomknąć o wielkości cyklu o Chrystusie, o wielkości tego artystycznego wyrazu, zapomocą którego Mestrović najszczytniej się wypowiedział. Uduchowienie i nadrealność tych kompozycji są niedoścignione. Mestrović dał tu tak uduchowione dzieła, że o materiale się zupełnie zapomniało; niektóre »drzewa«, to czysta muzyka form, linii, zagłębień i wypukleń, symetrii, stylizacji, i uproszczeń, szczególnie w *Modlitwie na Górze Oliwnej*, *Piecie*,

⟨płaskorzeźba⟩, i *Zdjęcie z Krzyża*. Zwłaszcza *Modlitwa*, jest wielkim dziełem. Jest to historia z Ewangelji Marka (Roz. 14, w. 35–36) i Ewangelji Łukasza (Roz. 22, w. 41–44). U Łukasza jest powiedziane: »...A gdy przyszedł na miejsce, rzekł im: Módlcie się, abyście nie weszli w pokuszenie. A on oddalił się od nich, jakoby mógł zacisnąć kamieniem, a klękawszy na kolana, modlił się mówiąc: Ojcze, jeżeli chcesz, przenieś ode mnie ten kielich. A wszakże nie moja wola, ale twoja niechaj się stanie. I ukazał mu się anioł z nieba, posilając go. A będąc w ciężkości, dłużej się modlił. I stał się pot jego jako krople krwi zbiegającej na ziemię...« Poza w modlitwie jest boska: klęcząca postać ascetyczna, o wzniosłe zamyślonych oczach, z rękoma jak skrzydła, wzniesionemi ku niebu, a jako tło, uczniowie, którzy, zmęczeni, śpią błogim snem. Poza Chrystusa jest szczególnie trafna: horyzontalno=wertikalna, z głową uniesioną i pochyloną w tył, co linii wertykalnej daje pewną falistość, z nogami w pozycji klęczącej, horyzontalnie do wzniesionej pozycji ciała, z rękoma wzniesionemi dokoła głowy w sposób nadający całemu ciału wyraz wzlatywania. Cały ten zachwyt wzniosły ⟨psychologicznie=emocjonalnie⟩ i wzlot ⟨fizycznie⟩ stoi w wspaniałej harmonii i równowadze ze spokojnemi i uśpionemi, na dalszym planie, figurami uczniów, przeważnie w położeniach horyzontalnych. Ziemskie i niebieskie zostało tu wspaniale rozwiązane: Chrystus z ziemi łączy się z niebem; On – człowiek, modli się do Boga. Jeżeli gdzie został wyrażony Bóg=Człowiek, to tu napewno bardzo wzniosłe. On dosięga nieba, wstępuje w nie, i cały oddaje się Bogu: »Panie«, jak się mówi w Naśladowaniu Jezusa Chrystusa, »do którego wszystko należy na niebie i ziemi, i ja Ci się oddaję na dobrowolną ofiarę, twój jestem zawsze...« I *Pieta* (pierwsza, znajdująca się teraz w Muzeum Historii Naturalnej w Londynie) jest dziełem mistrzowskim. Głęboki i ciężki tragizm w pełnym spokoju. »Dokonało się!« już dawno się dokonało. Matka Boska trzyma w objęciach martwego Syna, z którego głowy już duch uleciał, ale jeszcze wciąż otacza ją światłością. Uduchowanie form jest nadzwyczajne. Zapomocą znikomej ilości środków wyrażony jest cały szereg tragicznych wyrazów; spokojnie, cicho, a wszystko wypełnione treścią. Mestrović, który, pozatem, często igra »w próżni« i którego zaleta w pogoni za wyrazem ma i swoją wadę, bo potęga wyrazu jest zbyt silna – tu nie zrobił ani o jedno pociągnięcie za wiele, czy za mało. Treścią zasadniczą jest znany figuralny »mistyczny trójkąt«. I zasadnicze ujęcie jest mistyczne. Rozwiązanie jest dane zapomocą kwadratowych i trójkątnych linii i form, podobnie, jak w innych pracach z cyklu Chrystusowego. Romańska okrągłość nie nadaje się do wyrażania tragizmu i mistyki i dlatego romańskie historie o Chrystusie są zbyt pogodne i zmysłowe. Mestrović zawsze posługiwał się tą »tragiczną linią«, która pochodzi z gór, skał, błyskawic, Asyrii, Egiptu, Rosji i Północy... Jest w tym wyrazie też nieco i tragizmu z: »Boże mój, Boże mój, czemuś mię opuścił?«, wpływ ciała i fizyczności, i błogości ze słów setnika: »Zaprawdę, człowiek ten był Synem Bożym«, wpływ ducha i boskości. A Matka znów, w niemym, jak, u Michała Anioła, bólu, pełnym spokoju i głębokiego smutku, który graniczy ze wzniosłością, to święta dusza, której serce przeniosło się w ciało Syna. *Zdjęcie z Krzyża* jest pięć powtórzeń: trzy w drzewie, jedno w kamieniu, (*Cawtat*), i jedno w bronzie, na dzwonie w temże Mauzoleum. Wykonane w drzewie są najlepsze. I tu władnie ascetyzm i męczeństwo. Mestrović jasno zrozumiał, że bizantyńsko=słowiańsko=prawosławne przedstawienie sceny *Zdjęcia z Krzyża* jest bliższe chrześcijaństwu od romańsko=katolickiego, i dlatego zamiast zmysłowo i »okrągło«, pogańsko i jasno, oddał uduchowiono, ascetycznie, boleśnie, tajemniczo. W przeciwieństwie do pojęć grecko=romańskich i zachodnich, które przedstawiały ciało i formę i myślały o zewnętrznym pięknie,



IVAN MESTROVIC

DZIEWCZYNA Z GITARĄ (kamień)

Mestrovic przedstawiał ducha i duszę i zapomocą materialnych środków chciał dać pra=chrześcijańskiego i wczesno = chrześcijańskiego Chrystusa: »Moje królestwo nie jest z tego świata«. W Betleem narodził się Duch, który ogarnął świat, i wznosił się na wyżyny etyki i Mestrovic miał przedstawić to, co się szczególnie trudno daje wyrazić, ducha zapomocą ciała. Urodzony między Rzymem a Carogrodem, Zachodem a Wschodem, na terenie największych starć tych dwu antytez, na terenie, gdzie, walcząc ze sobą, wyraziły się silnie śródziemnomorskie właściwości, Mestrovic w tym wypadku bardziej przechylił się ku Wschodowi niż ku Zachodowi, ku Wschodowi, który wypowiadał się mistyką, grozą, duchem,

wiecznością, abstrakcją, okultyzmem. Wszystkie jego postacie są silnie uduchowione. One są bardziej muzycznymi instrumentami, z których płynie dźwięk i harmonja, niż estetycznymi, widzialnymi wyrazami. Wykorzystanie przestrzeni jest, jeżeli się tak możemy wyrazić, prawie czasowe. Linje się poruszają, idą i giną w przestrzeni a kształty, szczególnie różne »trójkąty«, są czasowo przestrzenne. Nigdzie w rzeczywistości nic nie ustaje. Tak jak w sztuce muzycznej, wszystko jest w ruchu i pulsuje. A co jest najdziwniejsze, sama treść jest spokojna, łagodna, cicha. I jakaż wspaniała kompozycja: dżagonalność zasadniczej figurv <Chrystus> z horyzontalnościami, wertykalnościami, i »trójkątami«, paralelnością, symetrią i stylizacją! Szczególnie jedna z kompozycji, *Zdjęcie z Krzyża*, jest w tym sensie pełna spokojnych muzycznych wartości. Zapomocą niewielu wypukłości i zagłębień w drzewie, w nadrealnym spokoju i nadludzkiej ciszy, został przedstawiony Chrystus z dwunastu figurami, w różnych fizycznych i psychologicznych momentach. Chrystus w linji łukowatej w stosunku do pozostałych postaci, jest wcieleniem czystego uduchowienia. Śmiało pozv, nieoczekiwane pociągnięcia, dziwne załamania i »przemiany«, zadziwiające przeginięcia i prawie »wykręcania« pewnych linji, (ręce i nogi), przedłużanie i skracanie niektórych form, boskie otwarcia i zamknięcia oczu, jako wyraz wewnętrznych stanów <w czym jest Mestrowić wyjątkowo mocny>, śmiało postawione głowy <patrz ostatnia figura z lewej strony> — nadają kompozycji rzadką harmonijność linji. Rzadko kiedy linja tak wspaniale została przeprowadzona. Oprócz *Moalitywy na Górze Oliwnej*, *Pier i Zdjęć z Krzyża*, cykl o Chrystusie zawiera jeszcze wiele pierwszorzędných rzełb z których najlepsze: *Głowa Chrystusa* <drzewo>, *św. Jan Chrzciciel*, *Rękoślawieni Aniołowie* i *Chrystus i Magdalena*.

Mauzoleum w Cawtacie, to ból uwieczniony w wapniaku z Braca. Całe Mauzoleum, to obraz śmierci i bólu odtworzony w kamieniu. Poza zasadniczą formą, która jest zbyt jasna, racjonalna i harmonijna, by mogła być zupełnie religijną, a zwłaszcza bolesną, wszystko pozostałe — szczególnie część figuralna i ornamentalna, od aniołów i filarów u wejścia i płaskorzeźby na wrotach i dzwonie, do Matki Boskiej i św. Rocha, — wszystko to przytłacza tajemnica, smutek, ból, religia, która jest tak bardzo religją śmierci i to powszechnej śmierci, powszechnego rozpadu, że już przestaje być nawet, z wyjątkiem formy, chrześcijańską religją i głosi już nie tylko przebaczenie i pokój człowiekowi, ale przebaczenie ogólne, pogańskie, panteistyczne, wszystkiemu i wszystkim. Mauzoleum nie jest religijne w ściślejszem znaczeniu tego słowa, ale jest zato ogólnie, szeroko religijne, i jego powszechna, głęboka, rozległa religijność wznosi się do jednej ogólnej filozofji śmierci. Czerpie ona swe źródło z tego dinaryzmu, w którym żyło i umierało tyle religji ras i koncepcyj i wszystkie one układały się szerokimi psychologicznymi, socjalnymi i estetycznymi warstwami po całym tem wybrzeżu, na tektonice i rzeźbiarstwie, jak i na ludziach. Z aniołów=filarów u wejścia, i z bronzowego anioła na szczycie kopuły, spoglądają na Adriatyk liczne, liczne przedchrześcijańskie i chrześcijańskie epoki. Cały szereg cywilizacyj wyziera spokojnie i smutno i w imię wszystkich bogów, z tych oczu, które spoglądają tak przenikająco w zasadniczej strukturze i rzeźbach, szczególnie w wyrazie całego tematu, wyczuwa się i Wschód i Zachód, i Azję i Europę, i Egipt, i Asyrię, i Grecję, i Rzym. I wszystko to ponuro zadumane, we wszystkim sceptycyzm. Bo wreszcie, kiedy się wszystko zreasumuje, i pod względem architektonicznym i rzeźbiarskim, to wobec orientacji, jaka tu panuje, orientacji co do śmierci, wpada się nieuchronnie w ciężkie zwątpienie.

