BIBLIOTEKA
MUZEUM SLĄSKIEGO
410
I.

CZYSŁAW SKRUDLIK

PRAWDA O WYSTAWIE „POLSKIEJ SZTUKI KOŚCIELNEJ" W „ZACHĘCIE"

WARSZAWA
SKŁAD GŁÓWNY
W KSIĘGARNI „PRZEGLĄDU KATOLICKIEGO"
1932

Cena gr. 60.

710
I.

ZAKŁADY GRAFICZNE E. i Dr-a K. KOZIAŃSKICH W WARSZAWIE
KRAKOWSKIE - PRZEDMIEŚCIE 66.
TELEFON: 427-66.

Otwarta w „Zachęcie“ w dniu 11 czerwca b. r. wystawa „Polskiej Sztuki Kościelnej XVIII, XIX i XX wieku“, jest pod względem artystycznym i organizacyjnym, — imprezą ujemną, pod względem wymogów kultu i zapotrzebowania kościołów naszych, — nonsensem!

Brakom organizacyjnym towarzyszy przesada, przeradzająca się w zakłamanie.

Tytuł nie odpowiada przedewszystkiem treści, zapowiada wiele a daje ułomek!

Cóż to za wystawa „Sztuki Kościelnej“, która nie uwzględnia architektury, sprzętarstwa i dekoracji wnętrza?!

Ani jednego projektu architektonicznego, sprzętarstwa ani śladu, dekoracja wnętrza reprezentowana ilościowo i jakościowo tak nędznie — że właściwie dział ten nie istnieje także.

Ściany zatłoczono natomiast obrazami, nie mającymi absolutnie nic wspólnego ze sztuką kościelną!

Jaki jest np. związek pomiędzy kultem, liturgją a pejzażowymi studjami Masłowskiego i Kujawskiego? Żaden! Nie są to nawet obrazy religijne.

Ogólny poziom i charakter części retrospektywnej, zwłaszcza o ile pamięta się o szumnym tytule wystawy, graniczy już z naigrawaniem się z publiczności.

Dorywczo, najzupełniej przypadkowo zebrane eksponaty, nie tworzące jakiejkolwiek całości — „reprezentują“ „wiek XVIII i XIX“!

Jest przedewszystkiem nieprzyzwoitością, grzechem pedagogicznym — wystawianie obrazów nie przygotowanych pod względem konserwacyjnym.

Ściągnięte na gwałt z kościołów warszawskich obrazy z XVIII wieku utrzymane są wręcz fatalnie. Farby łuszczą się i odpadają, warstwa brudu tłumi koloryt.

Jaki cel ponadto miało wystawienie obrazów całkowicie przemalowanych?

A teraz sprawa zasadniczej wagi:

Dlaczego organizatorowie wystawy zdecydowali się zapełnić salę główną „Zachęty“ eksponatami z XVIII wieku?

Dlaczego, tak słabo w dziejach sztuki w Polsce zorjentowanej publiczności, — uparto się zareprezentować malowidła, pochodzące z czasów kompletnej dekadencji sztuki kościelnej i to nie tylko w Polsce, ale i na całym świecie!?

Cóż nas dzisiaj z tym okresem wiąże? Absolutnie nic!

Afektowana, teatralna sztuka kościelna XVIII wieku pod względem formy i treści jest nam całkowicie obca.

Dlaczego pominięto czasy świetności polskiej sztuki kościelnej, całe średniowiecze i wczesny renesans — a nawet wiek XVII-ty!?

„Minimum wysiłku" — oto hasło wystawy. Mówi zresztą o tem wyraźnie wstęp do katalogu Wystawy:

„Dzieł sztuki z tamtych epok niepodobna tak łatwo zgromadzić" (str. 12).

Śmiem twierdzić, że znacznie łatwiej było wypożyczyć np. z Muzeum Narodowego parę obrazów cechowych i od prof. Wittiga wspaniałą „N. Marję P. Anielską", aniżeli wydobywać z ołtarzy płótna, brudne, zakopcone, trzeciorzędnej wartości!

Wiek XIX i początek XX, ilościowo reprezentowany jest w sposób kompromitująco ubogi.

„Na wystawie obecnej — mówi „Wstęp" do katalogu — mamy przed sobą jakoby rozwartą księgę sztuki kościelnej w Polsce, której ostatnie karty jeszcze nie są zapisane, a pierwsze, dawniejsze zamknięte... Kilka tylko kart tej księgi, choć kilka wielkich kart mamy przed sobą do rozpatrzenia"...

Po literacku rzecz ujęta nienagannie, nieomal pięknie. W stosunku jednak do rzeczywistości jest to pusty frazes.

Przedewszystkiem są to „karty" wydarte przypadkowo, po dyletancku i niechlujnie. Przymiotnik „wielki" trzeba sobie koniecznie w tym wypadku darować.

Całość wystawy siejącej pustką, wykazuje aż nadto jasno istotną przyczyną wprowadzenia działu retrospektywnego.

Poprostu, wobec braku eksponatów współczesnych, trzeba było czemś wypełnić lukę!

Jeszcze parę uwag w związku z działem retrospektywnym:

O ile w katalogu podaje się pewne daty z życia i twórczości malarzy XVII i XVIII wieku, to jednak należałoby uwzględnić nowszą literaturę naukową, a nie powoływać się na źródła, nie posiadające już dzisiaj żadnego znaczenia!

Przykład: „Siemiginowski Jerzy Eleuter (Szymonowicz). Potrójne nazwisko jego, które ze względów tragedji rodzinnych przybierać musiał, utrudniają niejednokrotnie ustalenie autentyczności obrazów" (str. 12).

Przedewszystkiem nie potrójne — ale podwójne nazwisko malarza — (Szymonowicz - Siemiginowski), gdyż — Eleuter — nie jest nazwiskiem, ale drugiem imieniem malarza.

Następnie, wszelkie opowieści o „tragedjach rodzinnych" malarza — są to bajeczki wysnute z palca „amatorów" wiedzy i sztuki z połowy minionego stulecia .

Jerzy Szymonowicz, mieszczanin lwowski, nadworny malarz Jana III Sobieskiego sprzykrzył sobie poprostu swój stan „pośledni" — i w drodze adoptacji, za którą zresztą słono zapłacił, jako Siemiginowski wszedł w poczet szlachty.

W r. 1925 ukazała się, pod względem naukowym wręcz rewelacyjna praca p. Gębarowicza o Siemiginowskim, prostująca na podstawie dokumentów, wszelkie romantyczne bajeczki o tym malarzu, którem uparcie jednak hołdują w dalszym ciągu autorowie katalogu.

Rzeczą wręcz nieznośną, a ze stanowiska naukowego — niedopuszczalną, są superlatywy, od których roi się w katalogu:

„Plersch to przedewszystkiem dekorator w wielkim stylu".

„W obrazach Franciszka Smuglewicza uderza rozmach wielki w kompozycji i wspaniałość, która nieraz z wielkością graniczy" (str. 14).

Na miły Bóg! Jakichże słów w takim razie użyjemy wobec dzieł Michała Anioła!?

Przecież Plersch i Smuglewicz nawet na gruncie polskim są malarzami drugorzędnymi, a w zestawieniu z współczesną im sztuką włoską i francuską, stoją wogóle poza nawiasem oceny.

„Mamy w obecnej wystawie niezmiernie ciekawy i bogaty (sic!) eksperyment (sic!), mamy wielki (sic!) okres ojczystej sztuki kościelnej z epoki Sobieskich, z epoki Stanisławowskiej" (str. 12).

Doszliśmy do szczytów zakłamania...

Epokę Sobieskiego z całej plejady artystów tych czasów — reprezentuje jedynie Siemiginowski.

W ten sposób nie jest to więc „eksperyment" — a tem mniej ani „ciekawy" — ani „bogaty", a wręcz przeciwnie bardzo niekompletny, skandalicznie ubogi.

Poza tem, — „wielki okres ojczystej sztuki kościelnej z epoki Sobieskich, z epoki Stanisławowskiej" — jest fikcją, czemś zgoła nieznanem historykom sztuki, wymysłem dyletanckim.

W czasach Sobieskiego rozpoczyna się u nas okres zupełnej laicyzacji sztuki.

Laicyzacja ta osiąga swój szczyt za czasów Stanisława Augusta.

Sztuka kościelna schodzi na plan ostatni.