Zasadniczą strukturą jest tu krzyż i ośmiokąt, z łagodnie sklepioną schodkową kopułą, a nad nią, również w formie kopuły, dzwonnica, nad którą jako »zakonczenie«, anioł w kształcie krzyża. Wszystkie te przestrzenie i masy wypełniają: tym=



IVAN MESTROVIC

ZWIASTOWANIE (gips).

panony, fryzy, »głowy«, atrjum, główna nawa, trzy kaplice, wrota w bronzie z cudownymi reliefami, wspaniale stylizowane kolumny w formie aniołów, i figury wewnątrz, Matki Boskiej, Ukrzyżowania, św. Rocha, czterech aniołowie, płaskorzeźba *Opłakiwanie Chrystusa*, »Baranek Boży«, sześciu muzykantów, świeczniki i tak dalej. I wszystko to doskonale rozmieszczone. Cała przestrzeń nadzwyczajnie estetycznie opracowana i wykorzystana. Może i trudno tu modlić się do Boga, i napewno trudno, bo wszystko tu przeszło tak dalece w Piękno, Myśl i ogólne uduchowienie, że z religii niewiele zostało; trudno może i dlatego, że wszystko to daleko odbiegło od architektonicznego szablonu kościoła i modlitwy, i dlatego wreszcie, że wszystko tutaj jest modlitwą do Wszystkiego, myślą o Wszystkim. Trudno może się tu modlić. Łatwiej zwracać się do Boga po tamtej stronie Adriatyku, w Rawennie, w Mauzoleum Galli Placydy, nawet w Mauzoleum Teodoryka, z których jedno z cegły i wspaniałych mozaik, drugie o czystej kamiennej strukturze z kopułą z jednego kamienia; ale na tym brzegu, w Cawtacie, wznosi się większe dzieło, jedno z największych tego rodzaju w ogóle. Mestrovic obmyślił i przeczuł w kamieniu całą jedną filozofję i całą jedną epopeję. One są jedną wielką chlubą Bałkanu: całą jego syntezą wszystkich możliwych przedchrześcijańskich i pochrześcijańskich wpływów, które przeszły nad Bałkanem w toku jego burzliwej historii. Mauzoleum tworzy jedną zamkniętą całość. Silna indywidualność Mestrovicia architekturę i rzeźbę »zacementowała«, jako jedno i jedność; i materialnie i duchowo. Rzadko można znaleźć coś tak skończenie całego, jak *Mauzoleum*. Niektóre fragmenty tej spokojnej harmonii zasługują na szczególną uwagę: Wrota (bronz), Aniołowie niosący dusze, Główny Ołtarz, (Matka Boska, »Baranek Boży«, Zdjęcie Chrystusa z Krzyża, Anioły grające, sufit z »kasetami«, i Anioły=Karjatydy... Wrota mają, i jako temat i jako wyraz, wybitnie rasowy charakter. Głównymi figurami są jugosłowiańscy misjonarze: Święty Cyryl i Metody, Święty Sawa i Grgur Ninski, ojciec głągolicy. W obramowaniu umieszczeni są święci, znaki Zodiaku, a pod nogami apostołów znany symbol żmii, która owija baranka. Wrota mają wprawdzie typ lokalny, ale w zasadniczym wyrazie noszą znamiona szeroko ludzkie, pełne tradycji, prymitywnych przeczuć czegoś fatalnego i prastarego. One, w sposób symboliczny i bardzo trafny, niezwykle szczęśliwie otwierają ten przybytek. Wrota Ghibertiego w Chrzcielnicy (Florencja), naprzeciw S. Maria del Fiore ze scenami ze Starego testamentu, są doskonałe i, pomimo całej aktywności legendy na nich przedstawionej, spokojne są i ciche – ale, w przeciwieństwie do Mestrovicowych, choć tu legenda jest bardziej lokalna i rasowa, one nie otwierają tak cudownie i spokojnie, z taką głębią i fatalizmem, swego przybytku i, kiedy wyidziecie, nie zamykają za wami. Wrota Ghibertiego, a także Bonanusa (w katedrze w Pizie, naprzeciw dzwonnicy) są bardziej artystyczne (pierwsze szczególnie) i, ze względu na temat, – religijniejsze i bardzo kunsztownie wykonane, ale one nie mają tego filozoficznego i fatalistycznego wyrazu, które powinno mieć wejście, prowadzące nas w nieznaną ograniczną przestrzeń, – a który wrota Mestrovicia mają w wysokim stopniu. Bo, wreszcie, trzeba wyrazić Nieznane i Śmierć, coś co jest najbardziej transcendentalne. A w tem jest Mestrovic, jak to stale powtarzamy, mistrzem. Z tych przyczyn i Aniołowie niosący dusze, to wspaniale wyrażone uczucia człowieka w stosunku do Nieznanego i do Śmierci; tak samo, do pewnego stopnia, i Karjatydy przy wejściu. Spokój i dostojeństwo śmierci charakteryzują te architektoniczno-rzeźbiarskie wyrazy. Już z samego progu widzi się naraz i Anioły=karjatydy i dwa Anioły (z czterech) niosące dusze, i to pierwsze wielkie wrażenie opanowuje i nadaje dominujący charakter całości. Zasadnicze wrażenie, to wrażenie tajemnicy i tajemniczości, głębokiego spokoju i ciszy. Figury u wejścia głoszą mit o duszach, które porzucają ciała i wę-



IVAN MESTROVIC

ZDJĘCIE Z KRZYŻA (drzewo)

drują niebiosami, tą wiekuiłą siedzibą tego, co jest jedynie wieczne w ludziach. W sposób zupełnie uproszczony i z niesłychanym spokojem wznoszą się figury aż do górnej części ciała, gdzie zapomocą rąk, twarzy, i, szczególnie, oczu, oddany jest wyraz pełen uduchowienia, które łączy ciało z duchem, a duch z wiecznością (u karjatyd), i z tragizmem (u Aniołów niosących dusze) ludzkości i całego świata. Ale we wszystkim tem niema pesymizmu i żalu, że życie się kończy i że trzeba już odejść. Przeciwnie, filozoficznie i spokojnie spogląda się na daleką drogę, a nawet odczuwa się jakby indyjski wpływ wiary w reinkarnację i w chrześcijańskie zmartwychwstanie. Wydaje się, że człowiek sam jest na jakimś tajemniczym statku, który płynie i unosi w nieznane i nowe sfery. To wrażenie potęgują i otwory świetlane

na szczycie kopuły, które tę zamkniętą przestrzeń otwierają i łączą z wszechświatem i oczy Aniołów, które niosą dusze, dają kierunek na dalekie zaświatowe wędrówki. Poprzez dzwon, na którym są wyrażone sceny Zwiastowania, Opłakiwania i Zmartwychwstania, te oczy, szczególnie u dzieci w objęciach matek, prowadzą w nie skończoność ludzkiego przeznaczenia, tam w »górze«. A tymczasem na Głównym Ołtarzu i w kaplicy z lewej strony odgrywa się główna akcja: Matka Boska, Chrystus na krzyżu, Opłakiwanie przy tragicznym chórze aniołów, które głoszą chwałę i przeznaczenie, podczas kiedy dzwon bije na Zmartwychwstanie, a klęczący na kopule anioł, anioł wszystkich religii, zadziwiony, modląc się do Wszechświata, patrzy w dalekie przestrzenie, gdzie odchodzą jego dusze. I tak kończy się to wielkie dzieło, które mówi o śmierci i duszach, które odeszły na wolność nieznana.

Pozostaje niedokończony *Kosowski Chram*; niedokończony przez Mestrovića, i niezaczęty, ku wielkiej naszej hańbie, przez nas.

Nasza doniosła kosowska tragedia, wyrażona w tak wielki sposób przez naszą poezję ludową i poruszona kilka razy tylko częściowo przez licznych naszych artystów, znalazła w Mestroviću swego prawdziwego budowniczego i rzeźbiarza. Wielkość naszej tragiki i naszej potęgi znalazła w nim swego tytana i swego atlanta, który ośmielił się podźwignąć ją i wynieść przed nas. Chram, zaznaczamy zaraz na wstępie, nie opiera się na pieśni ludowej. Z pieśni ludowej zaczerpnięta została tylko „legenda”. I tak, jak pieśń ludowa tworzyła swoje postacie, według swego natchnienia i według własnego wyobrażenia o ludziach i wydarzeniach, mało kępując się a czasem wcale nie — historyczną wiernością tych postaci i wydarzeń, nie troszcząc się o rzeczywistość, tylko o swoją wizję artystyczną — tak i Mestrović, opracowując ten sam materiał, szedł za swoją gwiazdą, za swym natchnieniem i własną wizją bohaterów i ich historii. Jemu historia posłużyła tylko jako bodziec, jak zresztą i pieśni ludowej i w opracowaniu jej kierował się, tak jak pieśń ludowa tylko własnym natchnieniem. O historię tu mniejsza. Na drugim planie jest tu i poezja ludowa, dla której także historia była drugorzędną sprawą. Głównym zadaniem tu było wyrazić pewną koncepcję w kamieniu: dać formy, linie, ruchy, wyrazy, kombinacje wszystkich tych elementów a oprócz tego i przede wszystkim za pomocą tej całej monumentalnej koncepcji genialnych i spontanicznych pociągnięć i formowań materiału ożywić i natchnąć kamień w sposób godny natchnienia twórcy. Nam, (myślę o publiczności) zbyt zaufanym i o zbyt ustalonych pojęciach i psychologicznych i estetycznych w stosunku do postaci i wydarzeń z poezji ludowej, trudno jest wyrwać się z tego wielkiego psychologiczno=estetycznego kręgu i wstąpić w nowy krąg i porządek rzeczy równie wielki, a zwłaszcza jeżeli chodzi o przejście ze sztuki werbalnej do plastycznej, z werbalnej, która ze względu na zasadniczy wyraz, jest łatwiejsza do zrozumienia i odczucia, — do plastyczno=tektonicznej, która ze względu na swoją istotę i nasze wychowanie, jest nam dalsza i bardziej nieprzystępna. Masy nie mogą sobie wyobrazić swoich bohaterów inaczej, jak ubranych i udekorowanych, literatura również, gdyż leży to w naturze jej wyrazu; ale prawdziwe rzeźbiarstwo nie może znów pojąć swego bohatera inaczej, jak nagiego, gdyż to również leży w naturze jego wyrazu. I tu leży — mowa wciąż o publiczności, wśród której zakorzeniła się pewna niesłuszna idea — i tu leży całe nieporozumienie między wielkim dziełem a publicznością. Paryż który ma tradycje artystyczne, wyczuwa je i odróżnia, nie przyjął nagiego Victora Hugo — Rodina. Rzeźbiarstwo — zostawmy masy na stronie — ma do czynienia tylko z ciałem i jego powierzchniami, formą, ruchami, cieniami, elastycznością, możliwościami wyrażania, możliwościami „połączeń”, kombinacjami, „przeskakiwaniami”, i nowymi — w znaczeniu przyrody — odmiennymi jej postaciami. Kategorycznym imperatywem i *unum*