Już za czasów Sobieskiego, portreciści, malarze historyczni, bataliści biorą stanowczo górę nad artystami, pracującymi dla kościołów.

„Persona grata" na dworze Jana III — nie był żaden malarz kościelny, ale batalista Altomonte.

Tryciusz i Siemiginowski zdobyli stanowiska malarzy nadwornych jako portreciści.

„Wielkość" sztuki kościelnej w Polsce z epoki Sobieskiego najlepiej ilustruje fakt, że „najznakomitszy" obraz ołtarzowy tych czasów, „Św. Anna Samotrzecia" Siemiginowskiego z kościoła uniwersyteckiego w Krakowie jest w znacznej części kompozycji kopją obrazu Carla Maratty (mistrza naszego malarza) z Capella Spada przy kościele S. Maria in Vallicella w Rzymie!

„Nie jest to sztuka" — czytamy w katalogu (str. 12—13), „któraby wedle energicznego wyrażenia Ruskina, nosiła charakter ofiarny dla Boga, lecz wyraża wielki szlachetny patos wobec idei nadziemskich. Chwila Przemienienia Pańskiego — Siemiginowskiego szczególniejszym jest tego wyrazem".

Patos zakłamania przeradza się już tutaj w niesamowity ezoteryzm :

„Przemienienie Pańskie" jest bowiem obrazem do gruntu przemalowanym. Grubo, ordynarnie nałożony na malowidło pierwotne nowy pokład farby uniemożliwia jakąkolwiek ocenę tego obrazu.

Jest to obraz, który należało natychmiast skierować do pracowni restauratora, a nie pomieszczać na wystawie.

Czyż nie byłoby rzeczą bardziej celową i korzystniejszą dla zwiedzających i nauki, zamiast tych dyle-

tanckich „wywnętrzań się", podać wyciągi archiwalne z ksiąg klasztoru OO. Kapucynów w Warszawie, wiążących obrazy te z nazwiskiem Siemiginowskiego?

Wyciągi te są przecież dotąd nieopublikowane.

Jeszcze jedno pytanie:

Jakie znaczenie ma, nie zaznaczona w katalogu, a pomieszczona wśród eksponatów z XIX w., mających reprezentować „twórczość" polską tych czasów ,— kopja obrazu Murilla z muzeum w Sewilli (Chrystus na krzyżu i św. Franciszek Seraficki), zwracająca uwagę fałszywym kolorytem i potężnemi wymiarami?

„Zachęta" ma zaiste zdumiewające pomysły, gdy chodzi o załatanie luk...

A przecież obrazy — Buchbindera „Św. Jadwiga" i Gersona „Chrzest w Jordanie" — domagają się na gwałt pomieszczenia właśnie na miejscu tej nieszczęśliwej kopji.

Znaczne wymiary tych malowideł, na skutek fatalnego ich pomieszczenia, — nie dają widzowi żadnej perspektywy, każą mu na kompozycje, obliczone na znaczną odległość, patrzeć z oddalenia paru kroków.

Przypadkowość, dorywczość w wyborze eksponatów z XIX wieku, w zestawieniu z okresem poprzednim — jest jeszcze bardziej rzucająca się w oczy. Tutaj już nie o lukach należy mówić — ale o kompletnej pustce!

Równie nieliczne eksponaty z początków XX stulecia (twórczość Mehoffera reprezentuje... jeden szkic, Jana Henryka Rosena — jeden szkic do większej kompozycji, Stachiewicz — nieobecny) rozmieszczone są najfatalniej. Przytłaczają się wzajemnie, gubią w chaosie:

„Św. Franciszek" Wyspiańskiego obok potężnych rozmiarów, krzyczącego barwami, tryptyku Pautscha!

A teraz dział sztuki współczesnej.

Organizatorowie wystawy postarali się także o „bronzownika" dla tej części wystawy.

Jest nim anominowy autor artykułu, pomieszczonego w zakończeniu katalogu.

„Okuń Edward i Wałach Jan"—czytamy tam, „są przedstawicielami nie tyle różnych typów malarskich, ile różnej skali uczuć, jakie wnoszą do sztuki kościelnej. Obrazy ich posiadają te wszystkie zalety, które bez żadnych zastrzeżeń winny im zdobyć miejsce w polskich świątyniach. Żałować tylko wypada, iż polskie duchowieństwo tak rzadko posługuje się dziełami tych wybitnych talentów do przyozdobienia kościołów polskich".

Pretensje autora tych słów do duchowieństwa, na tle eksponatów wymienionych artystów, nabierają znaczenia bardzo grubej ironji.

P. Okuń bowiem dał na wystawę dwie rzeczy: „Procesja na Starem Mieście" i „Chrystus śnieżny".

Obraz pierwszy jest impresjonistycznem studjum pejżażowo-rodzajowem, nie mającem nic wspólnego ze sztuką kościelną czy religijną, symboliczny w założeniu obraz drugi stoi poza wszelkiemi wymogami kultu i liturgji.

Nie posiada nawet znaczenia historycznego, t. j. nie jest ilustracją legendy religijnej.

Udział p. Okunia w wystawie „sztuki kościelnej" jest więc najzupełniej przypadkowy. Obrazy jego znajdują się właściwie całkowicie poza programem wystawy.

Co się tyczy p. Wałacha Jana, to jest to malarz, operujący naiwną, kompletnie niewyrobioną techniką, posługujący się ponadto, bez wszelkiego zrozumienia rzeczy, symbolami, przejętemi ze sztuki średniowiecza.

Jego „Zwiastowanie N. M. P." jest ze stanowiska katolickiego — heretyckiem!

Już znakomity teoretyk sztuki kościelnej z okresu soboru trydenckiego, Jan Molanus, napiętnował tych artystów, którzy podobnie jak Wałach malują ...„in annunciatione Virginis parvulum puerum, formatum scilicet Jesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substancia Virginis corpus eius assumptum".

Próba „bronzowania" w tym wypadku zawiodła fatalnie!

Ale zanim przejdziemy do innych szczegółów, zwrócić musimy uwagę na sprawę merytorycznej wagi:

W dziale eksponatów współczesnej sztuki kościelnej, a więc sztuki, zdawałoby się, uzgodnionej z potrzebami kultu znajduje się 96 obrazów. Z sumy tej, poza szkicami Wiśniewskiego, 5 do 6 eksponatów odpowiada celom wystawy sztuki kościelnej, reszta nie ma nic wspólnego z założeniami wystawy!

Statystyka ta mówi za siebie, stwierdza bezapelacyjnie zupełne fiasco wystawy.

Przejdźmy wystawę według malarzy, w porządku alfabetycznym.

Bunsch Adam: „Jawnogrzesznica" i „Przebaczenie".

Są to uwspółcześnione sceny z Nowego Testamentu. Kompozycja nietyle malarska, ile teatralna, przypominająca inscenizację Reinhardta i Leona Schillera. Biorący udział w scenie noszą stroje współczesne. Jedynie

Chrystus posiada jakąś fantastyczną szatę. W obu obrazach, w rezultacie pewnego ustawienia postaci, nie widać twarzy Chrystusa.

Widz patrzy na dramat, akcję, rozgrywającą się nazewnątrz, nie widzi jednak zasadniczego źródła tej akcji.

Uwspółcześnianie przeszłości biblijnej było w zupełności usprawiedliwione w epokach, w których było bezwzględnie szczere.

Malarz średniowiecza nie sięgał swą wiedzą i swą wyobraźnią poza czasy mu współczesne.

Dla niego np. pochód na Golgotę nie różnił się od wędrówek egzekucyjnych na miejsce stracenia, poza murami jego rodzinnego miasta.

Historja, przeszłość, istniały dla niego jedynie w kształtach jemu współczesnych.

Ta niekłamana szczerość ignorancji decydowała o wartości jego obrazów, jako dzieł sztuki kościelnej.

Przy dzisiejszym poziomie wiedzy archeologiczno-historycznej i powszechnem spopularyzowaniu zagadnień tego rodzaju — uswpółcześnianie przeszłości jest jedynie efektem, pozą, zakłamywaniem siebie i otoczenia.

W scenach historycznych Kościół poleca z naciskiem przestrzegać bezwzględnie prawdy historycznej.

Obrazy Bunscha nietylko więc stoją poza programem wystawy kościelnej, ale wręcz sprzeciwiają się najistotniejszem wskazaniom Kościoła.