IVAN MESTROVIĆ

MADONNA Z DZIECIĄTKIEM (gips)

necessarium rzeźby jest ciało: register jego możliwości pod względem formy, skala jego muzyczno=architektonicznych „tonów”; klawiatura jego mięśniowych i innych drgań i falowań. Naturalnie we wszystkim jest i coś z naszego „bałkanizmu”. I chociaż artysta poznał wielki „krąg rzeczy”, widział i wczuł się w liczne kultury i Wschodu i Zachodu, dał, zapomocą swojej wielkiej indywidualności, i coś ze swojej rasv. Ta dzikość i siła Bałkanu, i jego tragiczna i surowa historia, wyryła zasadnicze piętno na jego twórczości. Rozmach, siła i surowość u bohaterów i rycerzy z jednej strony, jak i ból i głęboki smutek u wdów, męczeństwo, wiara i nadzieja z drugiej strony, zostały wyrażone kategorjami naszej rasy, i jej wielkiej kosowskiej tragedji. Ale ponad wszystkim tem stoją sfinksy i karjatydy, w których zwycięża charakter ogólnoludzki. W ten sposób Chram nosi charakter i ogólnoludzki i rasowy i lokalny. Sfinks, komponowany jako zakończenie alei Karjatydy, wspólnie z niemi przedstawia najgłębszą część Chramu. Zasadnicza koncepcja — tajemnica, nieznanie, rzut oka w wieczność i nieskończoność. Karjatydy, nosicielki losów i przeznaczenia naszej i całej ludzkiej rasy, jakieś smutne, jakieś zatroskane, jakieś fatalistyczne i jakieś ciężko i głęboko »skamieniałe«, to dwanaście filarów dźwigających ludzkie brzemię i »gorycz życia«. Stylizowane, sprowadzone do najcharakterystyczniejszych form, pełne jakiegoś przygniatającego milczenia, stwarzają atmosferę pesymizmu, jakby jakaś aleja ciężkich nieszczęść i osłupienia, jak jakiś korytarz, który prowadzi w cmentarz i w płacz. Ta cała galerja nadzwyczaj szczęśliwie rozwiązana zamykającym ją Wielkim Sfinksem, który jako »szczyt« i rzeźbiarsko i architektonicznie, i psychologicznie i filozoficznie, koronuje tę część przybytku i swoją pozycją reasumuje wszystko i rozwiązuje. Komponowany jest z wielką śmiałością. Na podstawie materiału ludzkiego powstała zupełnie nowa istota, stworzona została nadrealna kompozycja. Podstawę stanowi trójkąt, którego boki tworzą ręce, ciało i nogi, z rozwiązaniem, które przedstawia głowa i skrzydła. Zasadniczy wyraz jest niezwykle skomplikowany: i siła i ironja, i wątpienie, i smutek, i poznanie, wiara w siebie, i tajemnica i śmierć. Mestrovicia Sfinks ma zasadnicze cechy sfinksów, ale nie jest ani grecki, ani asyryjski, ani egipski, ani hetycki. On jest zasadniczo oryginalnym wyrazem całej tej kompozycji, która ma wyrażać i symbol śmierci i strażnika, i boga i człowieka, i pana i Władcę, i tajemnicę i potęgę życia i śmierci. Na wszystko ludzkie i ziemskie patrzy on z wielkich wysokości i z ogromnych perspektyw przestrzeni i czasu, skąd największe ludzkie sprawy wydają się jedną sekundą, jednym punktem. Po takim wstępie wchodzi się w zasadniczą kosowską historję, w rzeźbiarski wyraz jej tragizmu i wzniosłości. Cała atmosfera pełna jest emocji o najwyższem napięciu. Czy to mamy wyrażoną siłę i surowość, czy tragizm i wzniosłość, czy heroizm czy kobiecość — wszystko w pełnem napięciu i z potężnym rozmachem. Pierwiastek ludzki jest tak skomplikowany szczególnie w figurach bohaterów, że przechodzi już w nadrealizm; nieraz nawet traci się »związek« i zachodzi pytanie, czy to nie jest, jak to spotykamy u Niemców, wypadek świadomej hyperboli, wrodzonej retoryki, rzeźbiarskiego werbalizmu. Pieśń ludowa z historii stworzyła mit i to jest hyperbola pewnej realności. Znalazłszy się w obliczu mitu i Mestrović stworzył swój mit. Zresztą jest to i celem sztuki, zwłaszcza wielkiej. Swój mit Mestrović miał wyrazić zapomocą ciała, tego ludzkiego ciała, które pod względem rzeźbiarskim egzystuje tylko jako linja, masa i gest. Do tego ogranicza się cała akcja rzeźbiarska. Pieśń ludowa, jak każde werbalne dzieło sztuki, ma usta, które mówią, uszy, które słyszą, oczy, które widzą, i t. d., jednym słowem, akcję na całej linji. Rzeźbiarstwo zaś wogóle, a w tym wypadku szczególnie, z całkowitej kosowskiej akcji może uchwycić w kamieniu z całokształtu czasu i przestrzeni tylko pewne momenty i sytuacje. Działanie rzeźby więc, a zwłaszcza



IVAN MESTROVIC

DZIEWCZYNA ZE SKRZYPCAMI (gips)

płaskorzeźby, która znajduje się gdzieś między czystym rzeźbiarstwem a malarstwem, jest dość ograniczone. Cała potęga wyrazu może być oddana zapomocą form, linii, łuków, kół i ich części, trójkątów, wielokątów, »wklęsłości« i »wypukłości«, »pełni« i »próżni«: zapomocą różnych kolejnych kombinacji tych »wartości«, kontrastów tych określeń, równoznacznych wypukłości i wklęsłości wszystkich stopni natężenia i rodzaju, i różnych optyczno plastycznych połączeń. Wobec tego, z powodu głęboko zakorzenionych tradycji o kosowskim materiale czerpanym z pieśni ludowej, która jest dziełem o akcji i historii toczącej się w czasie i kolejności następowania, — trudno wykonać »skok« z akcji poetyckiej w czysto rzeźbiarską, z dynamiki w statykę, ze sztuki czasowej w sztukę przestrzenną. A jednak, nawiązując do poprzedniego,

Mestrovićowi udało się i w tak ciężkich warunkach wyrazić swój mit. W tym micie wszystko jest inaczej, niż w pieśni ludowej. Z tych to powodów, a i jeszcze dlatego, że rzeźbiarstwo nie jest wybitnie naszym rasowym wyrazem, Mestrovića niedokończony mit nie jest jeszcze prawdziwym narodowym mitem. I chociaż Chram jest pomnikiem kosowskiej tragedii naszej rasy i jej wielką syntezą i chociaż przyczynił się do stworzenia czysto bałkańskiego wyrazu, nie mógł on zbyt zagrazać nawet bardzo światłych i utalentowanych ludzi. A wszystko z przyczyn, które wymieniliśmy. Weźmy na przykład wizerunek Królewicza Marka z pieśni ludowej i porównajmy go z Mestrovića rzeźbiarską wizją. »Skok« jest wielki, a wielki szczególnie dlatego, że trzeba »przeskakiwać« z sztuki czasowej w przestrzenną, z eposu w rzeźbiarstwo, od słów do plastycznego wyrazu. Z Marka akcji, historii i opisu mógł zostać tylko jeden przestrzenny moment. I pozostała z niego, fizycznie, tylko siła, gest, a psycho= logicznie, bohaterstwo, rozmach, tragizm i idea. A jednak ta konna figura, przejdziemy teraz do niej, jest mocnym i pełnym wyrazu dziełem. Ona stanowi przede wszystkim całość. Figury Marka i Szarca (koń) przeniknęły się, zrosły i stanowią jedno w zasadniczym ruchu: jak zresztą w znanej konnej figurze Bart. Coleoniego przed kościołem św. Jana i Pawła w Wenecji: cała jest w locie, w jednym »odlewie« i rozmachu, potężna jednolita, harmonijna. *Królewicz Marko*, jak i *Srdzia Złopogledzia*, *Misoš*, jak i wielu innych bohaterów, wszyscy oni są, jak ta dalmatyńska skała: skamieniały samum, wcielony element, ten męczący i burzliwy pejzaż, który się rozpościera, kiedy z bliskiego grodu rzucić wzrokiem ku wybrzeżu. Straszny rozmach tych dzieł, z których kipi cały nieposkromiony bałkanizm, przypomina wszystkie ciężkie bałkańskie koleje, przypomina tytaniczny bój o swój historyczny wyraz, gdzieś od Rzymian i Arabów do Turków i Austro=Niemców. Wszystko to wyrażone tylko zapomocą ciała, zapomocą nagiego materiału. Z całej bogatej rasowej etnografii, która sama przez się jest tak potężna i dekoracyjna, niema śladu albo bardzo mało: ani buzdwanów,¹⁾ ani dżeferdarów,²⁾ handzarów,³⁾ nadżaków⁴⁾ i bojowych czord.⁵⁾ Wszystko wyrażone rzeźbiarską skalą nagiego ciała w pełnej i uzupełniającej się grze nerwów i mięśni. — Tę zasadniczą ideję rozmachu i siły natarcia i wagnerjanizmu dochodzącego aż prawie do dysonansu, uciszają i zrównowaczają jednym opadającym rytmem *Wdowy*, *Matki*, *Ranni*, *Wspominania* i *Matki z dziećmi*. Rozpętanie żywiołów ucisza się i tylko widać jego skutki w sensie jakiegoś adagio i largo. Po *Rannych* i *Kosowskiej Dziewczynie* cały rytm opada, scisza się, uspakaja i wreszcie ginie w ciszy karjatyd i głębokiej mistyce sfinksów. Nad całą tą akcją kosowskiej rzeczywistości trzeba jeszcze wyobrazić sobie w całej możliwej do wyobrażenia monumentalności Chram, któryby tę epopeję otaczał i zamykał... aby mieć tę wizję w całości.