Hiszpański w swym realiźmie obraz Antoniego Grabarza: „Modlitwa", przedstawiający ślepca, grającego na skrzypcach przy krzyżu przydrożnym. nie ma

również nic wspólnego z zapotrzebowaniem kościołów i wymogami kultu.

Świetnie rysowane akwarele Marjana Trzebińskiego i Tadeusza Nartowskiego, ilustrujące zabytki rzeźby polskiej, byłyby prawdziwą ozdobą wystawy archeologiczno-historycznej, na wystawie współczesnej sztuki kościelnej są nonsensem.

„Elżbieta i Marja" (Nawiedzenie) Pii Górskiej jest doskonałem dziełem sztuki, ale ze stanowiska religijno-kościelnego i historycznego, jest to obraz wręcz horrendalny.

Górska przeszła zupełnie do porządku dziennego nad Ewangelją!

Dla artystki tej nie istnieje zupełnie Marja, „idąca z kwapieniem do miasta Judzkiego", „służebnica niska", namaszczona bezmiarem łaski Bożej, którą czcić będą „wszystkie narody", Marja, której szczęście wybucha najswpanialszym hymnem dziękczynnym, jaki zna mowa ludzka!

Marja Górskiej — to mieszczaneczka współczesna, zwierzająca się ze swych strapień starszej kumoszce.

Gawiński Antoni i Franciszek Siedlecki mają wiele cech wspólnych.

Operują przedewszystkiem nie tyle barwą ile „kolorkami", jaskrawymi, krzykliwymi, mającymi pretensje do „światłości zaświatów".

W gruncie rzeczy cały ten „mistycyzm" jest od siedmiu boleści, a owe światełka, dymki i obłoczki — jest to farbkowana wata, mająca na celu zamaskowanie fatalnych błędów rysunkowych.

Są to raczej kompozycje ilustracyjno-książkowe (broń Boże — nie zachęcamy do tego rodzaju zużytkowania tych obrazków), odbiegające od założeń sztuki kościelnej.

„Asyryjski" Chrystus Bryknera, o cynicznem skrzywieniu ust („Serce Jezusa") znalazł się na wystawie jedynie chyba na skutek przeoczenia członków jury.

Zwietrzała całkowicie w swym symboliźmie „Wizja" Fabijańskiego, nagrodzona dużym medalem srebrnym na dorocznym Salonie Tow. Z. S. P. w Warszawie, w r. 1928, dowodzi, że „Zachęta" większe ma przekonanie dla literatury, aniżeli dla trudnej sztuki malarstwa.

Obraz ten byłby na miejscu w jakiejś sali uzupełniającej sztukę kościelną, w sali impresyj religijno-patrjotycznych.

Obecnie jest nie na miejscu.

Jakimczuka: Chrystus na pustyni jest to typowy „landschaft" ze stafażem.

„Legenda o św. Hubercie" Jerzego Kossaka wykazuje wszystkie błędy (zwłaszcza kolorystyczne) tego malarza, a z wystawą sztuki kościelnej związana jest bardzo luźnie.

„Zwiastowanie" I. Pieńkowskiego, sięgające czasów secesji wiedeńskiej, w którem Marja występuje w szatach zalotnie lekkich, odsłaniających wyraźnie cały rysunek aktu kobiecego, z nimbem, utworzonym z piór pawich — powinien być natychmiast usunięty z wystawy!

„Baroczek" szkiców Wiśniewskiego w kompozycjach większych przechodzi w nieznośną „secesję" formy („Zwiastowanie").

„Piękność" z jego studjum do Madonny jest wręcz urągowiskiem z Dziewicy.

„Bronzownik" z katalogu twierdzi, że „Madonna bolesna" St. Zawadzkiego jest „pełna rzewnego, religijnego sentymentu".

„Marja nie upadała pod Krzyżem, nie zawodziła, nie płakała" — uczą Ojcowie Kościoła, a za nimi teoretycy sztuki kościelnej, ale stała pod drzewem męki, wyprostowana jak kapłan przy sprawowaniu ofiary. Była to godzina wieczornej ofiary Marji (poranna wybiła dla Niej, gdy przepowiednia Symeona, „mieczem przeniknęła Jej pierś").

W monumentalnej „Pieta" Quida Reniego z Galerji bolońskiej, Marja stoi nad zwłokami Syna, złożonemi na płycie kamiennej; stoi nieugięta, niezłamana bólem, świadoma celów Odkupienia.

Kościół wykluczył z przedstawień z życia Chrystusa i Marji wszelki element „rodzajowy"; kompozycja St. Zawadzkiego nawraca do tych oklepanych komunałów „rzewności" i „sentymentu".

Pautsch Henryk i Hofman Wlastimil uwspółcześniają przeszłość biblijną na modłę ludową.

Pierwszy jest dramaturgiem, drugi lirykiem.

Wielki tryptyk „Ukrzyżowanie" Pautscha o barwach zdecydowanych, grających pierwotną siłą jest dziełem o potężnej ekspresji.

Realizm ujęcia i typów przywodzi na pamięć słynne „Ukrzyżowanie“ Grünewalda z Kolmaru.

Przy wszystkich tych walorach, kompozycja Pautscha, na skutek zupełnego zniwelowania prawdy dziejowej, nie jest dziełem, pokrywającem się z wytycznemi sztuki kościelnej.

Wlastimil Hofmann jest — par excellence — malarzem religijnym.

Jego, do gruntu uczuciowy stosunek do świata, wyrażający się w formach ustalonych, o znaczeniu nieomal symbolów, oparty jest o głębokie przeżycie religijne.

Całą sztukę Hofmanna określić można jako emanację religijną ziemi polskiej.

Sztuka Hofmanna jest zdumiewająco jednolita. To samo uczucie religijne, które w drewniane kukły przydrożne, widniejące w pierwszych pracach tego artysty, wlewało nurt życia, odzwierciadla się i dzisiaj w jego „bajecznie kolorowych“ Madonnach, zespolonych nierozerwalnie z ziemią, pługiem przeoraną.

Oczywiście, Hofmann nie jest malarzem kościelnym!

Majestatu Panagji-Theotokos nie wolno obniżać świecidełkami ludowemi, choćby to były nawet świecidełka bardzo kolorowe.

„Św. Teresa“ Marcelego Nałęcz-Dobrowolskiego jest wprawdzie raczej szkicem niż skończonym obrazem ołtarzowym, niemniej jednakże jest to praca poważna, o dużym wyrazie.

W przedstawienia św. Teresy z czasów ostatnich, przedstawienia odbiegające całkowicie od fizycznego

i duchowego wizerunku świętej, napiętnowane wręcz nieznośną ckliwością, tak sprzeczną z duchem św. Teresy, studjum Nałęcza-Dobrowolskiego, wnosi momenty uzgodnione z istotą tej świętej.

Fenomenalny „Gegenbeispiel“ stanowi „Św. Teresa“ Heleny Huzarskiej.

Na miły Bóg! Jest to pastwienie się nad wielką tą świętą!

Przestańcie wreszcie z tej świętej, w której duszy wola panowała a nie czułostkowość, robić etykietę na perfumy i cukierki!

Tryptyk Sichulskiego „Pokłon trzech króli“ — traktować należy raczej jako projekt polichromji ściennej, aniżeli obraz ołtarzowy.

Jest to zrzesztą studjum o wybitnym nadmiarze pierwiastków dekoracyjnych. Postacie, typy, giną przytłoczone bogactwem szczegółów ornamentacyjno-dekoracyjnych, wysuniętych na plan pierwszy.

Sichulski operuje wyłącznie typami i strojami ludowymi (huculskimi).

Pozornie reprezentuje więc ten sam kierunek, któremu hołduje Włastimil Hofman.

Łączność ta jest jednakże tylko zewnętrzna.

Wewnętrzne ciepło, promienne uczucie Hofmana, jest zupełnie nie znane Sichulskiemu.

Dużych rozmiarów, jednakże nie pomyślany jako obraz ołtarzowy, „Św. Sebastjan“ Szyndlera Władysława, przy niezłej głowie, posiada fatalnie rysunkowo ujęty korpus i mdły, nic nie mówiący koloryt.

Straszliwy w kolorycie (niebieska farbka), nie zaznaczony w „Katalogu“, a opatrzony trudną do odcy-

frowania sygnaturą obraz „Błogosławioną zwać mnie będą narody wszelkie“ jest barbarzyńską trawestacją późno-średniowiecznych wzorów „Eleusy passyjnej“.