Wszystkie te nasze szczytne przejawy są wyrazami naszego dinarskiego typu, który pod względem psychologicznym i fizycznym Cvijić tak po mistrzowsku sformułował i z jugosłowiańskiej całości wydzielił i wyznaczył mu miejsce pod względem geograficznym, rolę — pod względem historycznym (poniekąd), a stan i wyraz — pod względem psychologicznym. Jak to z wyżej nadmienionego widać, jego literacko=artystyczny poziom i wyraz są pierwszorzędnej wartości w naszej rasie. Ta mieszanina słowiańsko=iliryjska, synteza słowiańskiej rozlewności, uczuciowości, mistycyzmu i magii z jednej strony — a iliryjskiej surowości, samodzielności i heroizmu z drugiej strony, obok masy drobniejszych wpływów od Pelazgów na Hvarze do Turków na Bałkanie i wszystko to poprzez najróżnorodniejsze wpływy wszystkich możliwych

¹⁾ Buzdygan ²⁾ strzelba z rurą damasceńską ³⁾ sztylet ⁴⁾ toporek ⁵⁾ szabla.



IVAN MESTROVIC

ARCHANIOL (drzewo)

poходów wszystkich możliwych ras z północy na południe, ze wschodu na zachód i odwrotnie — dała jakąś odrębną psychologicznie=estetyczną strukturę, w której nawarstwieniach znajdują się wszystkie te najróżnorodniejsze własności. Z tej to struktury powstał jakiś odrębny literacko=artystyczny wyraz i charakter, który w swoich najlepszych i najwyższych przejawach nikogo nie naśladował; względnie, który doskonale syntezuje wszystkie te różne rasowe, narodowe, historyczne, psychologiczne i estetyczne właściwości. Kiedy się przegląda Cvijića *Osiiedla*, omawiające tę część naszego kraju — dzieło, którego wielkość dopiero da się ocenić i na podstawie którego jedynie będzie można opracować cały Bałkan od fizyki do metafizyki — znajdzie się ogromny materiał, na podstawie którego będzie można dzielić

i klasyfikować wszystkie jugosłowiańskie »akty« od najmaterjalniejszych do najbardziej duchowych; w tym wypadku naturalnie myślę szczególnie o duchowych przejawach dinarskiej części naszego narodu. Kiedy z geologii, poprzez geomorfologję i antropogeografję, dotrze się do »psychologii narodu« i stąd do jego czysto psychologiczno=filozoficzno=estetycznego »aktu« — naturalnie unikając uogólnień i martwych formuł — czuje się zupełnie wyraźnie mimo wszystkie powątpiewania, że egzystuje i dinarski estetyczny »akt« i jego literacko=artystyczny wyraz. My tu wcale nie twierdzimy, że jest on absolutnie czysty, że się wytworzył zupełnie samodzielnie i nie podlegał całej masie różnorodnych wpływów. My go, przeciwnie, oglądamy i z tego punktu »widzenia«. Jest w nim wiele i iliryskiej męskiej energii i surowości i słowiańskiej emocjonalności, spoglądania poza rzeczywistość, rozlewności i skłonności do mistyki i marzycielstwa, jak też i samokontroli, krytycyzmu, racjonalizmu i zmysłu skończoności grecko=rzymskiej i sprytu i poczucia realności Bizantyńczyków; wszystko to można znaleźć w pewnej mierze w tym naszym podstawowym typie. I spoglądając nań właśnie z tego punktu widzenia i wiedząc, że egzystują zarówno literacko=artystyczne immigracje, jak i narodowe i że »kradzież jest świętą rzeczą«, kiedy jest twórcza i kiedy jest tylko impulsem do nowego tworzenia — znajdujemy, że ten wyraz jest naszym wyrazem w swoich zasadniczych oznakach, i że powstał na naszym kamieniu i stąd rozszerzył się cokolwiek i poza swe geograficzne granice, gdyż »duch silniejszy od ciała«. Jednocześnie patrząc na te wszystkie nasze przejawy artystyczne od pieśni ludowej do ściegów w naszych haftach i rzeźb i ozdób na fujarkach, tykwach, drzewcach kos, naczyniach i tak dalej, znajdzie się we wszystkim tem wiele wpływów wschodnich, południowych i innych — te sześcioskrzydłe cherubiny Mestrovića naprzykład przypominają liczne wieki i liczne kierunki — ale jednak chociaż światowy wyraz tak silnie przeniknął naszą twórczość, można wyodrębnić z całej tej masy oznak, a nawet i części składowych, jakiś psychologiczno=estetyczny akt i literacko=artystyczny wyraz, który stanowi odrębną całość i któryby mógł się nazywać dinarsko=bałkańskim literacko=artystycznym typem.

BRANKO LAZAREVIĆ

Ivan Mestrovic urodził się w roku 1883 w chorwackiej Dalmacji jako dziecko biednych chłopów. W piętnastym roku życia został wysłany do szkoły przemysłowej w Zagrzebiu. Po różnych perypetjach losu zdał trzy lata później egzamin wstępny do wiedeńskiej akademii sztuk pięknych, gdzie był uczniem Metznera. Już rok później dzieła jego na wystawie Secesji obudziły powszechne zainteresowanie. Po kilku latach studjów w Wiedniu przeniósł się do Paryża, gdzie pracował u Rodina i zaznajomił się bliżej z Bourdellem i Maillolem; we Francji powstał plan jego »Chramu Kossowskiego«, nad którym pracował przeszło dwa lata; fragmenty, wystawione na kolektywnej wystawie najpierw w Wiedniu i Zagrzebiu, a potem w serbskim pawilonie na wystawie w Rzymie w roku 1911, uczyniły go sławnym a jego sławę tylko jeszcze powiększały dalsze wystawy w Monachjum, Dreźnie, Wenecji, Paryżu i Londynie. Rodin nazwał tedy Mestrovića »największym odkryciem wśród współczesnych rzeźbiarzy europejskich«. Podczas wojny brał czynny udział w londyńskim jugosłowiańskim Komitecie narodowym; po wojnie został rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Zagrzebiu. Wśród jego dzieł należy wymienić szereg portretów i pomników, m. i. pomnik »Żwycięscy« w Belgradzie, tamże niedawno odsłonięty pomnik »Wdzięczności Francji«, mauzoleum rodziny Raćić w Cawtacie pod Dubrownikiem, pomnik biskupa Strossmayera w Zagrzebiu, biskupa Grzegorza Nińskiego w Splicie, jakoteż długi szereg rzeźb o motywach religijnych, oraz pomnik »Ameryki« w postaci dwóch Indian na koniu, postawiony w Chicago.



IVAN MESTROVIC

KOBIETA Z DZIECKIEM (marmur)

KRONIKA ARTYSTYCZNA

BIAŁA

= Wystawa obrazów malarzy polskich. Otwarto tu uroczystą wystawę obrazów malarzy polskich, urządzoną staraniem komitetu opieki nad żołnierzem w Bielsku-Białej. Wystawa, urządzona w sali ratusza, obejmuje około 320 prac 50-ciu malarzy, m. in. Matejki, Malczewskiego, Fałata, Radzikowskiego, Żmurki, Axentowicza, Wyczółkowskiego, Kossaków etc.

BYDGOSZCZ

= Wystawę Związku Plastyków Pomorskich otwarto w dniu 14 grudnia w Muzeum Miejskim.

GDYNIA

= Wystawa p. n. »Stara Gdynia«, Polski Biały Krzyż urządzając tydzień Białego Krzyża na terenie całej Rzeczypospolitej, zainicjował w Gdyni jako jedną z imprez wystawę dawnej Gdyni.

Celem wystawy było pokazać obecnemu społeczeństwu, którego większość nie widziała tej dawnej starej Gdyni, pozostawionej nam przez Niemców, jaka jest ogromna różnica między małą rybacką wioską a obecną Gdynią, pokazać i udowodnić przez to, że naród, który potrafił w tak krótkim czasie z małej wioski zbudować duże miasto, a ze zwykłych błot pierwszorzędną port — potrafi zatrzymać go i obronić od wszelkich zakusów i zamachów ze strony obcej.

Wystawa obejmuje dzieła sztuki, literaturę, fotografie, szkice, rysunki, plany, mapy, dokumenty etnograficzne i muzealne oraz wyroby kaszubskie.

INOWROCŁA W

= Ze Zrzeszenia Kujawskich Artystów Plastyków. Jak prasa informuje, obecna Wystawa Obrazów Ceramiki i Grafiki w Muzeum Ziemi Kujawskiej potrwa 19 dnia 6 stycznia 1931 roku włącznie.

Tegoż 6 stycznia zostanie dokonane rozlosowanie pomiędzy osobami, którzy zwiedzili tę wystawę, dwóch obrazów, nabytych w tym celu przez Zarząd Zrzeszenia a mianowicie: p. W. Brecha »Z okolic Włocławka« i p. A. Laszenki »Pustynia Nubijska«.

KALISZ

= Tryptyk Wita Stwosza. Wysłany w roku ubiegłym do Warszawy wspaniały klejnot sztuki polskiej, znajdujący się w kolegiacie kaliskiej, tryptyk dzieła Wita Stwosza, odesłany został po gruntownym odnowieniu do Kalisza, gdzie ustawiony będzie w kolegiacie.

Tryptyk kaliski po odrestaurowaniu wystawiony był na Zamku w Warszawie.

KATOWICE

= W Wystawie Związku Artystów Polskich na Śląsku bierze udział 22 malarzy śląskich, 1 malarz i 2 rzeźbiarze z Krakowa, a mianowicie: Bunsch, Steller, Wałach, Helm-Pirgo, Neumann, Honiek, Grabczak, Gośliński, Stupsik, Appelbaum, Kątski, Kidoń, Sikora, Pol, Kowalewicz, Myśliwiec, Bendkowski, Skałwiński, Nlapacki, Langman, Chlebus, Lewandowska, Raszka.

= Wystawę Styków otwarto w reprezentacyjnych salach gmachu Województwa z początkiem grudnia. Z głosów prasy na ten temat zwraca uwagę zwłaszcza artykuł inż. arch. Tadeusza Michejdy w Nr. 297 *Polski Zachodniej*.

= Echa wystawy portretów polskich w Krakowie. W dzienniku *Veneto* (Padova) z dn. 4 grudnia b. r. ukazał się artykuł Fr. Szyfmanówny p. t. »I ritrattisti italiani in Polonia«.

KRAKÓW

= Wystawa cechu art. plastyków »Jednoróg« została otwarta w gmachu T-wa przyjaciół sztuk pięknych w połowie listopada. W wystawie wzięli udział: Władysława Augustynowiczówna, Stanisław Dąbrowski, Wiktor Detke, Leon Dołżycki, Erwin Elster, Samuel Finkelstein, Jan Hrynkowski, Władysław Krzyżanowski, Władysław Lam, Ludwik Misky, Szymon Müller, Roman Orszulski, Zygmunt Radnicki, Tadeusz Seweryn, Stanisław Żurawski.

= Muzeum Narodowe otrzymało od p. Maurycego Hertza jako dar p. Anny z Poznańskich Hertzowej obraz Władysława Podkowńskiego: »Marsz pogrzebowy«. Obraz ten jest ostatnim dziełem artysty i należy do najwybitniejszych jego prac. Jak wiadomo, posiada Muzeum Narodowe drugie najwybitniejsze dzieło Podkowńskiego, słynny »Szal«.

= Wystawa w Muzeum Przemysłowym w Krakowie. W związku z obchodem 100-nej rocznicy Powstania listopadowego odbyło się w Miejskim Muzeum Przemysłowym otwarcie wystawy książek, druków, grafiki i muzykaljów z r. 1830-31.

W dużej sali Muzeum Przemysłowego zgromadzono bogaty materiał ilustrujący epokę Powstania Listopadowego. Na uroczystość otwarcia wystawy przybyli wojewoda dr. Kwaśniewski, prezydent miasta senator inż. Rolle, dowódca O. K. V gen. Łuczyński, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. dr. Żałęski oraz przedstawiciele towarzystw naukowych i kulturalnych. W imieniu Towarzystwa Miłośników Książki powitał przybyłych gości prezes Kazimierz Witkiewicz. W czasie uroczystości rozdawano wydawnictwa Towarzystwa Miłośników Książki: »Silva Rerum«, zeszyt poświęcony 100-ej rocznicy Powstania Listopadowego, poemat wojskowy p. t. »Tułacz« i katalogi wystawy.

= Akademia Sztuk Pięknych. Uroczystości inauguracji roku szkolnego odbyła się dnia 28 listopada, w obecności rektorów uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii górniczej, przedstawicieli władz państwowych i miejskich i profesorów Akademii. Rektor Akademii, prof. Konstanty Laszcza, przedstawił w dłuższym przemówieniu obraz działalności Akademii w roku ubiegłym, a następnie określił rolę uczelni artystycznej w rozwoju sztuki narodowej i drogi, któremi młody artysta powinien dążyć do jaknajwyższego rozwoju artystycznego.

»Dotąd nikt jeszcze nie stwierdził istnienia takiej szkoły, w której można by kształcić się na artystów. To, co nazywamy w codziennym życiu »artyzmem«, jest właściwością wrodzoną, którą szkoła tylko rozwija. Istotą bowiem sztuki jest indywidualność, a istotą indywidualności talent. Jeśli ktoś chce powiedzieć swe słowo w sztuce, musi nauczyć się jej mowy. Otóż szkoła ma za zadanie dać początkującemu artyście umiejętność wypowiadania tego, co mu jego indywidualność nakazuje. Szkoła daje artyście narzędzia, któremi będzie posługiwać się w swej pracy, da mu zrozumienie kształtu czy barwy, perspektywy czy anatomii, da mu wreszcie znajomość materiałów i ich użycia celem realizowania swych pomysłów artystycznych«.

Dalszy rozwój artystyczny już jest zawisły wyłącznie od człowieka, od energii potencjalnej jego siły twórczej. Na nic tu zdadzą się mądrkowania czy usiłowania kolektywizacji. Talenty bowiem chodzą swoimi drogami. Leonardo da Vinci mówił: »Ci, co trzymają się cudzych szablonów, nigdy nie wejdą do grona chwały«.

Każdy powinien brać na plecy tylko tyle, ile unieść potrafi — inaczej bowiem próżnym się stanie wszelki



WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI

(Z wystawy „Jednorożek”, Kraków, 1930)

MARTWA NATURA (oil)

trud. Dlatego też zastanowić się należy — przestrzegali Rektor Akademii — dobrze nad wyborem drogi życia, by nie uległ złudnej pokusie sławy, nie mając danych dla niej. Błąd w ten sposób popełniony naprawić się — po największej części — nie da.

= Polska Akademia Umiejętności. Na posiedzeniu Komisji historii sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w dniu 11. XII. 1930, doc. dr. Kazimierz Michałowski przedstawił swą pracę p. t. »Portrety grecko-rzymskie na Delos«.

Jest to praca przeznaczona do serii oficjalnych publikacji Francuskiego Instytutu Archeologicznego w Atenach (Ecole Française d'Athènes) p. t. *Exploration Archéologique de Délos*. Studia nad portretem starożytnym reprezentowanym na Delos w kilkudziesięciu okazach (marmury i jeden bronz) z epoki hellenistyczno-rzymskiej prowadzą do wyróżnienia trzech zasadniczych typów stylowych:

1) hellenistyczno-grecki o tendencji ośrodkowej w kompozycji, przypominający w układzie portrety władców hellenistycznych, 2) typ przejściowy o silnym pierwiastku ekspresji duchowej, 3) hellenistyczno-rzymski, bardziej obiektywny od poprzednich, który oznacza się tendencją dośrodkową w kompozycji. Pod względem formy stylowej i techniki wykonania portrety delickie różnią się wybitnie od współczesnych portretów Republiki rzymskiej.

W obrębie tych trzech grup referent przeprowadził klasyfikację chronologiczną okazów, które przypadają na okres od drugiej ćwierci II w. przed Chr. do końca I w. przed Chr. Do ważniejszych odkryć ikonograficznych należy zaliczyć portret Mitrydatesa Eupatora i portret Augusta.

Następnie dr. Marja Jarosławska podała komunikat o materiałach do budowy jezuickich w Polsce z końca XVI w. i z XVII w., znajdujących się w Paryżu. Zachowane plany odnoszą się do kolegiów i kościołów w Krakowie (między innymi plan kościoła św. Piotra z r. 1596), Kamieńcu, Krośnie, Krożu, Lwowie, Jarosławiu, Lublinie, Łomży, Łucku, Ostrogu, Poznaniu, Piotrkowie, Przemyślu, Sandomierzu, Wilnie, Warszawie i Wąlczu.

W związku z tym komunikatem ks. Stanisław Bednarski T. J. dorzucił szereg wiadomości do dziejów sztuki w Polsce. W Archiwum zakonu Jezuitów w Holandji znalazł on obfite materiały nie tylko do architektury jezuickiej w Polsce, ale i nazwiska artystów, którzy ozdabiali wnętrza a więc malarzy, snycerzy, złotników i t. d. Szczególniej w XVIII w. wyłania się w ten sposób szereg artystów Polaków, nieznanych dotychczas, których działalność jest archiwalnie ściśle oznaczona.

LUBLIN

= Wystawa obrazów Kazimierza Pieniążka została otwarta 7 grudnia z. r. w lokalu L. O. P. P. Wystawiono około 50 prac z zakresu malarstwa i grafiki. Większość prac to pejzaże i motywy architektoniczne z Kazimierza nad Wisłą i okolic.

= Wystawę prac Wilhelma Wachta otwarto w dniu 14 grudnia w lokalu Klubu Towarzystwa; poprzednio odbyła się tam wystawa prac Jakóba Rotbauma.

= Wystawę obrazów artystów lubelskich zorganizowało Tow. Artystyczne w Lublinie na rzecz walki z gruźlicą. Otwarto ją 21 grudnia. W wystawie tej biorą udział artyści malarze: pp. Władysław Bar-



LEON DĄBŁYŃSKI

ULICZKA W KRZEMIŃCIE (ol.)

(Z wystawy „Jedynoga”, Kraków, 1930)

wicki, Stefan Dylewski, Alojzy Kuczyński, Henryk Wierciński, Włodzimierz Mirosławski, Jan Wilczyński i F. Czekay.

Muzeum Lubelskie. Czytamy w *Ziemi Lubelskiej* z dnia 21. XI. b. r.: Zapowiedziane na dzień 19 b. m. doroczne walne zebranie członków Tow. Muzeum Lubelskie w pierwszym terminie, jak zwykle, nie odbyło się. Na 73 członków Towarzystwa przybyło zaledwie pięć osób razem z prezesem i kustoszem. Czy wobec tego należy snuć smutne wnioski na temat umiejętności zwoływania zebrań ogólnych przez zarząd Tow. Muzeum Lubelskie, czy też podziwiać niezwykłą wprost apatię członków Towarzystwa na sprawy muzeum lub też — ich wyjątkową niechęć do t. zw. zebrań walnych? Jakiegokolwiek byłyby w związku z tą sprawą refleksje, warto poprosić Tow. Muzeum Lubelskie, by postarało się w przyszłości głośniejszemu sygnalizować członkom terminy tak ważnych, jak walne, zebrań. Wszak chodzi o sprawy muzeum, które winno być wykładnikiem kultury miasta i całej ziemi lubelskiej.

= Kościół św. Mikołaja na Czwartku należy do najstarszych zabytków naszej przeszłości w Lublinie, sięga bowiem XV stulecia. Na tem samym miejscu był już w r. 980 zbudowany mały drewniany kościółek, który z biegiem czasu uległ zniszczeniu. Oprócz artystycznej wartości samej budowli kościoła św. Mikołaja, dodaje jej piękna malownicze położenie. Z góry,

na której wzniesiony jest kościół, rozciąga się piękny widok na zamek i cały Lublin. Wzgórze to należałoby umiejętnie zadrzewić i utrzymywać starannie. Sam kościół św. Mikołaja wymaga gruntownego odrestaurowania. Żąb czasu zrobił tu swoje. Na czele komitetu, który ma zająć się restauracją kościoła, stanął konserwator inż. Piwocki. Dla uzyskania odpowiednich funduszy rozpoczęto zbieranie składek.

Wystawa kilimów. W *Ziemi Lubelskiej* (Nr. 330) czytamy: »Wystawa kilimów w sali Rady Miejskiej Magistratu budzi coraz większe zainteresowanie wśród szerszego ogółu mieszkańców m. Lublina

»Oryginalne wzory o motywach wschodnich ze zbiorów starożytnych dywanów, opracowanych w monumentalnym dziele »*Alterthümliche Teppiche*« — ze zbiorów Uniwersytetu Poznańskiego — następnie wzory polskie z Departamentu Sztuki, oraz całego szeregu młodych artystów polskich — zwracają powszechną uwagę niezwykle oryginalnym, żywiołową barwą i różnorodnością kompozycyjną(!)«.

Co to znaczy? Wiadomo, że wystawia »Tarkos« i »Kilim Wielichorski« z Poznańskiego. Kilimy »Tarkos« są znane i wysoko cenione. Czyżby to »Kilim Wielichorski« brał wzory o motywach wschodnich z »*Alterthümliche Teppiche*«?



WIKTOR DETTI

FORTLIT ZONY (oil)

(Z wystawy „Jedynoga”, Kraków, 1930)

I. W O W

= Zrzeszenie art-plastyków »Zwornik« otworzyło w początku listopada swoją wystawę w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Udział w wystawie biorą: Emil Krcha, Kasper Pochwański, Kazimierz Rutkowski, Emil Szynagel, Jadwiga Sperlińska, Zygmunt Milli, Zenon Kononowicz, M. Ritterówna, Karol Foerster, Marian Szczyrbuła, J. Hofmanówna, Jan Krzyszkowski, W. Perebejnis, Jan Książek, Stan. Pochwański, Zygmunt Król, Stanisław Tracz i Jerzy Wolff.

W grudniu otwarto w salach Tow. Przyj. Sztuk Pięknych wystawę doroczną lwowskiego Związku artystek razem z wystawą grupy warszawskich artystek »Kolor«. O wystawie tej grupy pisały »Sztuki piękne« z powodu wystawy w salonie Garlińskiego w Warszawie na wiosnę 1929 r. W lwowskiej wystawie tej grupy biorą udział: Elżbieta Hirscherzanka, Gizela Hufna—główna, Mary Litauer. W wystawie Związku artystek biorą udział: Hausnerowa, Konopacka, Podlewska, Smolkówna, Albinowska-Minkiewiczowa, Chybińska, Do—lińska, Korzeniowska, Kratochwiła-Widymaska, Lan—żanka, Nowotnówna, Opolska, Rosenfeldówna, Szyrajew i Reichertówna. Wystawiono także kilimy wykonane w warsztatach p. Petzoldówny.

Obok tych wystaw wystąpił młody artysta, dotych—czas działający na terenie paryskim i holdujący zasa—dom modernistycznym, Zygmunt Menkes, tudzież Józef

Pieniążek, który wystawił cykl akwael, będących ro—dzajem inwentaryzacji zabytków architektury drzewnej Spisza i Orawy.

Ponadto w salce jednej pomieszczono obrazy prze—znaczone do losowania między właścicieli rocznych biletów wstępu na wystawy T.w.a. Losowanie odbyć się ma 21 grudnia 1930.

= Budowa kościoła. W sali Sokoła IV od—był się wiec obywatelski w sprawie budowy na gór—nym Łyczakowie kościoła pod wezwaniem Matki Boskiej Ostrobramskiej. Wiec zaszczylił swą obecnością J. E. ks. biskup Lisowski. Po przedstawieniu dotychczasowej działalności komitetu, zgodzono się na projekt świątyni, wykonany przez prof. lwowskiej politechniki Obmiń—skiego, oraz omówiono sprawę zdobycia funduszy na budowę zapomocą składek, zbiorów i t. p.

= W Muzeum Przemysłu Artystycz—nego wystawiono tkaniny i hafty ludowe z Pokucia i Podola (pow. zaleszczycki, buczański, borszczowski, horodeński, czortkowski), których cenna kolekcja sta—nowi własność p. Modzelewskiej, kilimy krakowskiej wytwórni Polski Przemysł kilimkarski »Kilim«, oraz różne wyroby ze skóry uczennic szkół zawodowych, tkaniny z kursów muzealnych, hafty zakopiańskie, ce—ramikę Broszkiewiczów z Kut, krzesła szkoły koszy—karskiej, zabawki, ozdoby choinkowe pracowni szklar—skiej Instytutu Przemysłowego etc.



IAN HRYŃKOWSKI PORTRET WŁASNY (ol.)
(z wystawy „Jednorogi”, Kraków, 1930)

ŁÓDŹ

= Wystawę krajową współczesnej książki polskiej i grafiki, urządzono w salach miejskiej galerii sztuki z inicjatywy Tow. bibliofilów w Łodzi, przy czynnym współudziale oświaty i kultury magistratu łódzkiego. Wystawa daje prawie pełny obraz współczesnej produkcji książki w Polsce i związanych z produkcją tą mechanicznych i odręcznych technik graficznych, służących ozdobie, ilustracji książki i reprodukcji dzieł sztuki. W wystawie bierze udział wiele firm wydawniczych i przedsięwzięcia graficznych polskich. Są też reprezentowane techniki graficzne odręczne (drzeworyty i miedzioryty) oraz introligatorstwo (oprawy książek). Nie brak na wystawie osobnego działu pięknych druków polskich Towarzystw bibliofilskich. Wymienić też należy pouczający dla laików pokaz techniki składania układu drukarskiego i przyrządzania klisz »kreskowych« i »siatkowych«, które służą dziś przede wszystkim dla ilustracji dzieł, czasopism i podręczników naukowych. Pokaz ten, doskonale ułożony i oświetlony w specjalnie dla tego celu skonstruowanych gablotkach wystawiło łódzkie Tow. przyrodnicze im. S. Staszica. Na wyróżnienie zasługują wystawione w osobnym, gustownie urządzonej stoisku łódzkie wydawnictwa miejskie: roczniki statystyczne, roczniki i prace archiwalne, księgi pamiątkowe samorządu i biblioteki miejskiej, rozprawy z zakresu gospodarki samorządowej, katalogi i t. p.

= Wystawa artystów plastyków. W salach gmachu przy ul. Moniuszki nr. 2 otwarta została wystawa malarstwa i rzeźby artystów-plastyków łódzian: Aleksandra Czeczotta, Samuela Finkielsteina, Ignacego Hirsztanga, Joachima Kahanego, Bolesława Kudewicza i Mieczysława Lubelskiego.

= Wystawę prac S. Andrzejewskiego w ilości 137 obrazów, otwarto w sali szkoły malarstwa przy ul. Kilińskiego 141.

MYSŁOWICE

= Muzeum w Mysłowicach. Otwarto tu i oddano do użytku publiczności muzeum miejskie, mieszczące się w dawnej sali szkolnej. Na uwagę zasługuje zbiór minerałów, pochodzących przeważnie z górnośląskich kopalń. Dział książek posiada szereg cennych dzieł, obejmujących m. in. historię miast śląskich. Osobny dział obejmuje eksponaty, dotyczące historii miasta Mysłowic, ryciny etc.

PIOTRKÓW

= Nowy sposób organizowania wystaw. W salach Magistratu nastąpiło z końcem grudnia otwarcie wystawy obrazów wybitnych malarzy polskich zmarłych i żyjących. Wystawa została zorganizowana staraniem zarządu oddziału Polskiego Czerwonego Krzyża w Piotrkowie, obrazy pochodzą z firmy Maksymiljana Rübnera w Krakowie, Rynek główny 11.

P. Ż. Pruski, który tej »Wystawie Malarzkiej« poświęcił w Nr. 208 *Głosu Trybunałskiego* nader pochwalebny artykuł, informuje m. i.:

»Wystawa ma charakter wyraźnie objazdowy — co dało się odczuć ze szkodą dla zwiedzających, choćby np. w postaci takiego faktu — drobnego napozór, że nie pokazano zapowiadanych w afiszach obrazów Weissa«.

PŁOCK

= Wystawa Marjańska. W gmachu gimn. państw. żeń. im. Reginy Żółkowskiej, zorganizowana została »Wystawa Marjańska«, która obudziła duże



WŁADYSŁAW IAM

PORTRET PANI W CZARNEJ SUKNI (ol.)

(z wystawy „Jednoroga”, Kraków, 1930)

w Płocku zainteresowanie. Na wystawie widzi się sporo prymitywów bardzo ciekawych, obrazy Matki Boskiej pędzla Godlewskiej, Różyckiego, Szraiberówny, Dmochowskiego, dwa obrazy Krudowskiego (Chrystus i Matka Boska z Dzieciątkiem).

POZNAN

— W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych utworzono w listopadzie: zbiorową wystawę prac Zofji Dziurzyńskiej Rosińskiej, prac Kazimierza Jasnocha, Józefa Praczyńskiego, Jerzego Rupniewskiego, Józefa Henkego, Adama Batyckiego i Macieja Nehringa.

— O »Salon« poznański upomina się *Posnaniensis* w Nr. 594 *Kurjera Pozn.*, przyczem, kreśląc dzieje Tow. Przyjaciół Sztuk P., konstatuje jego obecny upadek: zły stan finansowy, poczem tak m. in. pisze:

Życie ekonomiczne w kraju, z roku na rok cięższe, poczęło odbijać się ujemnie również na działalności Towarzystwa. Liczba członków zmalała w szybkim tempie do połowy w stosunku do czasów przedwojennych, że= lazne kapitały Towarzystwa uległy częściowej dewaluacji tak, że dzisiaj Salon Towarzystwa uciekać się musi do pomocy członków zarządu, gdyż subwencja siołecznego miasta Poznania, udzielana w kwocie 1000 zł.

rocznie nie wystarcza na pokrycie niedoborów. Przy= kro stwierdzić, że stan taki zaistniał w okresie, kiedy Poznań zaludnił się polską inteligencją, tylekrotnie licz= niejszą, niż w okresie niewoli, a rządy miasta spoczęły w zupełności w ręku naszym. Do tych więc czynników winien pójść apel, aby instytucji, tak bardzo zasłużonej na polu krzewienia rodzinnej kultury artystycznej, od= danej pozatem interesom rzeszy artystów polskich, nie pozwoliły upaść i pomogły jej w wydatniejszej mierze do przetrwania ciężkiego kryzysu. Pomocy w tych ciężkich warunkach winien udzielić przedewszystkiem Zarząd miasta, któryłożył, jak dotychczas niepropor= cjonalnie małą sumę na sztuki plastyczne. Z żalem skonstatować należy fakt, że miasto nie dopomogło zrealizować zamiaru pobudowania Salonu, któryby od= powiadał aspiracjom stolicy wielkopolskiej, rzucającym się w oczy na wszystkich innych polach twórczości.

Zarząd Towarzystwa w trosce o dobro sztuki zwró= cił się o pomoc do oficjalnych czynników w Warszawie i otrzymał przyrzeczenie poparcia zamierzeń instytucji. W tym roku odbędzie się szereg wystaw sztuki o wyższym poziomie. Zamierza się urządzić Salon doroczny, na którym będą zakupione dzieła sztuki z funduszy państwowych. Będą rozdane państwowe nagrody. Należy więc dołożyć wszelkich starań, aby

również miejscowe czynniki wzięły udział w powyższej akcji, zmierzającej do ożywienia ruchu artystycznego w naszej dzielnicy. Od tegoż poparcia czynników miejscowych, od poparcia przez społeczeństwo miejscowe, zależać będzie w wielkiej mierze powodzenie poczyni, powziętych dla dobra sztuki polskiej.

Wystawa pamiątek Powstania Listopadowego w Muzeum Wojska. Komisja Wystawy z pp. Zygmunt Zalewski i Władysław Marcinkowski na czele, zgromadziła okazałą kolekcję bardzo cennych pamiątek powstania listopadowego, którą uporządkowała wzorowo i przejrzyście z pomocą kierownika Muzeum Wojskowego, p. por. rez. Wysokiego.

Więcej niż tysiąc eksponatów zgromadzono w wielkiej sali na I piętrze Muzeum przy narożniku ul. Fr. Ratajczaka i Artyleryjskiej. Wystawę podzielono na oddziały wedle nazwisk znakomitych wodzów.

Eksponaty znajdowały się i są w posiadaniu prywatnem, przeważnie rodzin tychże wodzów.

Wystawa została otwartą w niedzielę dnia 30 listopada przez generała Dzierżanowskiego w obecności prezydenta C. Ratajskiego i biskupa Dymka. Otwartą będzie od Nowego Roku. Eksponaty zostaną później przezione do Warszawy i w inne miasta, aby cała Polska je oglądać mogła.

Tow. Przyjaciół Sztuk P. W dzień Nowego Roku, w sali Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych nastąpiło otwarcie nowej wystawy, mianowicie obrazów Józefa Krzyżńskiego, W. Osseckiego, Anieli Czarneckiej oraz witraży Piaseckiego.

SOSNOWIEC

Na łamach *Kurjera Zachodniego* toczyła się dłuższa polemika na temat ostatniej wystawy obrazów, zorganizowanej przez Tow. Artystyczno-Literackie w Sosnowcu. Polemikę wszczął artysta malarz p. Józef Szyller, a odpowiadał mu chór tych, którym p. Szyller zarzucił brak kompetencji w sprawach sztuki malarskiej i niski poziom wystawy. Według rewelacji p. Szyllera na wystawie były obrazy szewca, nauczyciela matematyki i innych amatorów malowania. Przeciwnicy odpowiadają, że do świątyni sztuki każdemu jest wstęp dozwolony, że ukończenie Akademii i zawodowo traktowana sztuka malarska nie jest dowodem talentu i że prawdziwego artystę można znaleźć czasem właśnie wśród szewców. Na to p. Szyller przytacza fakty, że obrazy malarzy-amatorów — to »ściągawki z pocztówek«.

STANISŁAWÓW

Wystawę prac malarskich Władysława Łopusznika i rzeźbiarskich Józefa Malacha, wychowanków krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, urządziło Muzeum Pokuckie przy pomocy Tow. Przyjaciół tegoż Muzeum w salach parterowych, użytych na ten cel przez Miejską Kasę Oszczędności.

WARSZAWA

»Salon Listopadowy« Instytutu Propagandy Sztuki w kamienicy Baryczków, został uroczystie otwarty przez p. Prezydenta Rzpl. w dniu 29 listopada.

W wystawie tej wzięli udział malarze: Arct E., Bielawski W., Bielska L., Borowski W., Boruciński M., Butrymowicz E., Centnerszwerowa St., Czajkowski St., Czapski J., Czerwiński E., Czyżewski T., Dybowski St., Eichler Z., Feuerring M., Filipkiewicz S., Gajewski P., Gaszczyńska W., Geppert E., Głowacki E., Górka P., Grabowski Z., Grąskiewicz Al., Grombecki E., Gromowski T., Grott T., Hiller K., Hirscherzanka E.,

Hrynkowski J., Hufnagłówna G., Jabłoński M., Jamontt B., Janowski J. P., Janowski L., Jarocki Wł., Jaworski H. J., Kamocki St., Karpiński A., Katarzyńska-Pruszkowska Z., Kędziński Ap., Kłopotowski Al., Koch Wł., Kocowski P., Konarska J., Korzei M., Kowalewski B., Kowalski L., Kowarski F., Kramsztyk R., Kraśnik Z., Krcha E., Krzyżanowska M., Kulaszyńska Z., Kuźmiński B., Kwiatkowski K., Lam Wł., Litauer M., Łunkiewiczowa M. E., Małczewski R., Malicki A., Malicki M. J., Marczewski T., Marylski J., Mehoffer J., Menes-Kuczyńska M., Mieszkowski J., Niesiołowski T., Pautsch F., Pawlak L., Pękałski L., Pięnkowski I., Pochwalski K., Pokrzywnicka I., Pol H., Polański H., Pruszkowski T., Rabinowicz H., Rafałowski S., Roguski Wł., Rouba M., Rubczak J., Rudzka-Cybis A., Rutkowski S., Rychtarski A., Seidenbeutel E. i M., Seweryn T., Sichulski K., Skoczylas Wł., Stapiński Wł., Stażewski H., Strzeżewski Wł., Slendziński L., Tomorowicz K., Trautman J., Treffler J., Waliszewski Z., Wąsowicz W., Weiss W., Winkler K., Witkowski R., Wysocka E., Zalewski St., Zaruba J., Zawadowski W., Żurawski St. — W dziale rzeźb: Broniewska J., Pierk E., Gross M., Hornopopławski St., Karno A., Kobro-Strzezińska K., Kuna H., Nitschowa L., Pietkiewicz K., Rzecki St., Strzykiewicz Fr., Szczepkowski J., Trzezińska-Kamińska Z., Wójtowicz B. — W dziale grafiki: Brandel K., Chrostowski S., Cieślowski T. syn, Dunin M., Goryńska W., Konarska J., Kowalski L., Krasnodębska-Gardowska B., Mrożewski S., Podoski W., Raczyński St., Stankiewicz Z., Tom J., Waśkowski T., Wiszniewski K., Wojnarski J. — W dziale sztuki dekoracyjnej: członkowie pracowni kilimów, dywanów, tkackiej, stolarskiej i ceramicznej Tow. »Ład« w Warszawie i inni.

Na osobną uwagę zasługuje artystycznie wykonany (w Drukarni Narodowej w Krakowie) katalog wystawy, ozdobiony 24 rotograviurami. Wobec tego jednak, że w Salonie tym biorą udział artyści z całej Polski, należałoby zaznaczyć w katalogu miejsce stałego ich pobytu; dla szerszej publiczności ma to swoje znaczenie.

W Nagrody Salonu Listopadowego w Baryczków. W dniach 28 i 29 listopada odbyło się pod przewodnictwem dyrektora W. Skoczylasa posiedzenie Komisji Rozdania Nagród, powołanej przez Min. W. R. i O. P. W skład komisji weszli: prof. Ksawery Dunikowski, dyrektor prof. Tadeusz Pruszkowski, prof. Karol Stryjeński i dr. Mieczysław Treter.

Komisja uchwaliła przyznać nagrody w następujący sposób:

Nagrodę prezesa Rady Ministrów przyznano p. Henrykowi Kunie za popiersie Kamila Witkowskiego.

Nagrody Min. W. R. i O. P. po 1000 zł, przyznano:

Wojciechowi Weissowi za obraz p. t. »Modelka«, Ludomirowi Slendzińskiemu za »Portret pani H. S.«, Władysławowi Jarockiemu za obraz »Dziwny włóczęga«, Apoloniuszowi Kędzierskiemu za obraz »Rybak«, Felicianowi Kowarskiemu za »Pejzaż Wilanowski«, Fryderykowi Pautschowi za »Pejzaż«, Menaszemu Seidenbeutelowi za »Martwą naturę«, Zygmuntowi Waliszewskiemu za obraz »Martwa z zającem«, Henrykowi Grombeckiemu za portret Marszałka Sejmu Daszyńskiego, Michałowi Borucińskiemu za »Letni wieczór«, Romualdowi Witkowskiemu za »Martwą naturę«, Wacławowi Borowskiemu za »Akt«, Rafałowi Małczewskiemu za »Październik«, Lucjanowi Kintopowi za tkaniny.



ZYGMUNT RADNICKI

(Z wystawy „Jednorogu”, Kraków, 1930)

KRAJOBRAZ (ol.)

Nagrody po złotych 500 przyznano:
Julji Grodeckiej za narzutę i Helenie Bukowskiej za narzutę.

Nagrodę m. st. Warszawy:
Bognie Krasnodębskiej-Gardowskiej za dwubarwny drzeworyt.

Przez Min. Spraw Zagranicznych zakupione zostały prace: prof. T. Pruszkowskiego, Stanisława Czajkowskiego, Rafała Malczewskiego, prof. Władysława Skoczylasa, Z. Katarzyńskiej-Pruszkowskiej, Stanisława Chrostowskiego.

WŁOCŁAWEK

= Zrzeszenie Kujawskich Artystów Plastyków otworzyło dnia 8 grudnia w naszym gmachu »Domu krajoznawczego i Muzeum ziemi Kujawskiej we Włocławku« wystawę obrazów, grafiki i ceramiki.

Wystawę otworzył przemowa prezydent Włocławka p. St. Pachnowski, w której zaznaczył, że jako głowa miasta, które stale dąży do osiągnięcia wyglądu kulturalnego o charakterze zachodnio-europejskim, z radością wita powstanie lokalnego zrzeszenia artystycznego, które ma za cel utrzymywanie kontaktu z ruchem artystycznym w Polsce i krzewienie we Włocławku zamiłowania do Sztuki. W wystawie biorą udział: Władysław Biech, Natalia Hekkerówna, Aleksander Laszenko, Gerson Tennenbaum (obrazy), Mieczysław Pawełek (ceramika, wykonana w miejscowych zakładach Przemysłowych). Grafikę wystawili: Mieczysław Woźnicki i Leon Płonay. Antoni Smutny wystawił szereg prac z zakresu malarstwa, grafiki i ceramiki.

KRONIKA ZAGRANICZNA

KOPENHAGA

= Wystawa polskiej sztuki została otwarta dnia 6 grudnia 1930 r. w salach pałacu Charlottenborg, w którym mieści się Akademia Sztuk Pięknych i obszerny lokal wystawowy.

Wystawa polskiej sztuki została zorganizowaną przez Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych, przy czynnem współdziałaniu poselstwa naszego w Kopenhadze z posłem Rp., p. Zygmuntem Michałowskim na czele i na podstawie porozumienia się poprzedniego z rządem Królestwa Danii. Protektorat nad wystawą objął książę Axel i księżniczka Margareta, w Komitecie honorowym wzięli udział dr. phil. P. R. Munch, duński minister spraw zagranicznych i F. I. Borgbjerg, minister oświaty, polscy ministrowie, pp. August Załęski i Sławomir Czerwiński, tudzież szereg wybitnych osobistości Danii i Polski.

Komisarzem wystawy był prof. Władysław Jarocki. Uroczystość otwarcia wystawy, w której wzięli udział obaj wyżej wymienieni panowie ministrowie duńscy, szereg najwybitniejszych osobistości Danii, korpus dyplomatyczny i członkowie naszego poselstwa, rozpoczął piękną przemową poseł Zygmunt Michałowski, poczem odpowiedział mu bardzo serdecznie minister oświaty, p. F. J. Borgbjerg.

W następnym numerze *Sztuk Pięknych* podamy głosy prasy duńskiej, tymczasowo możemy stwierdzić że występ polskich plastyków zrobił bardzo dobre wrażenie. Wystawa, efektownie rozmieszczona w doskonałych salach Charlottenborga, przedstawia się imponująco. Jest to największa co do ilości eksponatów

wystawa plastyki z urządzonych dotąd przez TOSSPO. Obejmuje 474 eksponatów z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki i działu tekstylnego (kilimy i tkaniny).

Wystawione są prace następujących artystów:

Malarstwo: Wacław Borowski, Michał Borucki, Olga Boznańska, Wanda Chelmońska, Stanisław Czajkowski, Tytus Czyżewski, Leon Dołżycki, Erwin Elster, Julian Fałat, Stefan Filipkiewicz, Eugeniusz Geppert, Leopold Gottlieb, Henryk Grombecki, Adam Hannytkiewicz, Jan Hrynkowski, Bronisław Jamontt, Ludomir Janowski, Władysław Jaroński, Stanisław Kamocki, Alfons Karpiński, Apoloniusz Kędziński, Mieczysław Kotarbiński, Roman Kramsztyk, Michałina Krzyżanowska, Konrad Krzyżanowski, Kazimierz Kwiatkowski, Władysław Lam, Rafał Malczewski, Adam Malicki, Józef Mehoffer, Stanisław Noakowski, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pieńkowski, Gustaw Pilecki, Andrzej Pronaszko, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Roguski, Michał Rouba, Jan Rubczak, Marcin Samlicki, Kazimierz Sichulski, Władysław Skoczylas, Ludomir Slendziński, Zofia Stryjeńska, Wacław Wąsowicz, Wojciech Weiss, Romuald Witkowski, Jan Wydra.

Rzeźba: Xawery Dunikowski, Henryk Kuna, Konstanty Laszczka, Stanisław Rzecki, Jan Szczepkowski.

Grafika: Otto Axer, Edmund Bartłomiejczyk, Wacław Borowski, Stanisław Chrostowski, Tadeusz Cieślowski, Marja Duninówna, Stefan Kociotek, Janina Konarska, Bogna Krasnodebska, Tadeusz Kulisiewicz, Władysław Lam, Stefan Mroczewski, Józef Pankiewicz, Wiktor Podoski, Władysław Skoczylas, Wacław Wąsowicz, Wojciech Weiss, Jan Wojnarski, Leon Wysocki, Władysław Żurawski.

Poza tem wystawiono kilimy, wykonane w »Warsztach kilimkarskich« w Zakopanem (według projektów Brzozowskiego, Turnau'a, Orszulskiego, Smreczyńskiego, Szarlowskiej i Gałka), Bohdana Tretera kilimy, wykonane w pracowni p. Barabaszówny, kilimy T. Grotta, wykonane w pracowni p. Grottowej, tudzież kilimy »Ładu« (według projektów Nowaczyńskiej, Bukowskiej i Grodeckiej) i tkaniny »Ładu«, wykonane według projektów Bukowskiej, Szczepanowskiej, Grodeckiej, Kintopa, Rankówny, Czarnieckiej i Grzędzińskiej.

Afisz wystawy narysował Stanisław Chrostowski. Zarząd Charlottenbarga (w lokalu którego wystawa się mieści) wydał ozdobny katalog, opatrzone wstępem, napisanym przez dr. Mieczysława Tretera, ozdobiony 24 reprodukcjami z wystawionych dzieł. Okładkę katalogu zdobi zmniejszona kolorowa reprodukcja drzeworytu »Janosik«, E. Bartłomiejczyka.

Z okazji otwarcia wystawy wydał p. poseł Zygmunt Michałowski wspiane przyjęcie, w którym wzięło udział przeszło 300 wybitnych osobistości z najrozmaitszych sfer duńskich.

W dzień przed otwarciem wystawy wygłosił dr. Mieczysław Treter do kopenhaskiego Radja odczyt o współczesnej sztuce polskiej (w języku niemieckim). Takież odczyt w języku francuskim wygłosił dr. M. Treter dnia 8 grudnia na wieczorze uroczystym, urządzonym przez T=wo polsko-duńskie.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA

= *Architekt*, zeszyt 7, r. 1930. Kraków. Treść: Zieleń oraz tereny sportowe i wypoczynkowe w Krakowie. Stefan Strojek: Projekt okręgowego urzędu W. F. i P. W. — Stanisław Faecher: Projekt wojewódzkiego komitetu W. F. i P. W. — Stefan Strojek: O utrzymanie Błoń. — Stefan Strojek: Z Holandji. — Kronika: Program 1-szej Konferencji Urbanistów polskich. — Ze świata. — Henryk Jasieński: Rozważania na temat normalizacji.

= *L'art contemporain — Sztuka współczesna*. Nr. 3. (Paryż) zawiera: Artykuł J. Brzękowskiego o znaczeniu deformacji, konstrukcji i ekspresji literackiej w nowych kierunkach malarstwa, artykuł Walde-mara George'a »P. P. C.« i J. Brzękowskiego »Przeciw Picasso'wie«, J. Przybosa polemikę z »Walką o treść«, K. Irzykowskiego, poezje Arpa, Przybosa i Senphora, oraz 50 reprodukcji dzieł Picasso'a, Léger'a, Marcoussis'a, Prampolini'ego, Ozenfant'a, Arpa, Mondrian'a i t. d.

= *Polskie hafty ludowe*, Część I: *Krakowskie hafty białe*. Wstęp napisał Seweryn Udziała, wydawnictwo Książnicy Atlas, Lwów. 1930. Wzorowo wydane i opatrzone 68 reprodukcjami haftów ludowych.

KONKURSY

= Komitet obchodu Imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego ogłasza konkursy z trzech dziedzin sztuki: literatury, plastyki i muzyki.

Przedmiotem konkursu z zakresu plastyki ma być odbitka z drzeworytu lub litografii, przedstawiająca postać Józefa Piłsudskiego lub scenę z jego życia. Celem konkursu jest uzyskanie prac graficznych, które nadawałyby się do powielania i użycia jako obrazy ściennie.

Na konkurs mogą być nadsyłane wyłącznie prace dotąd niewystawiane i niepublikowane.

Wykonanie może być jednobarwne lub wielobarwne, lecz w tym wypadku ilość kolorów ogranicza się do czterech.

Rozmiar plansz: krótszy bok nie mniejszy, jak 20 cm., dłuższy nie większy, jak 50 cm.

Prace opatrzone godłem wraz z kopertami, zawierającymi imię i nazwisko autora, nadsyłać należy pod adresem: Warszawa, Stare Miasto 32, Komitet Obchodu Imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego, najpóźniej do dnia 1 lutego 1931 r.

Nagrody: I — 3.000 zł., II — 2.000 zł., III — 1.000 zł. i dwa zakupy po 500 zł.

Odbitki nagrodzone stają się własnością Komitetu: prawo wyłącznego odbijania z prac wybranych do powielania może Komitet nabyć za sumę 3.000 zł.

Sąd konkursowy stanowią przedstawiciele: 1 — Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1 — Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, 1 — Instytutu Propagandy Sztuki.

NEKROLOGIA

= Maurycy Minkowski, artysta malarz, zginął tragicznie dnia 23 listopada z. r. w Buenos Aires, w katastrofie samochodowej. Bl. p. Maurycy Minkowski, ur. 1882 r., studiował w latach 1900 do 1905 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Gluchoniemy od urodzenia, lubiany przez kolegów, był w czasie studiów swych charakterystyczną postacią wśród ówczesnej cyganerii krakowskiej. W roku 1907 namalował duże płótno, przedstawiające ofiary pogromu żydów w Kiszynjowie, które, wystawione zagranicą (m. i. w Londynie) zrobiło autorowi znaczny rozgłos, tak z powodu aktualnego tematu jak i poważnych zalet malarskich. Obraz reprodukowany m. i. w londyńskim »Studio« (rok 1907). Potem przeniósł się Minkowski do Paryża, gdzie stale przebywał, od czasu do czasu tylko wyjeżdżał do Polski.

Do Buenos Aires przybył Minkowski w początku listopada, celem urządzenia swej wystawy. Jadącego samochodem do lokalu wystawowego, spotkała katastrofa samochodowa, której skutki były straszne: z pod gruzów strzaskanego samochodu wydobyto zmasakrowane zwłoki artysty.