W Stanisława Klinowicza „Zmartwychwstaniu“ zwracają uwagę dwa momenty:

Przejęte z inscenizacji filmowej („Król Królów“) przenikanie Chrystusa przez kamień grobowy i strażnicy grobu w mundurach trzech armij zaborczych.

Byłby czas najwyższy skończyć z tego rodzaju „mesjanizowaniem“ i lokalizowaniem historji Zmartwychwstania Pańskiego.

Istnym rebusem w „Wniebowzięciu N. M. P.“ tegoż malarza jest anioł z czarnemi skrzydłami, w żółtej sukni.

Skąd te austrjacko-żałobne reminiscencje w scenie tryumfu?

Archaizowane obrazy („Ukrzyżowanie“, „Św. Sebastjan“, „Madonna Lactans“) Stefana Daukszy są bezsprzecznie owocem bardzo gruntownych studjów, pełnej świadomości artystycznej i umiejętności technicznej, a przedewszystkiem dużej kultury.

Dauksza należy do tych wyjątkowych malarzy, którzy zdają sobie sprawę z zadań i granic sztuki kościelnej.

Stosunek Daukszy do problemów tej sztuki jest wyzbyty wszelkiej przypadkowości.

Jest to stosunek oparty na wiedzy i głębokiem przekonaniu.

U artysty tego forma góruje jeszcze nad treścią. Jest to niewątpliwie ujemna strona jego twórczości, uzewnętrzniająca się zwłaszcza w jego „Ukrzyżowaniu“.

Dla osiągnięcia pewnych efektów ściśle stylistycznych, malarz nie wahał się poświęcić momentów, w tym wypadku bardziej przekonywujących i ważniejszych, mianowicie — wyrazu (twarz Chrystusa).

Malarzem o pokrewnych upodobaniach i przekonaniach jest Stanisław Turewicz.

Jednakże jego „Ukrzyżowanie" jest swojego rodzaju psychologiczną zagadką. Ekspresja i powaga postaci kobiecych, klęczących pod krzyżem jest pełną wymowy. Wymowę tę potęguje głęboki, ciemny koloryt.

Zagadką natomiast jest zniekształcona do karykatury postać Zbawiciela.

Afektacja i słodycz są zabójczemi elementami w sztuce, ale pseudo-archaiczny karykaturalizm jest równie niedopuszczalny!

Archaizuje jeszcze, ale w sposób bardzo powierzchowny Tadeusz Marczewski („Św. Teresa").

„Pietà" Pękalskiego jest studjum niedociągniętem. Świetlany, doskonały w swym białym, „transcendentalnym" tonie krzyż, promieniejący z serca Dolorosy, nadaje całości odrębny a zdecydowany wyraz.

Głowy traktowane są jednakże pobieżnie; a szkoda. Zarysy postaci Madonny, o monumentalnem zacięciu, posiadają zadatki wielkości.

„Suplikacje" Konstantego Gorskiego są równie słabo malowane jak wzruszająco poczciwe.

„Kalendarzowe", o wątpliwej wartości wyskokach humoru, akwarele Wandy Tippenhauerowej, o formach wzorowanych aż do plagjatu na pracach Zofji Stryjeńskiej, znalazły się na wystawie sztuki „kościelnej" chyba przez przeoczenie jury.

Polichromję wnętrz markują szkice Lindemanna, posiadające wszelkie cechy plagjatu (vide: matejkowska polichromja kościoła P. Marji w Krakowie).

Z projektów witrażowych na serjo traktować można jedynie prace Marji Kuleszyny i Haliny Marji Wierzejskiej, a jako curiosum wymienić należy jeden z projektów Zdzisława Gedliczki.

Kuleszyna zdaje sobie przedewszystkiem dobrze sprawę z możliwości techniki witrażowej.

Jej „Powrót z Golgoty" posiada pełną wymowy zwartość kompozycyjną i uzgodnioną z treścią skalę tonów.

Doskonała w wyrazie i w całej budowie frontalnie ustawionej postaci — jest „Św. Joanna d'Arc" Wierzejskiej. Witraż drugi tej artystki tłumaczy się mniej jasno.

W „Królowej Korony Polskiej" Zdzisława Gedliczki, Dzieciątko Jezus trzyma w ręku proporczyk z napisem... „Bóg i Ojczyzna"...

Ze stanowiska kościelno-religijnego jest to — curiosum...

Z działu grafiki jury wyodrębniło drzeworyt Osseckiego: Matka Boska Bolesna.

Skąd ten tytuł?! P. Ossecki zrobił sobie doskonały w swem rodzajowo-naturalistycznem zacięciu portret staruszki, „poczciwej i dobrej cioci" i z racji wystawy nazwał studjum to „Mater Dolorosa".

Dobra ciocia na jury zrobiła widocznie wrażenie...

W ogonie wystawy pomieszczono dział grafiki, zespolony także bardzo luźnie z założeniami wystawy.

Dla Krasnodębskiej i Woynianki sztuka ludowa nie jest odskocznią ku nowym wartościom, ale wzorem ciążącym, przygniatającym.

O wiele poważniejszy stosunek do zagadnień formy i treści wykazują prace Stefana Mrożewskiego i Wiktorji Goryńskiej.

Rzeźba reprezentowana jest ilościowo znikomie:

P. Janinie Broniewskiej, z racji wystawienia „Immaculata Conceptio Masoviensis" — należy się jedna uwaga:

Tajemnica Immaculatae Conceptionis B. V. Mariae — bynajmniej nie wymaga wyszukiwania modelki o wyrazie wręcz głupkowato-naiwnym. Ponadto, forma ma ułatwiać widzowi podejście do treści.

P. Broniewska zrobiła wszystko, aby to podejście utrudnić!

Łopuszańskiego „Krucyfiks" — nadaje się do zakładu patologji.

Symboliczna koniczyna, wprowadzona jako tło dla głowy „Dolorosy" w rzeźbie Antoniego Hebla nie ratuje całości, bladej w wyrazie, rozpływającej się w anemji formy.

Gwałtownie naprzód podany, jakby odrywający się od krzyża, Chrystus — Zygmunta Otta godzi we wszystkie historyczne i teologiczne pojęcia o świadomej i dobrowolnej ofierze Zbawiciela.

„Niepokalana" — Polkowskiego Antoniego, jakkolwiek w partji szat posiada szerokie płaszczyzny nie tłumaczące się jasno — jest pracą poważną.

Uproszczone, ale wyraziste w formie i treści „Stacje" Zofji Trzcińskiej-Kamińskiej — są właściwie jedynym eksponatem uzgodnionym z założeniami wystawy sztuki kościelnej.

Jedno tylko zastrzeżenie:

W Stacji XII — uproszczenie posunięte jest do odrzucenia całej prawej ręki Chrystusa, przybitej do krzyża. Ze stanowiska kultu jest to uproszczenie niedopuszczalne.

Wystawa „Polskiej Sztuki Kościelnej" świeci przerażającą pustką.

Czy wystawa ta odzwierciadla istotny stan rzeczy, ogólny poziom sztuki kościelnej w Polsce?

Bynajmniej!

„Krzywe zwierciadło" w „Zachęcie" jest rezultatem ambicyj partykularnych.

Ambicje te uniemożliwiły pełne zobrazowanie współczesnej twórczości polskiej w dziedzinie sztuki kościelnej.

Przed rokiem, w związku z uroczystościami 700-lecia św. Antoniego, zorganizowana została w Padwie Międzynarodowa Wystawa Sztuki Religijnej.

Najbogatsza i najrozmaitsza z sekcyj cudzoziemskich była sekcja polska.

Cała krytyka włoska wymieniała dział polski na pierwszem miejscu, podnosząc odrębność jego charakteru i należyte zrozumienie zadań i celów sztuki kościelnej.

Likwidacja wystawy w Padwie nastąpi w końcu sierpnia b. r.

Sekcja polska wróci do kraju — ale nie do „Zachęty“, gdyż tam nie uznano za właściwe przeczekać.

Wybrano pustkę —

„Tylko ślepi ludzi złej woli“, — mówi w zakończeniu katalogu, p. Witold Bunikiewicz, — „nie chcą zauważyć lub nie widzą, że fala odradzająca idzie... idzie“... Owszem, idzie, ale wielkim kręgiem omija „Zachętę“...

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu