



OLGA BOZNAŃSKA

PORTRET MĘŻCZYZNY (cł.)



JÓZEF PANKIEWICZ

PEJZAŻ Z POŁUDNIOWEJ FRANCJI (oł.)



ROMAN KRAMSZTYK

PORTRET E. ZAKA (ol.)



EUGENJUSZ ZAK

PRZY WINIE (ol.)



WACŁAW ZAWADOWSKI

PORTRET KOBIETY (ol.)



GUSTAW GWOZDECKI

MARTWA NATURA (oil.)



ARTUR SZYK

PORTRET GEN. BOLIWARA (akwar.)



KRAJOBRAZ (ol.)

JOZEF HECHT



KATEDRA NÔTRE DAME W PARYŻU (ol.)

STANISŁAW ORABOWSKI



LEON KAMIR

PEJZAŽ Z DOUARNENEZ (ol.)



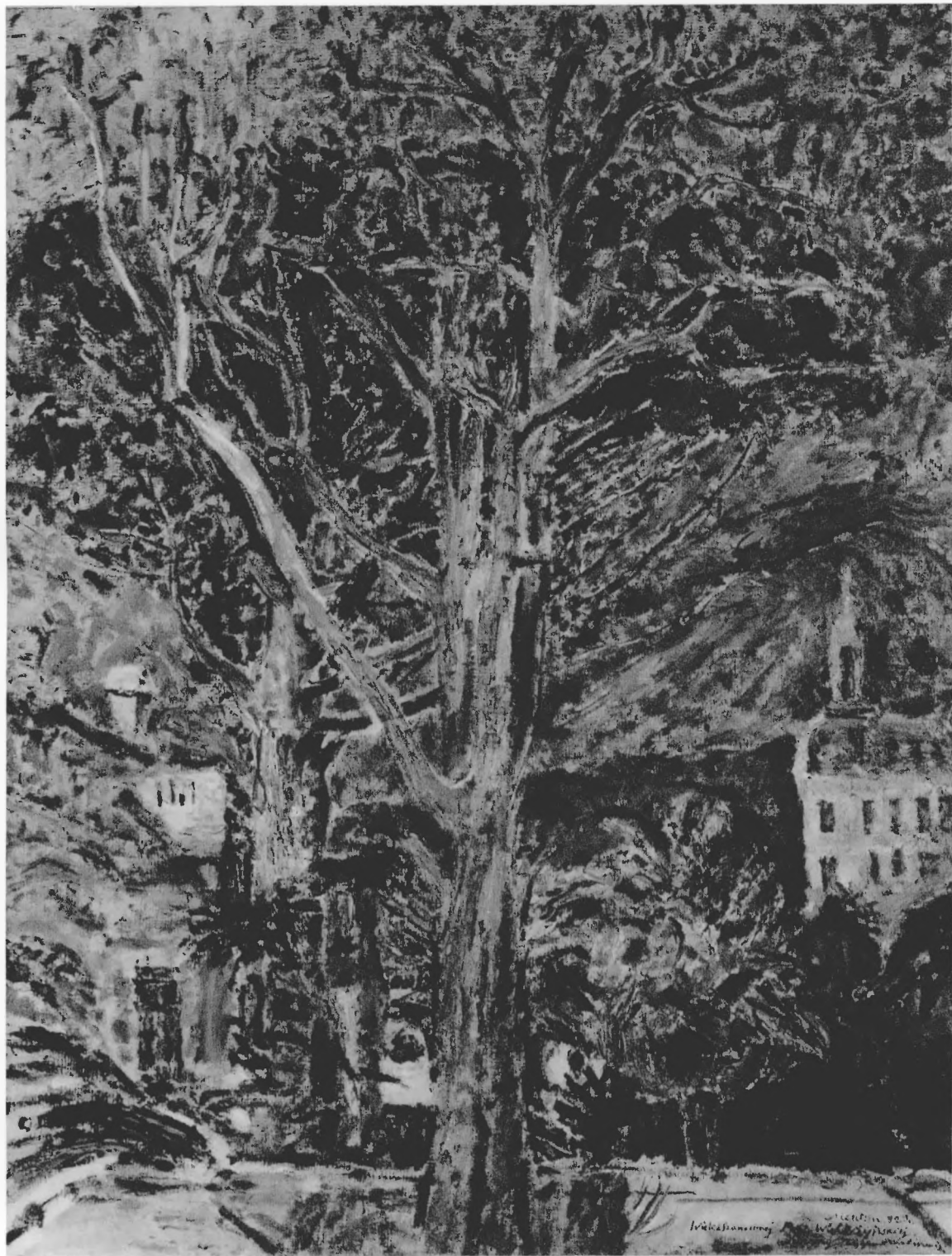
TAMARA ŁEMPICKA

AKT KOBIECY PRZY SZTUCZNYM ŚWIETLE (ol.)



MAURYCY MENKES

MARTWA NATURA (ol.)



ZYGMUNT WALISZEWSKI

PEJZAŻ Z POŁUDNIOWEJ FRANCJI (ol.)



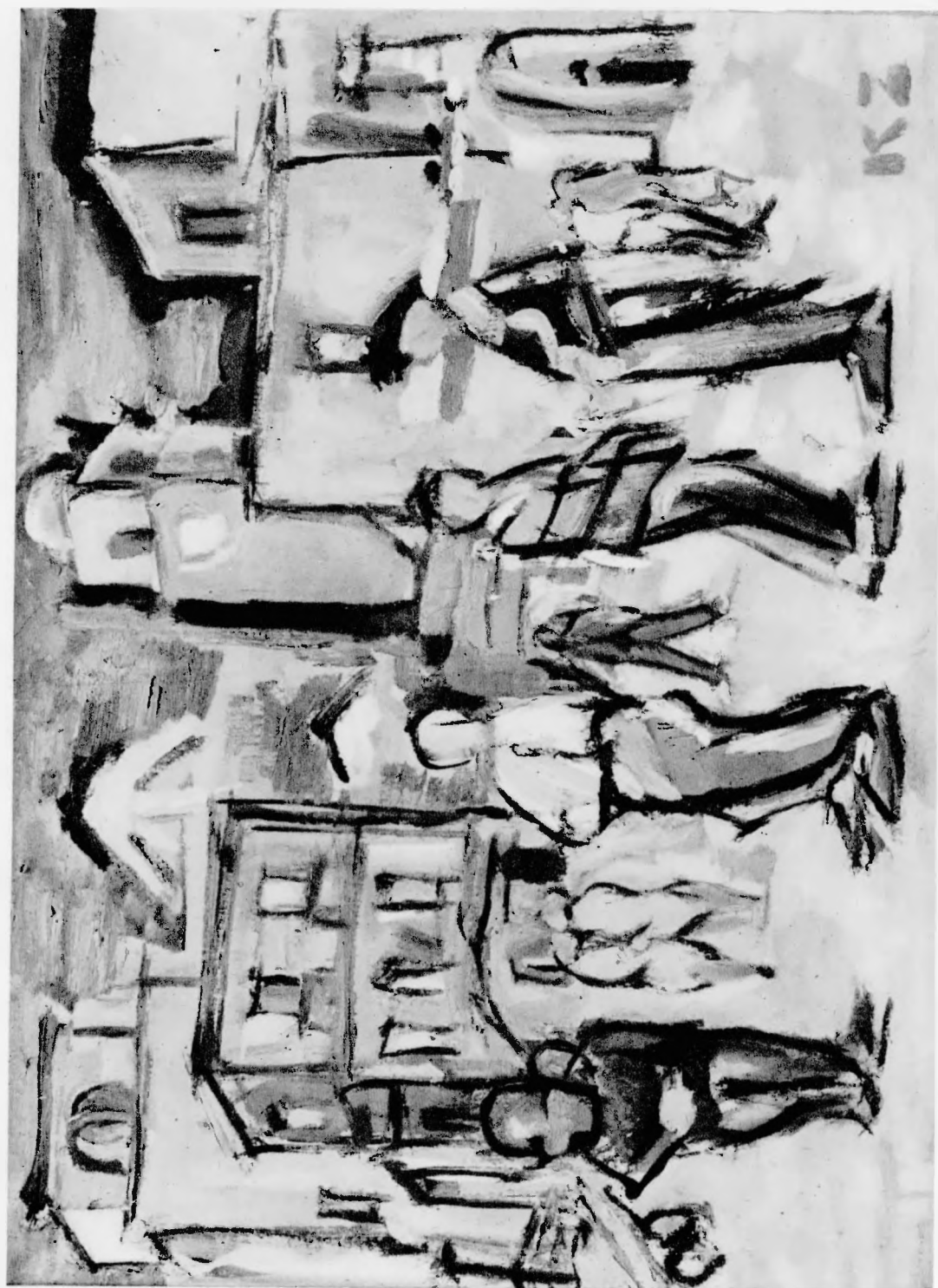
JAN CYBIS

KRAJOBRAZ Z FRANCJI (ol.)



ZOFIA PIRAMOWICZÓWNA

KWIATY (ol.)



KAZIMIERZ ZIELENIEWSKI

STUDJUM (ol.)

MALARZE POLSCY W PARYŻU

Zwyczaj przebywania, dłużej lub krócej, na studiach w Paryżu, zwyczaj od połowy ubiegłego stulecia poczynający przybierać charakter i rozmiary ruchu masowego, nie jest — jak to i dziś jeszcze słyszeć się daje — kwestją mody, snobizmu lub owczego pędu jedynie. Nie, istotnych, głębszych i słusznych jego przyczyn dopatrywać się należy w tym fakcie bezsprzecznym, już wtedy, że Paryż przoduje zasadniczym, rewolucyjnym wprost zmianom, jakim ulegają poglądy na cele i zadania malarstwa. Sztuka bowiem nie pozostaje poza nawiasem przewrotu, dokonywującego się naówczas we wszystkich dziedzinach wysiłku twórczego, który coraz wyraźniej zmierza ku oparciu swoich „realizacyj” na możliwie ścisłych przesłankach naukowych.

Hasło „pracy organicznej” staje się, w tym okresie, popularnem i wśród artystów, dokładnie już uświadamiających sobie przewagę doskonałości technicznej nad erudycją tematową, pierwszeństwo plastycznej formy przed literacką treścią. Przewartościowanie pojęć estetycznych obejmuje nawet i klasyczne twierdzenie David’a: „Une idée ne vaut réellement que par la perfection avec laquelle on la rend et on l’emploie”. Tak zwana „idea” wogóle schodzi na drugi plan, główną natomiast rolę odgrywają przeżycia wzrokowe. Obraz, jako analiza optycznego zetknięcia się malarza z Rzeczywistością, obiektywizuje się w tym sensie, że indywidualność artysty, podporządkowana impresjom zewnętrznym, wyraża się oryginalnością techniki, wyobraźni uczuciowej bowiem nakazana jest daleko posunięta bierność. Faktycznie rzecz biorąc, niezupełnie trafne jest, w stosunku do ówczesnego malarstwa, powiedzenie Zoli, że obraz „c’est un coin de la Nature, vu à travers le tempérament de l’artiste”, gdyż swój temperament ujmują sami artyści w karby przedmiotowej dyscypliny naukowej. Impresjonizm nie jest tylko, jak to określa Mauclair, „une révolution de la technique picturale, parallèle à un essai d’expression de la modernité” — poza uwydatnieniem znaczenia, jakie posiada w obrazie pierwiastek kolorowego światła, poza wprowadzeniem do malarstwa czynnika dynamicznej przemijalności (refleks filozofji Bergsona), impresjonizm stanowi okres gruntownego zapoznawania się analitycznego z Naturą w bezpośrednim z nią kontakcie. I to decyduje o jego popularności w Polsce, a przeto i o wędrówkach pejzażystów polskich do Paryża, najpoważniejszego ośrodka impresjonizmu.

Z żyjących dziś w Paryżu artystów¹ należy, skoro mowa o impresjonizmie, wymienić przede wszystkim Pankiewicza. „Zacznij od zdobywania wiedzy, a potem kierować się będziesz doświadczeniem z niej zrodzonym” — nikt chyba umiętniej i mądrzej nie zdołał wprowadzić w czyn tej kapitalnej rady Leonarda da Vinci’ego: Pankiewicz malarz posiada do prawdziwego mistrzostwa posuniętą wiedzę techniczną; Pankiewicz-profesor jest jednym z najlepszych znawców sztuki francuskiej. Obrazy wykonane ostatnio dla Wawelu dają nam istotną miarę nietylko jego wyobraźni twórczej, która zachowała nadzwyczajną młodość uczuciową, ale i pewności ręki, w sposób podziwu godny rozwiązującej najtrudniejsze zagadnienia kompozycyjne. Pankiewicz, który technikę *pur sang* impresjonizmu dawno już zarzucił, pozostaje mu wierny w swoim malarskim ustosunkowaniu się do Natury: kolor — o bogatej skali pigmentowych odcieni i świetlnych gradacyj — nadal tworzy zasadniczy materiał konstrukcyjny jego obrazów. Materiał konstrukcyjny w pojęciu kompozycji trójwymiarowej — „un tableau est une surface qu’on creuse”: Pankiewicz zdaje się wychodzić z tego właśnie założenia Seurat’a, obdarzając nawet dla Wawelu przeznaczone kompozycje samoistnym, żadnym przesłankom dekoracyjno-architektonicznym niepodporządkowanym bytem zarówno artystycznym, jak i przestrzennym.

¹ Studjum to, nie kuszące się bynajmniej o wyczerpanie tematu, omawia tylko twórczość malarzy ostatniej doby.

Jeżeli upatrywać w impresjonizmie głównie technikę malowania, zalecającą analityczne rozbijanie każdego tonu na jego poszczególne składniki barwne w postaci małych plamek kolorowych i negującą, w imię realistycznej prawdy, potrzebę określania konturów bryły przy pomocy linii, jeżeli więc mieć na uwadze jedynie „morfologję” impresjonizmu, to Boznańska zaliczyć wypada do tej szkoły. Oczywiście, w tej samej mierze co Carrière’a, i jej bowiem malarstwo pozbawione jest tego bogactwa pierwiastków pigmentowych, które cechuje impresjonistyczny koloryt. Może przypisać to należy brakowi kontaktu z „plein-air’em” — Boznańska jest przecież niemal wyłącznie portrecistką, oglądającą swoje modele w dosyć mrocznej atmosferze pracowni o dużych, ale na północ skierowanych oknach. Utarło się porównanie jej obrazów z gobelinami, porównanie dlatego niezbyt ścisłe, że Boznańska materializuje trójwymiarową fikcję bryły powietrznej i w niej dopiero kształtuje postać ludzką. Ponieważ zaś o walorach owej bryły stanowią raczej cienie aniżeli światła, przeto model odznacza się ruchomą niejasnością obrysu, właściwą koncepcji impresjonistycznej. Zbyteczne chyba zaznaczać, że tak zwane „ubóstwo” (!) palety Boznańskiej jest tylko pozorne, gdyż sownie wynagrodzone rozpiętością skali tych kilku zasadniczych tonów, w których obrazy jej utrzymane bywają — oraz wyjątkowo subtelną grą światłocieni, realizujących głębię przestrzenną z wkomponowanymi w nią postaciami portretowanymi.

Absolutną antytezą Boznańskiej — zwłaszcza w sensie indywidualności wzrokowej i technicznej — jest Terlikowski, przez krytyków francuskich za pogrobowca impresjonizmu uważany. I on wprawdzie nie precyzuje konturów rysunkiem liniowym, i on podporządkowuje swoją wyobraźnię przypadkowym wrażeniom optycznym, lecz krajobrazy jego i kwiaty malowane są kolorami o wyraźnie określonych barwach i o silnym napięciu walorów świetlnych, kolorami kładzionymi na płótno szerokim gestem szpachli. Jest to zresztą u niego raczej właściwość temperamentu aniżeli przesłanka myślowa. Post-impresjonistą w pewnej mierze był i zmarły ostatnio Zieleniewski, akcentował on bowiem w swoich plein-air’owych studjach barwy wygląd zewnętrzny Natury a nie wnikał w konstrukcyjny sens jej form. Wspomnieć również wypada i o wpływach Pankiewicza-profesora na Zawadowskiego, którego impresjonizm wszakże zewoluował w duchu syntetyzmu Cézanne’owskiego; na jego późniejszych uczniów — na Boraczuka i Cybisa głównie — wiernych technice lekkich dotknięć pędzla i analitycznych plamek różnokolorowych.

Znacznie większe rozmiary przyjmuje wędrówka artystów polskich do Paryża z chwilą, gdy rozpoczyna się powszechna ofensywa przeciw impresjonizmowi. Ofensywa, prowadzona jednocześnie na obu odcinkach frontu bojowego: doktryny programowej i jej realizacji technicznej. „Tout dans la nature se modèle sur la sphère, le cône et le cylindre” — już Cézanne nie akceptuje bezkrytycznie wrażeń wzrokowych, już nie poprzestaje on na dociekach czysto analitycznych, już otwierają się przed nim horyzonty wysiłków konstrukcyjnych. Chaotycznej przypadkowości impresjonistycznej poczyną przeciwstawiać się kompozycyjny „porządek” ekspresjonistyczny, prawdziwe Natury — prawdopodobieństwo sztuki, subiektywizmowi Rzeczywistości — indywidualność artysty, modelowi — obraz. Nie Kantowska formuła: „Die Welt als meine Vorstellung”, lecz bardziej niezależna przesłanka: „Die Vorstellung als meine Welt” stanowi o fizjonomji wyobraźni twórczej.

Wrażenia wzrokowe nie są już czynnikiem apodyktycznie decydującym o założeniu estetycznym i formie plastycznej kompozycji malarskiej. Nie zewnętrzna, lecz wewnętrzna Rzeczywistość uruchamia skomplikowany mechanizm myślenia artystycznego: przeżycia rozumowe lub uczuciowe. Bunt przeciwko impresjonizmowi daje w rezultacie długą litanję nowych „izmów” — barykadowo-rewolucyjnych w pierwszym stadium walki, kapliczkowo-doktrynerskich zaś w okresie skryzalizowanego zwycięstwa. Najpopularniejszym niewątpliwie z „izmów” był przez dłuższy czas wszelakich odcieni kubizm, który też najgłębszy na całą sztukę europejską wpływ wyrzucił zdolał. Już wprawdzie „fauvisme” uczynił potężny wylom

w impresjonizmie: „la couleur cessa d'être maîtresse de la toile, le dessin renaissait sous les volumes et la lumière. La couleur restant un adjuvant savoureux“, przypomina Othon Friesz, jeden z czołowych niegdyś „fauv'istów“. To „odrodzenie“ rysunku zazębia się o radykalny przewrót w dziedzinie samej kompozycji malarskiej, rozstrzygającą bowiem dla artysty okolicznością staje się nie bryła przestrzenna, lecz płaszczyzna obrazu, płaszczyzna dwuwymiarowa.

Kubizm *pur sang* realizuje wszak trójwymiarową Rzeczywistość w ten sposób, iż konstruuje jej idealną syntezę geometryczną na powierzchni płótna: „la plupart des nouveaux peintres font bien de la mathématique sans le savoir“, twierdzi Guillaume Apollinaire, różniący naukową, fizyczną, orficzną i instynktowną odmianę kubizmu. W zależności od czysto rozumowych przesłanek mniej lub więcej abstrakcyjnych — stąd, Paul Fechter, dopatrujący się w kubizmie *sui generis* „mistyki mózgu“, tłumaczy, iż kubizm chce być, programowo nawet, „l'art de conception et non d'imitation“, jak tego pragnął impresjonizm. Walkę wszechwładztwu Natury, jako modelu, wypowiada i ekspresjonizm, kierujący się „mystyką serca“. Bierze i on rozbrat z realistyczną „czytelnością“ obrazu — nie stara się o zrekonstruowanie Rzeczywistości poprzez kolorystyczną analizę wrażeń wzrokowych. Ekspresjonizm stawia sobie za zadanie odtworzenie czysto uczuciowego stosunku do otoczenia, jest nawskróś egocentryczny w odkrywaniu „der neuen Sachlichkeit“, kusi się o uplastycznienie samego procesu twórczego bardziej, aniżeli o formę dzieła sztuki. „Nicht die Wiedergabe der Erscheinung, in der rein technische Vorrichtungen weit Staerkeres zu leisten in der Lage sind, ist die Aufgabe des Kuenstlers, sondern die Entwicklung seiner Vorstellung von den Dingen, die nur in einer irgendwie anschaulichen Verfestigung möglich ist, die Darstellung der Form, in der sich das anschauliche Weltbild in seiner Seele entwickelt“, dowodzi Fechter, analizując istotę ekspresjonizmu. W każdym razie, jeśli idzie o realizację, to ekspresjonizm, odrzucający dyscyplinę rozumowanych wywodów, nie ma w sobie nic z doktrynerskiego schematyzmu kubistycznego. Lecz i nie z jego bezsprzecznych wartości dekoracyjnych, które stanowią o fizjonomji dzisiejszej sztuki stosowancj.

Zbyteczne dodawać, iż walka o samodzielny byt artystyczny, w atmosferze i gorące kalejdoskopowo zmieniających się „izmów“, staje się bardziej zacięta i trudna, aniżeli kiedykolwiekbądź. Zresztą, do Paryża — posiadającego obecnie, nawiasem mówiąc, około 30.000 malarzy, jak oblicza Sérouya — przyjeżdża się nie po to, by zamykać się w „wieży z kości słoniowej“, lecz przeciwnie, by żyć w ciągłym kontakcie z tą kuźnią coraz to nowych hasel teoretycznych i formuł technicznych. Współzależność, wzajemne przenikanie poszczególnych indywidualności jest dziś już prawem biologicznem wszelkiej, a więc i artystycznej pracy twórczej. Matisse przyznaje szczerze: „Je n'ai jamais évité l'influence des autres. J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. Je crois que la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités. Si le combat lui est fatal, si elle succombe, c'est que tel devait être son sort“. Nie to zatem, skąd dany artysta czerpie pierwiastki swojej sztuki, winno być problemem jego wartości, lecz to jedynie, czy i jak dalece potrafi je zużytkować on dla swoich własnych celów twórczych, wyciskając na nich piętno swojej indywidualności technicznej.

Tych kilka założeń teoretycznych, by nakreślić skalę, w jakiej oceniać należy samodzielność dorobku malarzy polskich, zamieszkujących Paryż. Naogół biorąc, bezpośredniego i czynnego udziału w kształtowaniu się zasadniczych „izmów“ nowoczesnych nie brali oni. Są wszakże i pod tym względem nieliczne wprawdzie, lecz charakterystyczne dosyć wyjątki. Makowski szybko nawiązał bliski kontakt z arcykapłanami kubizmu, w tym jednak celu, by — wyluskawszy z lupiny rozważań estetycznych jądro prawdy o wartości konstrukcji malarskiej — pójść już własną drogą w kierunku formy architektonicznej, syntetyzującej, aż do geometrycznej figury niemal, bryłę postaci ludzkiej. Konsekwentnie eliminuje on z kompozycji całą przypadkowość zewnętrznej Rzeczywistości, by tem silniej uwydatnić jej konstrukcyjny sens wewnętrzny,

jej trójwymiarowy „porządek” przestrzenny. Ożywia zaś obraz i czyni go naturalistycznie prawdopodobnym, malując kolorami o wyjątkowej świeżości tonów i o mocnych kontrastach światłocieniowych. To jest liryka jego plastyki. Ostatnie Salony świadczą, że w tym duchu interpretowany „konstruktywizm” Makowskiego poczyną znajdować już naśladowców wśród malarzy paryskich, daje on im bowiem możliwość oparcia kompozycji obrazu na pierwiastkach stosunkowo trwalszych, gdyż bardziej obiektywnych od przypadkowych wrażeń wzrokowych.¹

Do *par excellence* reprezentacyjnych kubistów paryskich zaliczany bywa Marcoussis,² który wszakże dawno już przełożył postulatory tej doktryny na język własnej formy malarskiej. Doszedł i on w uniezależnieniu się od Natury aż do ściśle dwuwymiarowej kompozycji abstrakcyjnej, lecz tę „mistykę mózgu” łagodzi i „uczlowiecza” doskonałym zestawieniem jednolitych plam barwnych, których pigmentowe i świetlne walory dają widzowi impuls do przeżyć nie tylko wzrokowych, ale i czysto uczuciowych również. Nie będzie paradoksem powiedzenie, że twórczość Makowskiego oraz Marcoussisa świadczy, iż z pewnym romantyzmem swoistym nie zrywa wyobraźnia tych nawet artystów polskich w Paryżu stale mieszkających, którzy pozornie nawskroś „cerebralnemi” przesłankami estetycznymi kierować się zdają. Oczywiście, romantyzm ten ulega głębokim zmianom, wywołanym chęcią — względnie potrzebą — przystosowania go do formy i techniki, ewoluującym w artystycznym „klimacie” paryskim. Ta *suis generis* nostalgia romantyzmu — podświadoma najczęściej — chroni niejednego malarza polsko-paryskiego od kapitulacji indywidualności twórczej, atakowanej przez tak liczne tutaj i mimowoli narzucające się wpływy postronne. Inna jeszcze okoliczność przyczynia się do nieuniknionej, daleko idącej transpozycji tego romantyzmu lokalnego; okolicznością tą jest specyficzny romantyzm wszechludzkiego niepokoju dzisiejszego — niepokoju rozwijającego się na gruncie coraz despotyczniejszego panoszenia się maszyny w naszym życiu współczesnym. Myli się bowiem Henri Sérouya, twierdząc, że „le rêve romantique est mourant”, myli się dlatego, że coraz genialniejsze wynalazki techniczne stwarzają wokół nieśmiertelnej, odwiecznej walki człowieka z czasem i przestrzenią atmosferę „d’une révolution permanente”, atmosferę, która romantyzmowi prometejskiej legendy buntu nie pozwala umrzeć. Każdy nowy triumf geniusza rodzi ambicje nowego zwycięstwa, i w tem błędnym, zawrotnie szybko obracającym się kole „mistyki maszyny” żyjąc, snuje wyobraźnia dzisiejszego człowieka swoje inne, nowe a przecież romantyczne marzenia twórcze.

Reagują na te zjawiska malarze polscy w sposób bardzo rozmaity: jedni usiłują wmyślić się — uczuciowo lub rozumowo — w treść i formę takiej Rzeczywistości, drudzy zaś, przeciwnie, odgradzając się od niej właśnie czasem i przestrzenią. Zak więc uciekał przed nią w krainę pięknej fikcji idealnej o leit-motiv’ie wieczystego spokoju rytmicznego — łagodząc natężenia światła, spadzistość gór, prąd rzeki, rysy twarzy, barwy ubioru, komponował obrazy w tak umiejętnie zorkiestrowanych liniach i tonach, że stwarzały, jako całość, malarską melodię ilustrującą balladę romantyczną. Słusznie zaznacza Topass, że temat służy Zakowi za pretekst do takiego układu linii, do takiego zestawienia barw, które umożliwiają mu plastyczne zrealizowanie czysto muzycznego rytmu. Radykalniej jeszcze zrywa kontakt z dzisiejszą Rzeczywistością Szyk, bierze bowiem z nią rozbrat nie tylko w sensie treści ale i formy swoich kompozycji. I po tematy i po technikę sięga do bardzo odległej przeszłości: pozostaje wiernym najlepszym tradycjom sztuki illuminatorskiej, trochę perskiej lecz głównie — francuskiej. Nie „pastiche’uje” wszakże nigdy tych starych majstrów, czego najlepszym dowodem jest jego „Statut Kaliski”, wykazujący bezsprzeczną samoistość w interpretowaniu techniką illuminatorską pomiędzy innymi nowoczesnych motywów ludowych. Na kilkunastocenty-

¹ Makowski, niestety, umarł w r. 1932, co jest wielką stratą dla malarstwa polskiego.

² Marcoussis, — właściwe nazwisko Ludwik Markus, wychowanek w latach 1897—1901 Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przebywa od r. 1902 stale we Francji, gdzie się naturalizował.



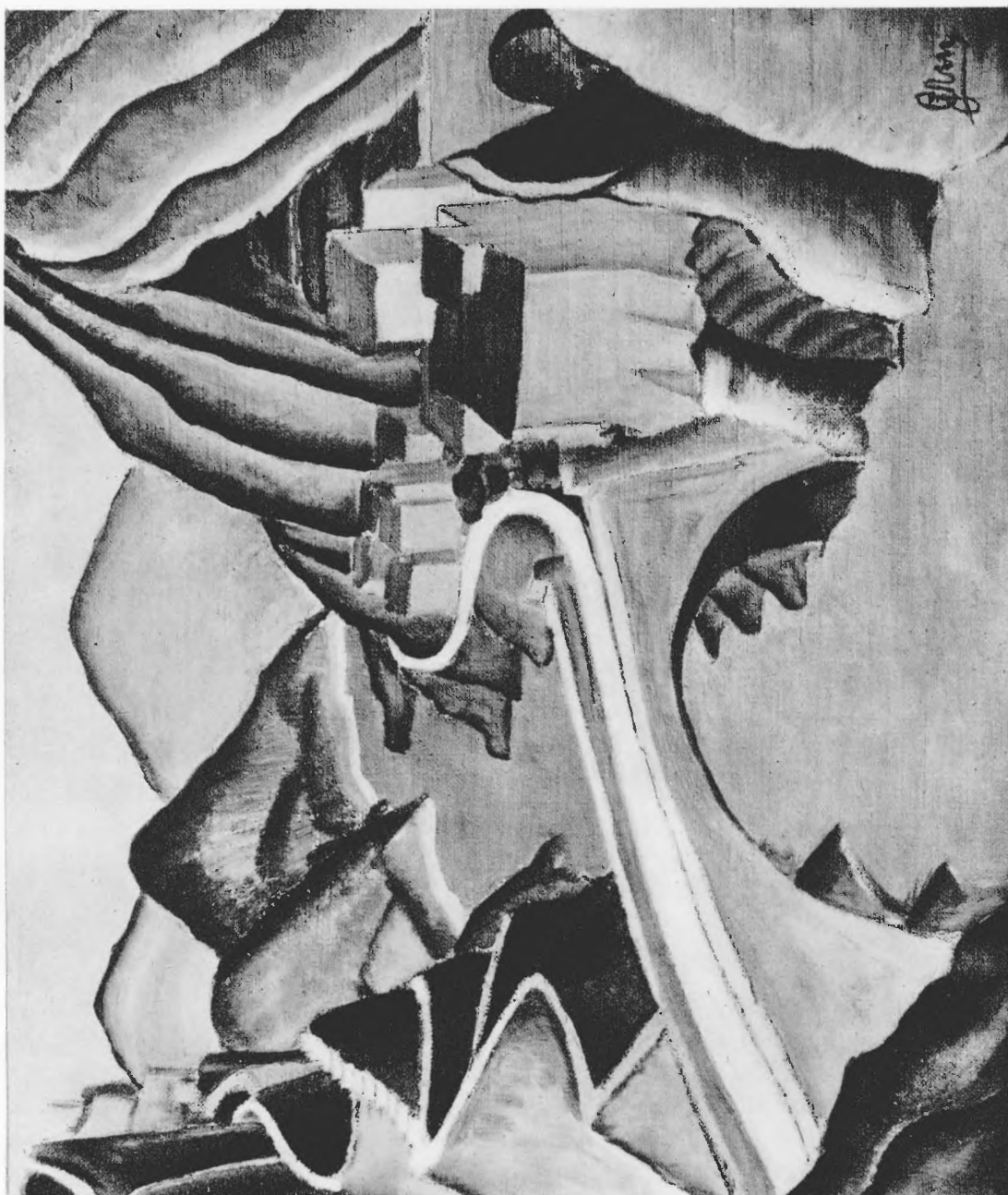
ALICJA HALICKA

ŚNIEG W ŁAZIENKACH (ol.)



MIECZYSLAW DOBRZYCKI

MARTWA NATURA (oil)



JAN CHMIELIŃSKI

KRAJOBRAZ Z SISTERON (oi.)



RAJMUND KANELBA

PORTRET WŁASNY ARTYSTY Z ŻONĄ (ol.)

metrowej powierzchni miniatury daje Szyk kompozycje, pomyślane w skali monumentalnego malarstwa freskowego — świadczy to, prócz o sumienności tej iście benedyktyńskiej pracy, o walorach jego woli twórczej i mistrzostwa technicznego.

Inną, bardzo oryginalną transpozycję romantyzmu, przy jednoczesnym odgradzaniu się od dzisiejszej Rzeczywistości, stanowi twórczość Jahla — spotkanie jego z Donkiszotem, które nastąpiło w samej Hiszpanji, wywarło przełomowy wpływ na treść i formę obrazów tego doskonałego artysty. Heroi-tragiczne dzieje „błédnego rycerza o smutnem obliczu“ wykazują pierwiastki pokrewne nie tylko nawskróś polskiemu „imponderabilizmowi“ romantycznemu przedwojennego pokolenia ale i powszechnemu niepokojowi — *mutatis mutandis*, również romantycznemu — całego życia teraźniejszego. Jahl inspiruje się nie literacką anegdotą historii Donkiszota ale jej liryczną treścią i ją właśnie przekłada na język malarski, na język koloru i światłocienia o wyjątkowo silnem napięciu patetycznem. Kompozycja jego obrazów z gwałtownymi zazwyczaj skrótami przekątnymi, rysunek o gorączkowym rytmie *staccato*, wych linji, a zwłaszcza koloryt nacechowany jaskrawymi kontrastami walorów pigmentowych i raptownymi przejściami od najcięższych brył cienia do promieniejących barw świetlnych, wszystko to razem czyni realną fikcję tragiczną, którą żył Donkiszot.

Do artystów polskich luźny kontakt z paryską Rzeczywistością teraźniejszą utrzymujących zaliczyć należy i Piramowiczównę — przez długi czas malowała ona bardzo stylowe bukiety „1830-go roku“ o pastelowym kolorycie haftu kanwowego, ostatnio zaś wyjeżdża często do Hiszpanji i Afryki, skąd wraca z teką pełną trafnie zaobserwowanej „joie-de-vivre“ egzotyczno-plein-air'owej, wraca z bogatym zasobem jasnych barw i mocnego światła, którym żyje później w nostalgicznej ciszy swojej pracowni paryskiej. Jozef Hecht przenosi się wyobraźnią w dalekie kraje zamorskie, przypominające trochę krajobraz minjatury perskiej a trochę naiwny prymitywizm Douanier-Rousseau, obdarzone jednak i zupełnie swoistem pięknem kompozycji dekoracyjnej.

Specjalizują się niektórzy artyści w rodzajach i technikach, mało lub nawet i nie mających wspólnego ze sztuką awangardową tak zwanej „Ecole de Paris“. Czedekowski nie wychodzi poza ramy banalnej poprawności akademickiej w swoim zawodzie nadwornego portrecisty high-life'u tutejszego; Zawadziński, malujący eleganckie damy raczej szminką aniżeli farbą, ogląda swoje modelki bardzo Van-Dongenowskimi oczyma; wirtuozostwo techniczne Kramsztyka zwęża horyzont jego wysiłku twórczego — jego portrety i pejzaże, o charakterystycznym kolorycie asfaltowo-szarych tonów tłustych, zrzadka mocniejszą barwą rozjaśnionych, wykazują więcej znajomości rzemiosła malarskiego aniżeli inwencji artystycznej. Gwozdecki, którego rysunki odznaczają się niewątpliwą zręcznością, czyni ostatnimi czasy eksperymenty, próbując — niezawsze udanie — operować jaskrawymi kontrastami pigmentowymi, rażącymi zbyt nieskoordynowanymi w swojej gwałtowności przejściami od ciepłych do zimnych tonów.

Doskonałym argumentem, przemawiającym na korzyść studjów w Paryżu, była wystawa, zorganizowana przez tak zwanych „kapistów“¹, których pierwszymi krokami na trudnym terenie tutejszym kierował Pankiewicz², teoretycznie i praktycznie zaznajamiający swoich uczniów z istotnymi walorami sztuki francuskiej. Do grupy tej — związanej przyjaźnieliskiem współzyciem i solidarnością koleżeńską a różnych indywidualnością artystyczną — należą, prócz wyżej wspomnianych już Boraczuka i Cybisa: Czapski, odznaczający się głęboką wrażliwością na barwne składniki koloru i w tym sensie krystalizujący swoją, coraz wyraźniej zarysowującą się fizjonomję twórczą; Jarema, obdarzony jasnym zrozumieniem logiki kompozycyjnej i trójwymiarowego „porządku“ przestrzennego; Nacht, którego

¹ Wychowanków Krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych.

² Jako kierownik Paryskiego Oddziału krakowskiej Akademji Sztuk pięknych.

miarą kwalifikacji malarskich jest zdolność posługiwania się zdecydowanymi tonami palety już niewątpliwie oryginalnej; Strzalecki, poszukujący trwałych podstaw linijno-konstrukcyjnych dla swoich jeszcze pół-impresjonistycznie pojętych pejzażów i martwych natur; Waliśzewski, który wyjątkowo silnie odczuwa barwny „optymizm“ Natury, wprowadzając do swoich krajobrazów i kwiatów pełną rytmicznego allegro melodię rozedrganego światłem koloru. Nie zarazili się żadnymi doktrynami kapliczkowymi, nie wzięli nic z modnych „truc’ów“ technicznych — w intensywnej i mozolnej pracy zdobywali wiedzę artystyczną, której Paryż, przy dobrej woli i poważnym myśleniu, całą masę i dziś jeszcze dać może.

Szereg malarzy pozostaje w ścisłym kontakcie — serca i wzroku, z dzisiejszą Rzeczywistością i dzisiejszym Paryżem, lecz których wyobraźnia twórcza uzewnętrznia się w zbyt oryginalnych formach plastycznych, by móc przykleić im jedną z licznych etykiet estetycznych, ułatwiających klasyfikację krytyczną. Do wspólnego mianownika ekspresjonistycznego można ich malarstwo w tym jedynie wypadku sprowadzić, jeśli pojmować ekspresjonizm w najszerszym tego słowa znaczeniu, a więc jako dążenie ku podporządkowaniu formy plastycznej takiemu „Kunstwollen“ subiektywnemu, które powoduje się głównie kategorycznymi imperatywami uczuciowej natury — w przeciwieństwie do psychicznej bierności impresjonistycznej, lub do cerebralnego obiektywizmu kubistycznego. Ekspresjonistyczna koncepcja o takim horyzoncie nie zapoznaje bynajmniej konieczności obcowania z Naturą, czerpie z niej wszakże te tylko składniki i wartości malarskie, które umożliwiają artyście realizację jego indywidualnego stosunku do Rzeczywistości, a nie — przemijających wrażeń optycznych w „naskórkowym“ z nią zetknięciu, realizację pozbawioną wszelkich założeń apriorystycznych. O tem, co i jak obraz przedstawia, stanowi wtedy — bardziej aniżeli kiedykolwiek — bądź — kto go maluje: powiedzenie „Die Welt als meine Vorstellung“ ma rację bytu.

Taki ekspresjonizm cechuje malarstwo Gottlieba (Leopolda): interesuje on się bardzo mechanizmem dzisiejszego życia codziennego, dostrzega w nim bowiem pewien rytm konstrukcyjny, uczuciowo odpowiadający dynamizmowi jego własnej wyobraźni twórczej. Portrecista prawie realistyczny, a w każdym razie doskonale chwytający podobieństwo malarskie, traktuje Gottlieb w swoich kompozycjach figuralnych postać ludzką, jako materiał budowlany, podatny do przeprowadzenia w obrazie lirycznie melodyjnego, że się tak wyrazić, leit-motiv’u konstrukcyjnego, stanowiącego znamioną cechę jego myślenia malarskiego. Indywidualizuje on — w ulubionych przezeń scenach pracy fizycznej — tylko ruch postaci ludzkiej, jako charakterystyczny wyraz życia, poprzestając na czysto szematycznym często zaznaczeniu rysów twarzy, wtórną rolę przy takiej koncepcji odgrywających. Klasyczną zasadę jednolitości ekspresyjnej i nawet architektonicznej rozciąga on na dwa kardynalne pierwiastki składowe obrazu, malując umiejętnie skoordynowanymi arabeskami linijnymi i plamami barwnymi, których plastyczna logika oparta jest na dwuwymiarowej powierzchni fresku dekoracyjnego a nie na trójwymiarowej prawdzie naturalistycznej postaci ludzkiej. Malarstwo Gottlieba, pozbawione anegdoty literackiej, uderza jasno sprecyzowanym rytmem uczuciowym, i dlatego tak dokładnie odzwierciadla ono indywidualność tego bardzo oryginalnego artysty.

W pokrewnym duchu, lecz w jeszcze silniejszym bodaj stopniu zdaje się być zafascynowana pełnym niepokojem patetycznym tempem współczesnego życia Halicka. I w jej, jak w Gottlieba, odczuciu jest ruch plastycznym uosobieniem całej naszej teraźniejszości gorączkowo pulsującej, nie przetwarza go jednak ona na motyw dekoracyjny o barwnym rytmie dynamicznym. Nie, w gwałtownych chwytach, w brutalnych zmaganiach się, w jazz-band’owym szale zawodów sportowych odnajduje Halicka tę samą „ivresse romantique“, która stanowi o założeniach psychicznych wszystkich odmian walki z czasem i przestrzenią prowadzonej przez dzisiejszego człowieka. Poświęca i ona zewnętrzny realizm szczegółów postaci ludzkiej na rzecz malarskiej ekspresji ruchu, zaznaczonego syntetycznie kilkoma krzywiznami linii, kilkoma bryłami barwnymi. Arealistycznym, w pojęciu prawdy akademickiej, jest również

Menkes, temperamentowo ustosunkowujący się do Rzeczywistości nawskróś po malarsku — jest ona dla niego zespołem walorów kolorowych, z których każdy posiada swoją właściwą rację bytu uczuciową; obrazy Menkesa, odznaczające się konsekwentnie przestrzeganiem „ubóstwem“ tematu, uderzają bogactwem barw — śmiało zestawiając biegunowo przeciwne pod względem pigmentowym tony i podkreślając te kontrasty czernią szerokim gestem kładzionych linii realizuje on, jak to czynią muzycy, cały świat przeżyć uczuciowych. Pokrewnem do pewnego stopnia jest malarstwo Kanelby, koloryt jego wszakże — mniej zdecydowany w swojej tonacji a trójwymiarowo bardziej gęsty i nieprzeźroczysty — pozbawiony jest tej intensywności świetlnej, która wprowadza do kompozycji Menkesa tak pożądany pierwiastek powietrza i nawet ruchu.

Do artystów, na których studja w Paryżu wywarły rozstrzygający wpływ, zaliczyć należy i Haydena — przeeksperymentował on różne „izmy“ formy i techniki, by wrócić w końcu — i zupełnie słusznie — do swojego osobistego poglądu na plastyczny sens Natury. Eklektyk tematowy, staje się on wierny pięknu życia realnego, które odtwarza z nieprzeciętną znajomością rzemiosła malarskiego. Postronnym lecz bardzo dobrym wpływom ulegał przez dłuższy czas i Dobrzycki, którego krajobrazy i martwe natury ostatnich lat świadczą o coraz wyraźniejszym uniezależnianiu się jego od Cézanne’a i Van Gogha, którzy nauczyli go sumiennosci w obserwowaniu Natury-modela. Grabowski również przejmował się niejednym „izmem“ teoretycznym zaniem, dzięki bliższemu kontaktowi z Rzeczywistością, odnalazł prostszą w układzie kompozycyjnym i naturalniejszą w gradacji tonów taką formę plastyczną, która zdaje się istotnie odpowiadać jego uczuciowej indywidualności malarskiej.

Oczywiście, temat nie został absolutnie wyczerpany — ilość malarzy polskich w Paryżu jest znacznie większa, i twórczość niejednego z tych artystów, pominiętych w niniejszym studjum, zasługuje na uwzględnienie, ale rzeczywisty obiektywizm należy do teoretycznych... utopji¹. W założeniu niniejszego artykułu leżała chęć zwrócenia uwagi na ogólny charakter dorobku artystycznego malarzy polskich w Paryżu, dorobku, ilościowo i jakościowo przedstawiającego się bardzo poważnie.

ZYGMUNT ST. KLINGSLAND

¹ Licząc się ze stanowiskiem redakcji *Sztuk Pięknych* pominąłem milczeniem cały szereg wybitnych malarzy w Paryżu, którzy przyjęli obywatelstwo francuskie i są jedynie pochodzenia polskiego: Aleksandrowiczówna, Kisling, Monszajn, Muterowa etc.

FRANÇOIS BOUCHER

I WYSTAWA JEGO DZIEL W PARYŻU

Któżby przypuścił, że pokaz dzieł François Bouchera, zorganizowany przed rokiem przez fundację im. Marszałka Foch'a w galerji Charpentier w Paryżu,¹ jest pierwszą wystawą wyłącznie poświęconą twórczości tego artysty? Zdumiewa to, bo od czasu braci Goncourt, t. j. od pięćdziesięciu przeszło lat, sztuka francuskiego osiemnastego wieku jest we Francji, w Anglii, a ostatnio i w Ameryce przedmiotem prawdziwego kultu; a za jej przedstawiciela najbardziej charakterystycznego uchodzi właśnie Boucher.

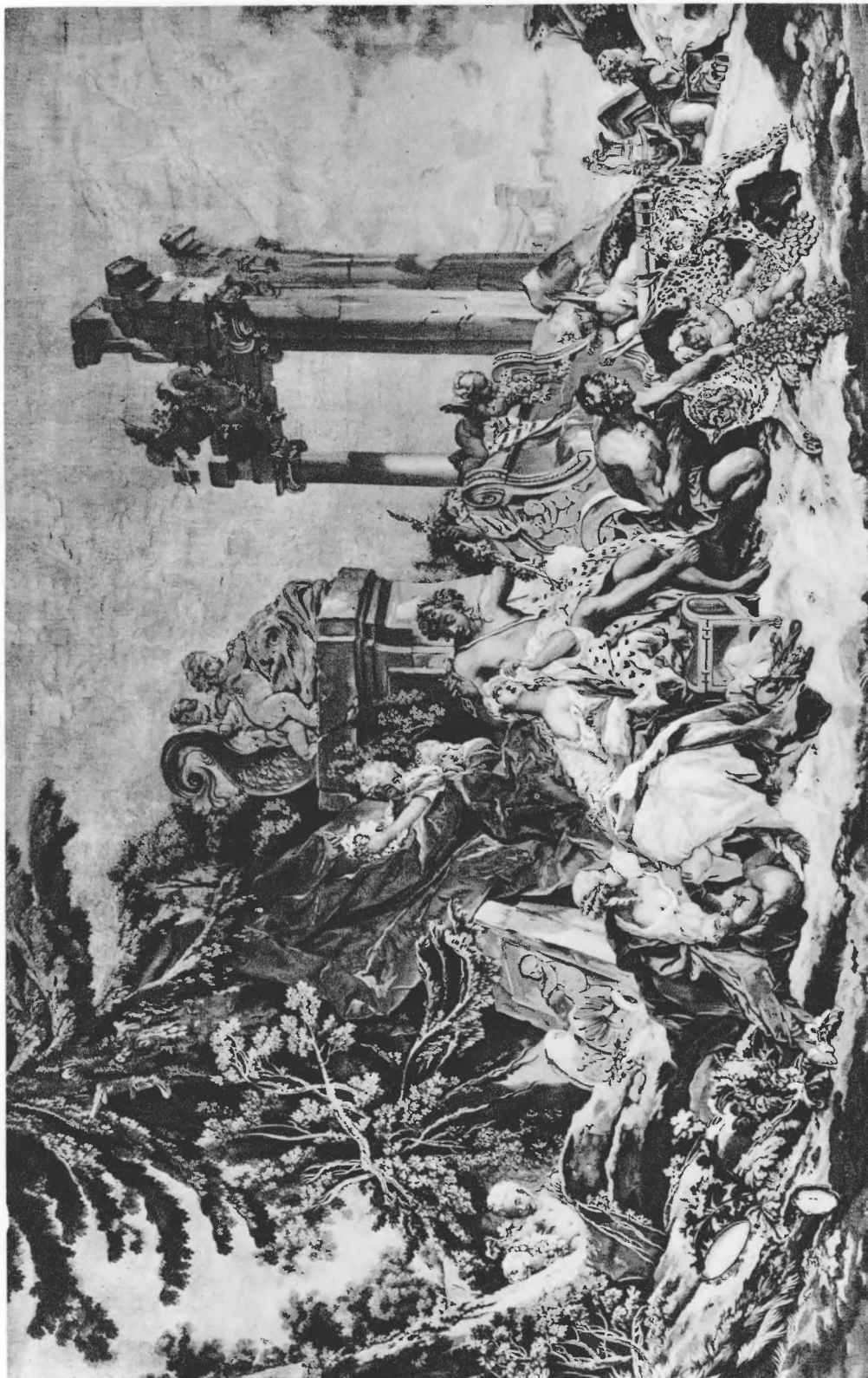
Organizatorzy wystawy za zadanie sobie postawili zgromadzenie niewielkiej ilości produkcji doborowych, ze wszystkich dziedzin twórczości artysty i ze wszystkich jej okresów.² Trudności finansowe, a zwłaszcza wyjątkowo wysokie ubezpieczenia, których ostatnio żądają pożyczający dzieła sztuki na wystawy międzynarodowe, uniemożliwiły sprowadzenie wielu eksponatów z zagranicy. To też na zespół obrazów i rysunków złożyły się głównie prywatne kolekcje paryskie, wśród których jakością i ilością pożyczonych przedmiotów górowały zbiory barona Maurycego Rothschilda i P. Maurycego Fenaille. Z cudzoziemców piękne rysunki nadesłała wiedeńska Albertyna, Muzeum Narodowe w Sztokholmie i P. Franz Kaenigs z Haarlemu. Posiadanie polskie było reprezentowane przez trzy obrazy ze zbiorów lańcuckich hrabiego Alfreda Potockiego i jedno płótno należące do hrabiny M. Orłowskiej w Paryżu. Musieli jednak organizatorzy zgóry zrezygnować z pokazania kilku z pośród najlepszych malowideł: mówię tu przede wszystkim o Triumfie Wenery z Muzeum w Sztokholmie, które dla stosunkowo krótko trwającej wystawy nie chciało narażać tego delikatnego obrazu na długi i skomplikowany przewóz) oraz o serii obrazów z Kolekcji Wallace'ów w Londynie (której regulamin nie pozwala na wyniesienie zbiorów przez próg Hertford House'u). Musieli ograniczyć się nadto do zawieszenia kilku tylko, wspaniałych zresztą, gobelinów tkanych według kartonów Boucher, a to dla braku miejsca. Poza temi lukami wystawa ukazała istotnie całokształt produkcji artysty. A przedstawiając niektóre z dzieł na tle pięknej boazerji Louis XV i wśród mebli z epoki pozwoliła na wydobycie i pełną ocenę zasadniczych dla sztuki Boucher wartości dekoracyjnych.

Prócz umożliwienia spojrzenia syntetycznego na artystę wystawa miała dla historyków sztuki i ekspertów znaczenie interesującego i na znaczną skalę przeprowadzonego doświadczenia. Miało się tu bowiem możność zanalizować i podzielić na grupy chronologiczne pożądaną ilość dzieł i uzyskać pewne przynajmniej rozjaśnienie i podstawę dla wyjątkowo trudnej klasyfikacji niezliczonych rysunków (do 10.000 malarz sam się przyznał) i obrazów, które krążyły po świecie pod nazwiskiem Boucher. Miało się też sposobność, by poddać rewizji poglądy dotychczasowe na „malarza Gracji“, na jego stanowisko w sztuce mu współczesnej i na jego miejsce w całej historii sztuki.

* * *

¹ Exposition François Boucher en l'hôtel de M. Jean Charpentier, 9 juin — 10 juillet 1932, catalogue par Charles Sterling, Attaché au Musée du Louvre, préface de Pierre de Nolhac, de l'Académie française.

² Drugie, definitywne wydanie katalogu wystawy obejmuje 70 obrazów sztalugowych i dekoracyjnych, 80 rysunków i pasteli, 10 kartonów gobelinowych i gobelinów, 5 projektów dekoracji i strojów dla Opery, 54 sztuki biskwitu i porcelany według rysunków Boucher wyrobu Vincennes i Sèvres, oraz 9 rysunków i rycin, które służyły jako modele dla nich, 5 rysowanych rozmaitych projektów dekoracyjnych jak fontanny, kandelabry, kominki i t. p., 4 oryginalne ryciny Boucher oraz „Recueil Julienne“ i „Figures de différents caractères“, 12 numerów, pod którymi były wystawione projekty ilustracji i książki ilustrowane rycinami według rysunków Boucher, 22 ryciny według Boucher, wreszcie protokoły zebrań tygodniowych Akademji Malarstwa i Rzeźby noszące podpisy Boucher.



FRANÇOIS BOUCHER

BAKHUS I ARIANNA. Gobelin z serii „Les amours des Dieux”,
tkanej w Beauvais według kartonów Bouchera

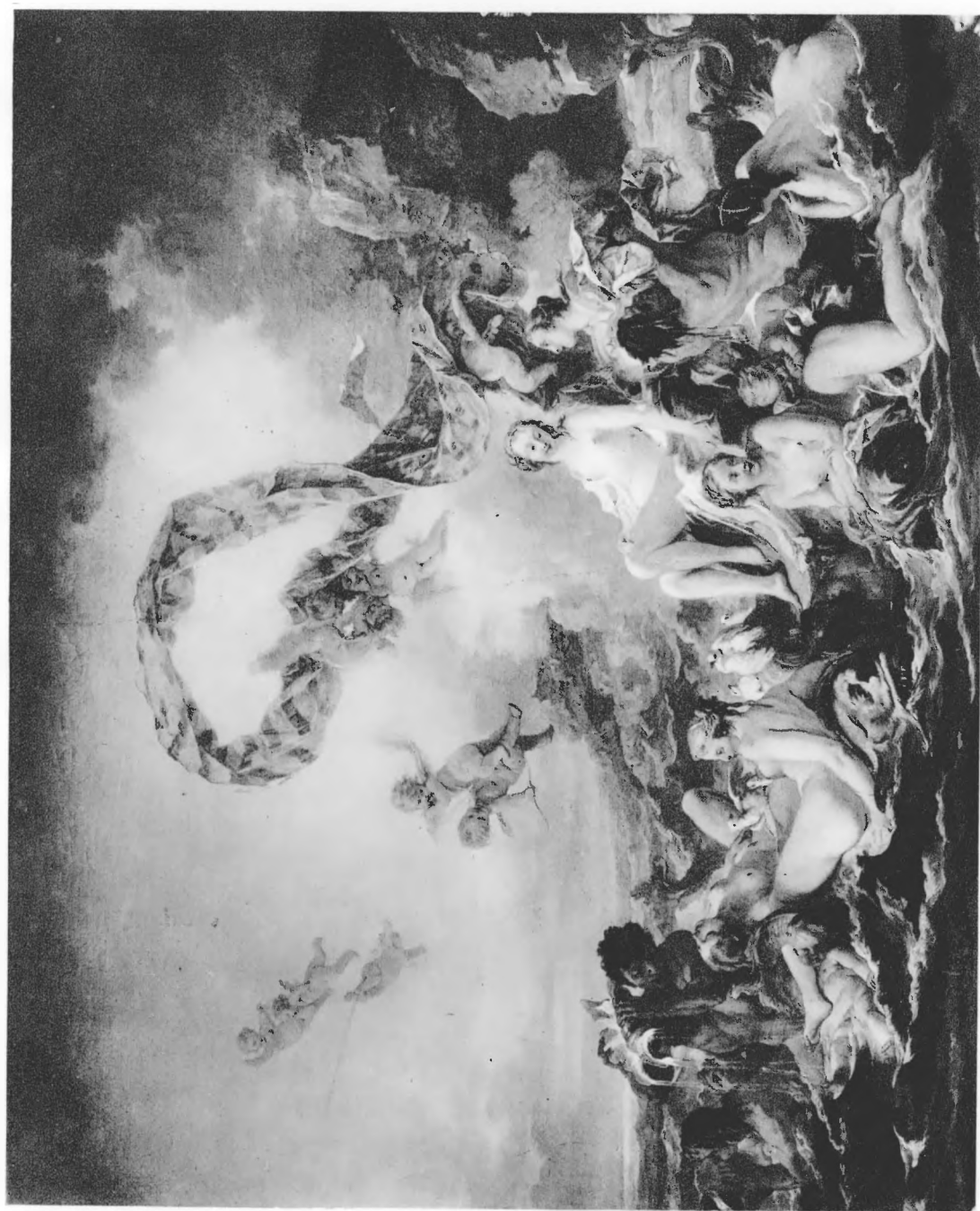
(Rzym, Pałac Królewski, Kwirynał)

Foto Alinari



FRANÇOIS BOUCHER

GNIAZDKO. „Pastorale”, zamówiona jako dekoracja przez Ludwika XV. w r. 1737
Pochodzi z gabinetu królewskiego w pałacu w Fontainebleau
(Muzeum Luwru)
Foto Archives Photographiques.



FRANÇOIS BOUCHER

(Muzeum Narodowe w Sztokholmie)

TRIUMF WENERY (ol., 1740)
Foto Archives Photographiques



FRANÇOIS BOUCHER

PORTRET DZIECKA (prawdopodobnie późniejszego Filipa
d'Orleans, zwanego „Egalité“, ol. 1749)
(Wł. hr. Edwarda de Moustier, Paryż)

Foto Routhier

François Boucher urodził się w Paryżu dnia 29 września 1703 roku. Był synem Mikołaja Boucher, podrzędnego rysownika ornamentów i handlarza rycin. Stanowisko majątkowe ojca było bardzo mierne; to też chłopak nie odebrał wykształcenia, któreby mu pozwoliło osiągnąć wyższy stopień kultury swojego czasu. Po pierwszych naukach rzemiosła malarskiego odebranych w domu, w siedemnastym zapewne roku życia dostaje się do Lemoyne'a. Sztuka tego doskonałego i niedocenionego artysty określiła w znacznej mierze twórczość młodego Franciszka. Lemoyne, choć wykształcony na zakrzepem już malarstwie Wersalu, na Rubensie i na wzorach włoskich, był jednym z głównych twórców swoistego stylu francuskiego XVIII-go wieku. Rozjaśnił gamę, w której zestawienie subtelnych tonów, o stosunkowo niewiele zróżnicowanym natężeniu walorów, stało się głównym efektem; jał się kompozycji dynamicznej przebiegającej powierzchnię malowidła wzdłuż przekątnej, podczas gdy dotąd organizacja obrazu oparta była we francuskiej szkole na równomiernym i spokojnym rozłożeniu mas; silne i zdecydowane akcenty zastąpił różnorodnością akcentów drobnych i wyrafinowanych, pomnażając w obrazie plamy świetlne i wzbogacając modelunek powierzchni form; w poszukiwaniu miękkiego wdzięku i sentymentalnej elegancji, miast dawnego romantycznego patosu zwrócił się do zapomnianych mistrzów włoskich, Correggia i Barocchia, którzy stali się dzięki niemu pośrednimi twórcami stylu francuskiego XVIII-go wieku; sprowadził jednym słowem malarstwo swego kraju na drogę baroku, dając zarazem francuskie tego stylu wydanie i otwierając możliwości rokoka.

Nic dziwnego, że młody Boucher, takie otrzymawszy przygotowanie, podczas swej nieodzownej podróży włoskiej (1727—30) zwrócił się ku malarzom podobne Lemoyne'owi wykazującym tendencje. Przejął się nadewszystko w tematach rodzajowych genuieńczykiem Benedettem Castiglione, a w kompozycjach alegorycznych sztuką Piotra da Cortona oraz Wenecjan Gianbattisty Tiepola i Sebastjana Ricci'ego. Ostatni zwłaszcza malarz, z którym spotkał się zapewne w Rzymie, mógł być mu nader bliski przez swój względny spokój kompozycji i koloryt zimny a gładki, zawsze pociągający Francuzów. Ricci i Lemoyne określili tematy, typy i prawie że całokształt malarstwa młodego Boucher. A do tych wpływów zasadniczych dołączyć należy w religijnych tematach związki bezpośrednie z dziełami Carla Maratty, podczas gdy dla manjerycznego rysunku Boucher i jego abstrakcyjnego i metalicznego kolorytu nie bez znaczenia było, iż rytował wiele rysunków i niewątpliwie oglądał z upodobaniem obrazy flamandzkiego manjerysty z pierwszej połowy XVII-go wieku, Abrahama Bloemaert'a. Pełny obraz sympatji artystycznych Boucher daje nam katalog pośmiertnej licytacji jego ruchomości.¹ Znajdujemy tam rzeczy ciekawe, jak 137 rysunków i rycin Tiepola, 14 rysunków i jeden szkic Rubensa, obrazy Jordaensa, Teniersa, Ruisdaela, Berghema, Piotra da Cortona i Van Goyena, 135 rysunków Carla Maratty, ryciny według Gainsborough (związki niektórych dalszych planów w krajobrazach Boucher z malowidłami Anglika są wyraźnie; rzeczy nieoczekiwane, jak liczne rysunki piórem i 23 ryciny Rembrandta; napróżno szukamy spodziewanych dzieł Ricci'ego i Castiglione, których wpływ na Boucher jest jednak niewątpliwy.

Jak zwykle u ludzi o temperamentie żywotnym i wcześniej określonym, młodość jego zawiera odrazu wszystkie późniejsze możliwości dojrzałego artysty. Podejmując się wszelkich ofiarowanych mu prac, ma Boucher sposobność, by zapoznać się z różnemi technikami i dzięki temu wydoskonalić poczucie swego własnego stylu. W dziewiętnastym roku życia rytuje dla pana de Julienne według rysunków Watteau przeszło 100 plansz, które wchodzi w skład t. zw. „Recueil Julienne” oraz „Figures des différens caractères”; nieco później, pracując dla Jana

¹ Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes, bronzes, terres cuites, laques, porcelaines de différentes sortes montées et non montées, meubles curieux, bijoux, minéraux, cristallisations, madrepores, coquilles et autres curiosités qui composent le cabinet de feu M. Boucher, premier peintre du Roy, Paris, chez Musier père, 1771.

Franciszka Cars'a, wykonywa cały szereg rycin ornamentacyjnych w stylu „rocaille“, które mu dają repertuar tematów i łatwość stylu potrzebną w późniejszej działalności w Beauvais i w Gobelinach; ilustrację książek, którą uprawiał przez całe życie, rozpoczyna już w roku 1722 serją winiet do Historji Francji ojca Daniela; w rok później otrzymuje pierwszą nagrodę na konkursie Akademji za obraz sztalugowy z historii starożytnej. Uprawianie jednocześnie wielu technik i wielu rodzajów malarstwa będzie zawsze charakteryzowało tego artystę, którego łatwość i powierzchowne bogactwo były zarazem największą zaletą i wadą.

Od roku 1731 t. j. od uznania go przez Akademię za „malarza historycznego“ (t. zn. należącego do najwyższej cenionej kategorii w hierarchji ustalonej przez samą konfraternię, amatorów i opinię publiczną), rozpoczyna się dla Boucher wspaniała karjera sławy, dostatku i zaszczytów. W roku 1734 wstępuje w poczet członków Akademji i otrzymuje pierwsze zamówienie od króla — dekoracje sufitu w „konnacie królowej“ w Wersalu. Między 1735 a 1755 przypada okres bogatej i wszechstronnej twórczości, kiedy potężni mecenas i amatorzy, jak hrabia Carl Gustaf Tessin, ambasador szwedzki w Paryżu, zamawiają szeregi obrazów i wyrzają sobie rysunki, a Salony roku 1737, 1742, 1750, 1753, rozbrzmiewają rozgłosem jego nazwiska. Przyjaciół Oudry, będąc dyrektorem Manufaktury Beauvais, powołuje tam Boucher w roku 1734, a w roku 1750 do Gobelinów; jego kartony zapewniają powodzenie i przyczyniają się do odrodzenia obu tych wytwórni. Opera, poczynając od 1742 roku żąda odeń dekoracji, a Manufaktury porcelany w Vincennes i w Sèvres korzystają od 1746 r. z jego rysunków, by fabrykować figurynki i grupy w biskwicie. Wkońcu wszechpotężna pani de Pompadour robi zeń swego malarza prywatnego, dając mu się wielokrotnie portretować i powierzając mu obrazy i dekoracje dla swych pałaców w Bellevue i w Crécy. Protegowany nieustannie przez brata życzliwej markizy, pana de Marigny, zajmującego stanowisko odpowiadające dzisiejszemu ministrowi Sztuk Pięknych, Boucher monopolizować będzie wszelkie zamówienia królewskie i pensje po wymierających poprzednikach i rywalach. Wreszcie w roku 1765 osiąga zaszczyt koronujący karierę malarza francuskiego w XVIII wieku: mianowany zostaje „pierwszym malarzem króla“. Jednak okres ostatnich piętnastu lat jest zaćmiony ostremi krytykami nowych teoretyków sztuki i wysiłkiem, by nigdy niezmniejszająca się ilość produkcji, których ceny niechętnie podnosił, nie zniweczyła ich oryginalności i jakości. Śmierć, co przyszła 30 maja 1770 roku, w pracowni, pośród obrazów niedokończonych i umiłowanych zbiorów najdziwniejszych muszel, mineralów, kamieni półszlachetnych, ceramiki i broni, zabrała człowieka zmęczonego i oddawna już wyzbytego z pełnego władania swym talentem. Boucher prowadził życie niesłychanie intensywne, wypełnione po brzegi pracą i zabawą, gdzie ujęcie znajdowała jego zmysłowość nieskomplikowana, nienasycona, źródło głównej poezji, którą chciał wywołać. Charakter bezpośredni, jednolity, przy całej francuskiej praktyczności szczodry i unikający fałszu, uczynił zeń jedną z najsympatyczniejszych osobistości artystycznych, które zgromadzała na swych śniadaniach pani Geoffrin, i sprawił, że mówił on w swej sztuce tylko to, co sam przemyslał, co miał do powiedzenia i że gdy do powiedzenia niż już więcej nie miał, powtarzał się z dobrą wiarą i naiwną odwagą. Był wzniosłym i smutnym, i tak ludzkim, przykładem talentu — nie genjusza, co świadomy zaniku płomienia, którego jest naczyniem, z łacińską pogodą przyjmuje ostatni rozdział swojego życia.

* * *

Boucher uprawiał jednocześnie wszystkie rodzaje malarstwa. Najmniej pozostawił tematów historycznych (t. j. czerpanych z historii świętej i świeckiej, starożytnej i nowoczesnej, do której zaliczały się także tematy z literatury), nieodzownych jednak dla poważnego malarza według ustalonych poglądów. Jego temperament, życie osobiste, niezmiennie czuła, choć przeciętna wrażliwość, która dokładnie oddawała smak i nastrój epoki, nie mogły go oczywiście skłaniać do głębokiego wczuwania się w powagę tematów religijnych. Kilkanaście obrazów

i rysunków na wystawie daje pojęcie o lekkim, obojętnym traktowaniu przez Boucher scen, jak Pokłon Pasterzy,¹ Narodziny Chrystusa,² Ucieczka do Egiptu,³ Wniebowstąpienie N. P. Marji⁴ lub epizody z życia św. Jana Chrzciciela.⁵ Światowa i elegancka sylwetka Dziewicy z zalotnym uśmiechem pochyła się nad Dzieciątkiem, radośnie żywotnym jak mały Bakchus, lub kokieteryjnie sunie w niebo jak w otwarty salon. Szlachetny starzec z opery włoskiej, który Jej często towarzyszy, odgrywa rolę św. Józefa. Nigdzie nie brak karkołomnego baletu aniołków-amorków, dla których chmury stały się już nietylko naturalnym, ale i najsolidniejszym terenem płochych a hałaśliwych igraszek. Repertuar typów, raz stworzony przez Boucher, będzie stosowany przezeń zawsze z doskonałą metodycznością i niemal z uporem. Zmieniać się tylko będą, i to z nieprawdopodobną różnorodnością, ich gesty, ugrupowania i stosunek do akcesoriów i przestrzeni, nie wyraz, nie nastrój, nie znaczenie moralne. O ileż szczęśliwszy i swobodniejszy, o ile płodniejszy w interpretacji tematu będzie Boucher, skoro zechce ilustrować Amintę Tassa. Romantyczne i blahe dzieje Sylwii, która leczy Philis z ukłucia pszczoły, ucieka przed wilkiem, lub daje się odwiązywać od drzewa Amincie⁶, są pełnemi wdzięku sielankami, gdzie delikatne dziewczęta i młodzi ludzie przebiegają w negligach wesole i jakby do tego celu urządzone krajobrazy. Całkowity tu brak Teokrytowskiego i pogańskiego liryzmu, są tylko aluzje do najniedwuznaczniejszej, radosnej kokieteryj, do buduarowego zbytku i do sentymentalizmu tak zdawkowego i tak zewnętrznego, jak właśnie był on wówczas w modzie zarówno w życiu, jak w literaturze, w teatrze i nawet w muzyce. Tem niewątpliwie, tym doskonałym wyrazem powszechnych w społeczeństwie uczuć, że subtelna fikcja i sztuczność są właśnie pięknem życia, tłumaczy się powodzenie sielanek pasterskich Boucher (i nasza dla nich pobłażliwa niechęć). Owe „pastorales“ ukazały się już były w sztukach i w poezjach Fontenelle'a, w Ellogach pani Deshoulières, w malowidłach Chavannes, i w krajobrazach Galloche; Boucher był jednak ich, jeśli nie twórcą, to prawdziwym animatorem. Odkąd, w roku 1736, ukazał publicznie pierwszą „Rozmowę pasterki z pasterzem“, przez całe życie nie mógł nastarczyć produkcji tego rodzaju. Reprodukowane natychmiast przez rytowników, dostawały się one nawet do mieszkań drobnego mieszczaństwa niemogącego sobie pozwolić na obrazy i rysunki oryginalne mistrza.

W ten sposób własnością Francji i Europy stawał się ten świat złudy, złożony z pewnej niemal że określonej ilości składników i akcesoriów, nabierających znaczenia podobnego temu, jakie miały klasyczne postacie teatru antycznego, japońskiego czy włoskiej *commedia dell'arte*, które potrafiły przetrwać wieki: „czuły pasterz“, „zalotna pasterka“, „mile baranki“, „pocziwe kozy“, „wierny piesek“, „płochy amorki“, „wzruszające gniazdko“, „wdzięczne wieńce“, „wesole klatki z ptaszkami“, „stara fontanna“, „zrujnowany posąg“. Każdy ich oczekiwał, liczył się z niemi, odrazu oceniał drobne odcienie w ich interpretacji, a co ważniejsza, nie będąc zaabsorbowany wagą samego tematu, samą anegdotą, której elementy znalazł na pamięć, każdy mógł lepiej i wyłącznie oddać się ocenie i smakowaniu sztuki malarskiej. Łatwiej dzięki temu i we wszystkich szczegółach znajdował widz i wchłaniał ową absurdalną, ale magicznie swobodną maskaradę natury. Łatwiej rozporządzał jak swoją ową właściwą

¹ Np. szkic olejny do obrazu ołtarzowego w kaplicy pałacu w Bellevue, wykonany ok. r. 1748—50, z kol. pani Meunié w Paryżu (n. I kat. wystawy).

² Np. świetny rysunek piórem z kol. Cailleux w Paryżu (n. 8).

³ Np. rysunek węglem z kol. pani Voillemont, w Paryżu (n. 10).

⁴ Np. obraz olejny z kol. Feral, w Paryżu (n. 5).

⁵ Np. obraz olejny z r. 1757, z kol. barona de Seilliere w Paryżu, (n. 3) i szkic do obrazu ołtarzowego w kaplicy Św. Jana Chrzciciela w katedrze w Wersalu, z kol. pani Meunié, w Paryżu (n. 4).

⁶ Obrazy te należą do serii czterech kompozycji ilustrujących „Amintę“ Tassa, malowanych w 1755 i 56 r.; dwie z nich należą do Banque de France (n. 131 i 133 w kat. wystawy), a dwie pozostałe do Muzeum w Tours (jedna tylko była wystawiona pod n. 132).

Boucher poezją irrealności, istotnym skarbem wszelkiej sztuki, a której tajniki z czasem do głębi stawały mu się dostępne. W wiecznym powtarzaniu tych samych motywów przez Boucher widzieć należy, słusznie zresztą, nietylko pewne lenistwo wyobraźni i chęć ułatwienia sobie zarobku, ale i śmiałe przekroczenie, niemal pogardę, tematu jako takiego. Tego rodzaju stabilizacja tematu prowadząca prawie do oderwania się odeń i niejako od treści intelektualnej malarstwa, by skupić się nad jego formalną stroną, jest objawem towarzyszącym okresom starości pewnej kultury duchowej i jednocześnie wirtuozerji w sztuce malowania. Znamy ją w sztuce chińskiej począwszy od dynastji Ming, w końcu epoki hellenistycznej, w sztuce bizantyjskiej, widzimy dziś w malarstwie Picassa, Braque'a, Léger czy Eugenjusza Zaka: ich nieustanne gitary, butelki, kawalki gazet, arlekiны odpowiadają dość dokładnie pasterkom i barankom Boucher. Różnica polega tylko na bardziej świadomym dzisiaj sprowadzaniu tematu do abstrakcji.

Nietylko sielanki pasterskie były dla Boucher przedmiotem osobiście stworzonego konwensu. Do swego świata fikcji włączył zupełnie naturalnie krajobrazy i mitologję, oraz, rzecz jasna, alegorje. Historje bogów i ich bohaterowie zostają sprowadzeni do szeregu sytuacji i typów, w których odnajdujemy z niewielu tylko zmianami członków tej samej rodziny. Ten sam jest typ kobiety wybrany przez Boucher dla dojrzałej i doświadczonej Wenery co dla dziewczęcej i dzikiej Djany, będzie do niej pozowała ta sama O'Murphy¹ lub pani Boucher; typ kobiety zresztą niezmiernie oryginalny i francuski, „la fausse maigre“, którą manjerystyczna stylizacja spokrewnia z nimfami Jean Cousin'a i Jean Goujon'a. W krajobrazach nieodzowny młyn wodny, mostek, chalupa napół rozwalona, praczki, chłopki z dziećmi, osiołek, owieczki lub kozy, nagromadzone przybory gospodarstwa wiejskiego są sztafażem idyllicznej doliny, lasku lub łączki nad strumykiem, gdzie błękitno zielone bukiety drzew zasadzone są jak w japońskim ogrodzie tam, gdzie największy sprawią efekt, a niebo rozciąga niebiesko-różową kurtynę nad kapryśnym rendez-vous malowniczych kawalków. Natura, w wyższym stopniu niż u Benedetta Castiglione, jest tu tylko teatrem zjawisk widzianych przez stylizatora i malarza, który bynajmniej nie ukrywa swej obojętności dla czystej imitacji. Mimo licznych, za przykładem Oudry podjętych, bezpośrednich i często doskonałych studjów w Charenton,² pod Beauvais,³ w Arcueil⁴ (wśród których zdumiewa codzienną prawdą godną Holendrów XVII lub realistów XIX wieku, pewne podwórze domu, sławny rysunek ołówkiem, należący do Albertyny⁵), Boucher używa natury wyłącznie jako repertuaru motywów, którymi później igra swobodnie, swoją koncepcję pejzażu czysto dekoracyjną, szczerze wyznając i stosując w równej mierze w obrazach sztalugowych jak i w gobelinach. Jedyną dziedziną, gdzie Boucher prawie że zupełnie odrzucił swą świadomą fikcję artystyczną i zrobił koncesję na rzecz imitacji rzeczywistości, są portrety. Zostawił ich mało stosunkowo i w nierównym stopniu są one wyzbyte z konwencjonalnej idealizacji: najbardziej się jej poddają portrety kobiet — to zrozumiałe, bo ten wielce pasjonowany, ale ograniczony miłośnik kobiet i stylistą, instynktownie sprowadzał je do typu, który stworzył, codziennie realizował i którego niewątpliwie szukał w życiu;⁶ w połowie drogi między bezpośrednim wydobywaniem charakteru a poszu-

¹ Ludwika O'Murphy była modelką i kochanką Ludwika XV. Pozowała często dla Boucher. Obraz z r. 1751, wystawiony pod n. 101 ją zapewne przedstawiający, jest jedną z najbardziej niewinnych aluzji do tematów aluzji nie zawierających, którymi Boucher nie pogardzał, zasilając obficie t. zw. „musées secrets“ niektórych amatorów.

² Np. n. 85, z kol. Bemberg w Paryżu.

³ Np. n. 78 i 79, z r. 1764, z kol. Wildenstein w Paryżu.

⁴ Np. rysunek z Albertyny wystawiony pod n. 91.

⁵ N. 90 katalogu wystawy.

⁶ Wśród portretów kobiecych odbijają się na wystawie bezpośrednią świeżością sławna „Dama z mufką“ z kol. Lacaze w Luwrze i „Dama z pieskiem“ (prawdopodobnie portret żony artysty) z kol. Petit w Paryżu.

kiwaniem typu konwencjonalnego stoją podobizny mężczyzn;¹ a zupełnie już szczęśliwe wyprowadzenie stylu z natury stanowią znakomite portrety dzieci, wśród których mała Le Normand d'Etiolles² i Filip d'Orléans należą do najlepszych tego rodzaju malowideł, jakie zna historia sztuki francuskiej. W tych ostatnich dziełach i zwłaszcza w kilku obrazach rodzajowych wpływy niderlandzkich intymistów są zupełnie zasymilowane i, podobnie jak u Chardin'a, otrzymujemy tu szeroko i swoście widziane przekroje z życia mieszczaństwa francuskiego w połowie XVIII wieku, czarującej swobody i wykwintu jej codziennej egzystencji, której formy były świadomie doskonalone. Nieliczne to są dzieła gdzie Boucher dąży i dochodzi do równowagi między swą konwencjonalną wizją a danymi natury. W olbrzymiej większości produkcji poprostu wznosi wspaniały w zuchwałstwie gmach nierzeczywistości. W tym teatrze, gdzie bogowie, chłopci i pasterze chodzą obok siebie po tej samej ziemi, jest on jedynym reżyserem, którego rękę poznajemy natychmiast we wszystkich odsłonach.

* * *

By jednak fikcja była kompletną, nie wystarczyło samo nieprawdopodobieństwo tematów. By przenieść pasterzy i bogów w środowisko istotnej feerii, nie wolno było ich malować kolorami natury; by amorki mogły swobodnie koziołkować w powietrzu, każde dotknięcie pędzla, które się na ich obraz składało, winno być dodawać im lekkości. Zamierzenia w tematach zawarte zrealizowane być mogły tylko przez odpowiedni styl i specyficzną fakturę.

Boucher wiele zawdzięczał Lemoyne'owi ze swego barokowego stylu. Nadto smak osobisty kierował go w ornamentach ku „rocaille” Meissonier'a ku, sztuce chińskiej, ku wesolej i pełnej polotu grze linii i plam, kształtów kapryśnych i skomplikowanych, wyszukanych zestawień tonów. Niedarmo lubował się w kawałkach śliskich minerałów, w kamieniach półszlachetnych o mętnych i sekretnych blaskach, w muszlach podobnych potwornym a delikatnym kwiatom — czyż istniała bardziej rokokowa pasja? Mimo jednak wielkich wpływów włoskich dał w swej sztuce wyraźną reakcję francuskiego ducha na międzynarodową tendencję rokoka. Obrazy jego podają nam ten styl w grzecznej, niemal że spokojnej wersji.

Od pierwszego ze swych większych zachowanych malowideł (Wenus zamawiająca u Wulkanu broń dla Eneasza, 1732, w Luwrze) ukazują się jego olbrzymie zalety techniczne. Przedewszystkiem nieprzebrane bogactwo i łatwość komponowania. Nagie ciała ludzkie, których kanon specyficzny, utworzony pod wpływem Lemoyne'a i Ricci'ego dla siebie raz na zawsze ustalił, figury pasterzy i pasterek, przybrane w pewien konwencjonalny kostjum, półsalonowy a półwiejski, wszystkie wogóle zwykłe akcesoria tematów, są dla niego materią plastyczną, nad którą panuje bezgranicznie, którą urabia z boską zaiste swobodą. Znając do głębi anatomję form, któremi stale rozporządza, czyni z nich dowolne sploty i arabeski, wyciąga z nich potrzebne mu do kompozycji całości linje i plamy, zaspakajając równocześnie w wystarczającej mierze potrzeby dokładności rysunku i prawdopodobieństwa ruchów i budowy ciał. Z konsekwencją artysty, którego wizja jest ustalona zgóry i zdecydowana, przeprowadza na całej powierzchni płótna, w ścisłym związku z tego płótna formatem i konturem, pewną ondulację śpiewną, pewien rytm krzywych o wyczuwalnej i szczęśliwej, nigdy nie za silnie podkreślonej logice. Dzięki owemu poczuciu całości w koncepcji i w wykonaniu jest jednym z najświetniejszych dekoratorów. Jego kompozycja nie zna skali, daje się bez zmian stosować do większych i małych obrazów sztalugowych i dekoracyj, do opon ściennych i do porcelany; jednak nie czyni ciężkimi medaljonów buduarowych, nie stwarza z biskwitów nieuda-

¹ Istnieje ich niezmiernie mało, na wystawie nie były reprezentowane zupełnie. Najlepszy ze znanych jest portret młodego człowieka (być może markiza de Marigny) należący do kol. David-Weill, w Paryżu.

² Córeczka markizy de Pompadour, malowana w r. 1749; należy do kol. pani Raba Deutsch de la Meurthe, w Paryżu (n. 95).

nych projektów wielkich grup, pozostawiając monumentalność nie odbiera lekkości gobelinom. Nigdy płaszczyzna nieba nie jest zbyt pusta, nigdy grupy form zbyt skłębione i duszne; nigdy równowaga między częścią rozrzedzoną powierzchni malowanej a jej częścią zgęszczoną nie zostaje naruszona. Chodzi tu nie tylko o subtelny stosunek ilościowy, zaiste słowami niewyraźny, ale także o stosunek wszystkich możliwych środków malarstwa, którymi ów wirtuoz dysponuje dowoli: plamy ciemne co kompensują jasne, kolory intensywne, co odpowiadają sobie zdala lub przeciwstawiają sobie równe co do siły kontrasty, linie, co podejmują lub wspierają główny motyw rytmu. Nasza wrażliwość plastyczna przeczuwa sekret doskonałej całości zanim umysł zdaje sobie z niej sprawę; a odgadnąwszy wolę mistrza oddaje mu się z zaufaniem i przebacza, a nawet czasem właśnie lepiej przez to smakuje, sztuczną atmosferę opery, którą roztacza przed nami.

W przeciwieństwie do Włochów Boucher chętnie przeprowadza swoją kompozycję w jednym planie, równoległym do płaszczyzny obrazu. Ten instynktowny dekorator nie otwiera nigdy w obrazach nagłych i nieskończonych przestrzeni, jego świat namalowany nie wciąga nas w złudny widok, który ukazuje. Wszystko, co jest tam wyobrażone, wszelkie formy i to co je otacza, dostarcza linii, plam barwnych i plam walorów ciemnych i jasnych, które wypełniają powierzchnię malowaną tak, iż jest ona całością pozostającą zawsze w pionowym planie. W ten sposób ani obraz ani tem mniej gobelin Boucher nigdy nie „dziurawi“ ściany, na której wisi, ale ją podtrzymuje.

Temu ograniczeniu zasadniczych tendencji baroku w dziedzinie kompozycji odpowiada równie francuskie ograniczenie kolorytu. Niewiele barw go tworzy, ostry zielony, niebieski i czerwony (lub różowy), są podstawą gamy, która z czasem coraz to bardziej jaśnieje i wzbogaca się prawie nieużywany w pierwszej epoce fioletem i żółtym. Połączenia i zestawienie tych tonów są żywe, śmiałe, czasem kwaśne; ale podobnie jak i kompozycja odzyskują jedność przez wybór i konsekwentne utrzymanie metalicznej gamy. Dziś w niewielu tylko obrazach Boucher można oceniać pierwotną harmonję kolorytu, którą żółte werniksy zmatowały lub w nierównym stopniu rozprzegły. Pod koniec życia widać poszukiwanie nieco innego stosowania tych samych kilku zasadniczych barw: w krajobrazach szara srebrzysta mgielka osnuje wykwintne połączenie grynszpanowego zielonego z różowym fioletem; w kompozycjach figuralnych, będą zestawione blade pastelowe tony białoszare, różowe, lila, żółte i błękitne, których delikatność graniczy z mdlą słabością.

Podobną ewolucję w kierunku utraty energii, a nawet przesady w miękkości, wykazuje uderzenie pędzla u Boucher. W wielkich obrazach faktura jego jest dekoracyjna: silny kontur określa formy, by uczynić jej zdaleka czytelnymi, modelunek wyraża się naprzemian w płaszczyznach gładkich i w akcentach, gdzie pędzel śmiało ujawnia ślady swego biegu w cieście farby. W obrazach drobnych siła i szczęśliwa słuszność dotknięcia pędzla świecą istotny triumf. Drobny skropleniom farby, smagłym pociągnięciom, szorstkim centkom, akcentom delikatnych i roztopionych plamek lub płynnym przecinkom zawdzięczamy wywołanie bryłowości form, ich ruchu, cienia, który je podkreśla, światła, które je muska. Poezja lekkości płynie nie tyle z tematów Boucher ile z tego świetnego rzemiosła malarskiego, które przez bardzo długi okres jego twórczości nie jest wirtuozerią, lecz instynktowną realizacją plastycznej wrażliwości tego malarza. Czasami lekkość dotknięcia pędzla wywołuje bladą senność mirażu, gdzie niebo, woda i zamglone łąki są stopione w szklistym bezruchu: tak jest w owej „Barce chińskiej“, małym obrazku, który dekorował boazerję jednego z buduarów pałacu w Ménars i który na wystawie jeden tylko daje wyobrażenie o zwiewnych delikatnościach owego arcydzieła Boucher, „Triumfy Wenery“ w Sztokholmie. Czasami, jak w „Krajobrazie“ z kolekcji Fenaille w Paryżu, polot uderzenia pędzla, jego nagłe objawienia, jego przeciągle pieszczoty wywołują przedziwne zmieszanie form, pełne prawdziwego liryzmu: kiście drzew wzbijają się w dymie liści w pociemniałe niebo, lekki wiatr krąży wśród srebrnego

światła, którego ciężkie krople rzeźbiące znaczą ziemię, domy, ludzi; w ruchu, który przebiega poprzez wszystkie formy, przekazuje się nam dynamiczna wola artysty, ujawnia się naturalnie prawdziwy dreszcz panteistyczny, jednolitość, zawsze sobie podobna, i świeżość, zawsze płynna, wieczystego życia. Ten niewielki szkic, któremu dorównywa na wystawie podniosłym, impresjonistycznym patosem „Krajobraz“ z Muzeum w Amiens, prawdopodobnie dekoracja dla Opery,¹ jest podwójnym wyjątkiem w dziele Boucher, najpierw jako najswobodniejszy i najszerszy pod względem traktowania ze znanych jego obrazów, powtórę jako jedno z niewielu mocnych dzieł, które zostawił u progu ostatniego okresu swej twórczości (1755—1770).

Istotnie pomimo kilku doskonałych krajobrazów, które malował zwykle osobiście, podczas gdy wykonanie wielu swych kompozycji figuralnych pozostawiał pracowni, ten okres jego życia znamionuje upadek nawet w dotknięciu pędzla. Formy łączą się ze sobą, stają się miękkie, ich bryłowatość niezdeterminowana. W pierwszej epoce (1730—1745) każda forma była dla Boucher jasno określonym, zamkniętym światem; oko łatwo brało ją w posiadanie i kontrolowało jej granice. Kompozycja przy całej głębi wewnętrzznego związku była zgrupowaniem samostarczalnych, dających się wyizolować kawalków. Jest to głęboko lacińska i francuska koncepcja świata, gdzie poszczególne części są doskonale w sobie i znajdują zarazem odpowiednie miejsce w całości, zupełnie przeciwna barokowi, który części uznaje tylko jako funkcje całości. Rozwój Boucher w kierunku rozluźnienia formy poszczegółnej odpowiadał jednak dokładnie ogólnej ewolucji malarstwa rokokowego, które szło ku prawie impresjonistycznej fakturze Fragonarda. Być może jednak, że chodzi tu o rzecz prostszą, wielkiego jednak znaczenia — o zmiany fizjologiczne oka, które czynią, że malarstwo wielu starzejących się artystów staje się bardziej impresjonistyczne: z wielu przykładów, które tu można wymienić, podam tylko Tycjana, Rembrandta, Rubensa, Turnera, Maneta, Degasa. Twórczość każdego z nich jest czynnikiem a zarazem i odgłosem ewolucji ich czasów, ale powody zmiany ich wizji osobistej są być może uzależnione bezpośrednio od tej drugiej strony czynników filozoficzno-psychologicznych od fizjologii.

Znakomite pojęcie o niewyczerpanych zasobach werwy plastycznej Boucher dają liczne na wystawie i często najwyższej spotykanej jakości rysunki. Używał on wszelkich rozporządzalnych środków do rysowania, węgla, pióra, tuszu, atramentów, pastelów, kredek kolorowych, sangwiny zwłaszcza. Był jednym z pierwszych, którzy traktowali rysunek poważnie, jako kompletne dzieło sztuki, a nie przygotowanie do obrazu. Na Salonie roku 1745 wystawia rysunki; wielka to innowacja, choć amatorzy na rysunki we Francji i we Włoszech byli już oddawna liczni. Powoli, dzięki takim wirtuozom jak Boucher, Fragonard i dzięki zamięłowaniu do sztuki chińskiej i japońskiej, zyskuje sobie uznanie pogląd, że lekki szkic lub rysunek może być źródłem wystarczających wrażeń estetycznych (dziś powiemy często silniejszych wrażeń estetycznych niż skończony obraz, jest to jednak słuszne w zastosowaniu do artystów nie największej miary — Boucher był zresztą jednym z nielicznych artystów francuskich 18-go wieku, którzy świeżość szkicu potrafili w obrazie skończonym zachować).

Istotnie amatorzy z entuzjazmem dali sobie narzucić ten nowy towar i na wagę złota kupowali rysunki Boucher. Wkrótce, by nadążyć żądaniom, podobnie jak to robił z obrazami, zaczął podpisywać po kilku powierzchownych poprawkach rysunki swoich uczniów. Tam jednak podobnie jak u Rubensa, gdzie ręka mistrza postawiła pierwszą i ostatnią kreskę, mamy niezrównane świadectwa wrażliwości oka, zręczności techniki. Czy delikatny pył pastelu, pełen tajemnego bogactwa i światła, udaje wszelkie wspaniałości kobiecej skóry i lśnienia tkanin; czy kratka białej kredy na jaw wywołuje okrągłości kształtów, naprzemian potężnych lub smukłych: czy soczysta sangwina i tłusty węgiel smagają lub podkreślają formę, podchwytyją lub roztopiają jej kontur, głaszczą lub uwypuklają jej powierzchnię —

¹ N. 144 katalogu wystawy.

zawsze kartka z kilkoma kreskami Boucher jest dokumentem triumfu człowieka, którego wyobraźnia i biegłość potrafią stworzyć na marginesie natury równoważnik, nie imitację danych, których natura nam dostarcza. Rysunki pozostaną w dziele Boucher na długie lata tą częścią jego dzieła, której towarzyszyć będzie bezsporny podziw artystów.

* * *

Dzięki bogactwu techniki, dzięki decyzji stylu, dzięki specyficznej koncepcji swych tematów Boucher potrafił w obrazach swoich wydobyć najzupełniej oryginalną pojęcie — uwieńczenie wysiłków każdego prawdziwego artysty. W bezpowietrznej atmosferze fajerwerków lub wykwinicie kolyszą się bogowie, jakby odlani w gładkiej majolicie; otacza ich szklista światłość, wszechobecna, niewiadomo skąd się sącząca. Biało-różowa pasterka i śniady pasterz rozkosznie się układają w miękkich dla nich objęciach ziemi, konarów i krzewów; ich ruchy są powolne, wykonywane jakby w błogiej hipnozie, w rytm to mdlejącej to świeżej, aksamitnej a kroplistej melodji fletu, na którym pasterz gra. Wśród pęków niebiesko zielonych drzew, czesanych przez wartki wiatr, co kapryśnie strzępi ceglaste obłoczki, u progu napół rozwalonych chałup, nieopodal wspaniałej fontanny, na której igra Amor, wesołe praczki pochylają się nad strumieniem, cyganie rozkładają obozowisko wśród beku kóz i baranów, skrzypu wozów, wrzasku dzieciaków i drobiu, brzęku naczyń;¹ cały ten piekielny zamęt „malowniczy“ jest równie zuchwały i równie fantastyczny jak buduarowa cisza sielanek pasterskich i jak nieziemski balet bogów. Tak długo póki trwały zasoby znakomitego rzemiosła malarskiego, podobne obrazy mogły osiągać pełnię swego zamierzonego wyrazu poetyckiego i unikać śmieszności. Ale Boucher stał się wkrótce ofiarą własnego zbyt łatwego sukcesu. Zaczął produkować na wielką skalę, mechanicznie, zaprzestał malować z modelu.² Jego kompozycje z ostatniego okresu są złożone ze wspomnień wiecznie powtarzanych, a technika nie potrafi nadać scenom wrażliwej świeżości nieodzownej dla wszelkiego malarstwa niezrywającego zupełnie z danymi natury. Nadto była to wyjątkowa i niebezpieczna w jego kraju droga, po której poszedł Boucher: jego irracjonalizm był tak gruntownie przeciwny francuskiemu zdrowemu rozsądkowi, iż po pierwszym oszłomieniu znawców przez zalety czysto artystyczne musiał wywołać ostre krytyki. Lafond de St. Yenne³, l'abbé Leblanc⁴ (już od roku 1747), Saint-Yves,⁵ Grimm⁶, wreszcie Diderot⁷ zwracają zawsze uwagę na brak prawdopodobieństwa i logiki w jego obrazach; jest to początek nieuświadomionej jeszcze francuskiej reakcji przeciwko barokowi i rokoku. Dla umocnienia tych sądów ujemnych poczęto także atakować stronę formalną obrazów, ich koloryt zwłaszcza. Najbardziej gwałtowne, czasem zadziwiająco stronnictwo są krytyki Diderot'a; tego miłośnika Greuze'a raniła u Boucher nienaturalność! Oczywiście chodziło Diderot'owi głównie o brak powagi myśli i wszelkiego materiału dydaktycznego mogącego oddziaływać kształcąco na publiczność, dla której malarstwo winno być, według tego encyklopedysty, księgą ilustrującą wzniosłe ideały ludzkości. Diderot nie potrafił powstrzymać szerokiej publiczności od kupowania obrazów Boucher, gdyż ta klientela, jak to zwykle bywa, była nieco

¹ Por. obraz z kol. barona Maurycego Rothschilda, w Paryżu, n. 42a katalogu.

² Reynolds opowiada (Oeuvres complètes, T. I, str. 457, 1806, Douzième discours prononcé le 10 déc. 1784) jak go zastał malującego ogromne płótna z pamięci, a podczas gdy jego „Pejzażysta“ w Luwrze zagląda jeszcze do teki ze studjami z natury, późniejszy „Malarz w swojej pracowni“ z kol. Rothschilda w Paryżu, maluje z werwą w czterech ścianach pokoju konwencjonalny krajobraz, a kartony jego są zamknięte.

³ Reflexions sur quelques causes de l'état de la peinture, 1747.

⁴ Lettres sur les expositions des ouvrages de peinture et de sculpture de l'année 1747 à M. R. D. R., Paris. Zresztą wielki admirator Boucher, np. jego dzieł wystawionych na Salonie r. 1753.

⁵ Observations sur les arts et sur quelques travaux de peinture, de sculpture... exposés au Louvre en 1748, Leyde, str. 26, 28, 29.

⁶ Correspondance littéraire, Edition Tourneux, passim.

⁷ Oeuvres complètes (Salons de 1761, 63, 65, 69) Éditions Assézat-Tourneux.



FRANÇOIS BOUCHER

(Wł. Banque de France, Paryż)

AMINTA ODWIAZUJE SYLWIIĘ OD DRZEWA (ol., 1755)
Foto Routhier



FRANÇOIS BOUCHER

CHIŃSKA BARKA (ol., malowany ok. r. 1748, na zamówienie markizy
Pompadour dla dekoracji pałacu w Bellevue)
(Wł. Charles Michel, Paryż)

Foto Giraudon



FRANÇOIS BOUCHER

(Wł. Charles Michel, Paryż)

KRAJOBRAZ (ol., około 1750–1755)

Foto Routhier



FRANÇOIS BOUCHER

Studjum do obrazu, przedstawiającego jedną ze scen z bajki
La Fontaine'a „Le Magnifique”. (Sangwina, ok. 1747)

(Wł. Richard Owen, Paryż)

Foto Giraudou

spóźniona ze swym entuzjazmem i zaczęła się interesować artystą w czasie, kiedy nastąpił jego upadek; potrafił jednak pogrzebać sławę Boucher na sto równo lat, aż do wystąpienia braci Goncourt, którzy zeń zrobili „Anakreonta malarstwa”¹.

Dziś możemy spojrzeć bardziej bezstronnie na tego artystę. Dal, będąc w pełni swojego talentu, znakomity i oryginalny wyraz w malarstwie nastrojom i ideałom swego czasu, fikcji nie wpadającej w groteskowość, zmysłowości nie wkraczającej w wulgarność. Styl baroku, który w całej rozciągłości przejął tylko w niektórych rysunkach o zupełnie włoskim zacięciu, ograniczył na rzecz zawsze żywotnej francuskiej klasycznej tradycji: zachował jednoplanową i często piramidalną kompozycję, koloryt lokalny, formę zwartą i przeważnie linearnie określoną. Nie sprzeniewierzył się wielkiej rodzinie francuskich mistrzów, z których każdy dążył do stworzenia własnego ideału piękności kobiecej. Wniósł do skarbnicy starej zachodniej mitologii nowy obraz Olimpu, zaiste najswawolniejszy i najpustszy ze znanych przed nim. Potrafił uformować takich artystów jak Fragonard, przekazując mu ów skarb rokoka, drogocenny i odtąd wieczysty spadek Szkoły — natchnione uderzenie pędzla. Uczeń przewyższył mistrza, który też nie może stanąć obok poetów tych wyżyn co Watteau i Chardin. Ale w owej falandze „łżejszych malarzy“, którą cieszyła się Francja osiemnastego wieku zajął pierwsze miejsce. Dla nas i dla potomności pozostaje jednym z największych dekoratorów. Pozostaje także czasem świetnym malarzem. Bowiem poezja, którą chciał wywołać, dostępna nam jest przede wszystkim poprzez wysoki kunszt i tylko w dziełach, gdzie ręka mistrza dała najwspanialsze swe dary. Twórczość Boucher jest żywym świadectwem tego, że sposób malowania jest sekretem poezji w malarstwie w wyższej mierze niż interpretacja tematu. Ta prawda, banalna dla artystów wszystkich czasów, niestety, nie stała się nią jeszcze dla wszystkich krytyków i dla szerokiej publiczności.

KAROL STERLING

¹ Jules et Édmond Goncourt, Boucher, Paris 1862.

B I A Ł Y S T O K

= Monografia m. Białegostoku. Odkryto się w Magistracie posiedzenie komitetu redakcyjnego monografii m. Białegostoku. Komitet ostatecznie zaakceptował tekst monografii opracowanej przez prof. H. Mościckiego przy współudziale komitetu. Monografia stanowi pokazywny tom dużego formatu, bogato ilustrowany. Ukazuje się w sprzedaży w połowie września.

B Y D G O S Z C Z

= Wystawa zabytków i pamiątek Bydgoskich. Z powodu dziesięciolecia, jakie Muzeum Miejskie w Bydgoszczy obchodzi w tym roku, czynione są przygotowania do urządzenia wystawy zabytków i pamiątek bydgoskich, której otwarcie nastąpi w połowie września b. r. Wystawa ta ma mieć głównie charakter historyczny miejscowy i obejmować będzie wszystko to, co odnosi się do przeszłości Bydgoszczy oraz jej okolic, a więc: zabytki archeologiczne oraz historyczne miasta Bydgoszczy, jak dawne przywileje, księgi miejskie z wieków ubiegłych, pamiątki, związane z zarządzeniem miasta, eksponaty cechowe i bractw, zabytki kultury kościelnej i świeckiej, okazy dawnego rzemiosła i przemysłu artystycznego, w końcu widoki miasta z lat dawnych i nowsze dzieła sztuki z tego zakresu.

C Z Ę S T O C H O W A

= Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Nakładem Towarzystwa popierania kultury regionalnej w Częstochowie wyszła dłuższa, bogato ilustrowana praca dr. Mieczysława Skrudlika p. t. „Cudowny Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej“.

Praca ta stanowi odbitek z większego zbiorowego dzieła p. t. „Ziemia Częstochowska“, które wyszło nakładem wyżej wspomnianego Towarzystwa.

D U B N O

= Remont kościoła i klasztoru pobenedyktynskiego w Dubnie. Władze kościelne zamierzają przystąpić do odremontowania gmachów kościoła i klasztoru pobenedyktynskiego, obecnie kościoła i seminarjum obrządku wschodniego. Kompleks klasztoru wybudowany został około 1630 r. przez jednego z synów Konstantyna Ostrogskiego, ks. Janusza, który obrał sobie Dubno za rezydencję. Nad przeprowadzeniem robót czuwać będzie celem zachowania stylu konserwator wojewódzki dr. Dutkiewicz.

G D Y N I A

= Wystawa malarzy czechosłowackich. Wicekomisarz rządu inż. Szaniawski dokonał w lokalu P. A. T-icznej przy ul. Świętojańskiej otwarcia pokazu prac czechosłowackich artystów malarzy, Jarosława Votruby i Piotra Pisztelki. Pejzażyści czechosłowaccy spędzili nad morzem polskim dwa miesiące i plonem ich pracy jest około 100 impresjonistycznych obrazów, które w formie wystawy okrężnej zapropagują polskie wybrzeże w całej Czechosłowacji.

K A Z I M I E R Z n. W.

= Wystawa. W związku z uroczystościami jubileuszowymi miasta otwarto tu wystawę p. n. „Kazimierz Dolny w sztuce“, która obejmuje kilkadziesiąt prac malarzy polskich, począwszy od XVIII

wieku aż do czasów ostatnich, mających za temat zabytki miasta.

Obecnie grono artystów-plastyków, zamieszkujących w Kazimierzu n/Wisłą, zorganizowało II-ą Wystawę Sztuk Plastycznych, złożoną z prac artystów, którzy od lat przyjeżdżają tu na studia. W wystawie biorą udział: Gineyko, Hufnagłówna, John, Karmański, Korzeń, Kuczewski, Lipiński, Lorentowicz-Karwowska, Litauerówna, Lopuszański, Michalak, Nowiński, prof. Pruszkowski, Rabinowicz, Rafałowski, Rogowska, Szurullo, Szenker, Szpigiel, Topolski, Trachter, Wodnicki i Wydra.

Wystawa mieści się w starej kamienicy Celejowskiej.

K R A K Ó W

= Z Muzeum Narodowego. Odkryto się tu posiedzenie Komisji Muzeum Narodowego Rady m. Krakowa. Przed rozpoczęciem posiedzenia przewodniczący oddał hołd pamięci dr. St. Tomkowicza, członka komisji muzealnej i przedstawił zebranym obiekty ofiarowane przez zmarłego Muzeum Narodowemu m. in. obraz olejny Ruszczyca „Młyn“.

Następnie przyjęto projekt regulaminu Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej im. Stanisława Wyspiańskiego — oddziału Muzeum Narodowego i wybrano jako członków Sądu Konkursowego na budowę Muzeum Narodowego dwóch członków komisji — sen. inż. Rollego i Wiesława Zarzyckiego, dyr. Państw. Szkoły Przemysłu Artystycznego.

= Budowa pomnika dr. Dietla. Pod przewodnictwem prof. dr. Kostaneckiego odbyło się tu posiedzenie Komitetu budowy pomnika prof. dr. Dietla, dyrektora Kliniki Chorób Wewnętrznych Uniw. Jag. i zasłużonego prezydenta miasta. Na posiedzeniu omówiono warunki budowy w ogólnym zarysie, odkładając ustalenie szczegółów do następnego posiedzenia, które odbędzie się we wrześniu rb., oraz wybrano prezydium, na którego czele stoi prof. dr. Kostanecki.

= Wystawa prac konkursowych na budowę Muzeum Narodowego. W dniu 23 czerwca otworzono w salach Krakowskiego Towarzystwa Technicznego wystawę prac konkursowych na gmach Muzeum Narodowego w Krakowie, zorganizowaną przez Związek Architektów Woj. Krakowskiego.

= Listy żony Matejki. Muzeum matejkowskie w Krakowie, t. zw. „Dom Matejki“, otrzymało w darze 20 listów Teodory Matejkowej, pisanych do męża, a rzucających nowe światło na domowe życie malarza. Poza tym muzeum wzbogaciło swe zbiory listami Matejki do Lewentala, oraz listami i pocztami starszej córki Matejki ś. p. Heleny Unierzyńskiej.

K R Z E M I E N I E C

= Nowa placówka kulturalno-artystyczna w Krzemieńcu. W celu pogłębienia kultury artystycznej wśród społeczeństwa oraz skoordynowania działalności artystycznej organizacji i stowarzyszeń na terenie powiatu, powstała Sekcja Artystyczna Zjednoczenia Organizacji Społecznych pow. krzemienieckiego, powołana przez walne zebranie delegatów tego Zjednoczenia. Sekcja Artystyczna Z. O. S., nad którą kierownictwo objął prof. Stanisław Scheybala, podzieliła swe prace pomiędzy podkomisje: literacko-teatralną, muzyczną, plastyczną i estetyki miasta. Najbliższy plan działalności sekcji przewiduje stworzenie zespołów kameralnych, chórów, orkiestry symfonicznej i stałych kursów muzycznych, urzą-

dzenie przedstawień teatralnych, wystawy malarskiej, wieczorów dyskusyjnych z dziedziny sztuki, wieczorów literackich, zorganizowanie w r. 1934 schroniska dla malarzy, prowadzenie kursów czystości i estetyki domów, zdobienie okien, balkonów i ogródków kwiatowych, estetyki wystaw sklepowych i sklepów i t.d.

L U B L I Ń

= Z Komitetu Towarzystwa „Muzeum Lubelskie”. Na posiedzeniu Komitetu Tow. „Muzeum Lubelskie” w Lublinie w dniu 30 czerwca 1933 r. przy udziale 11 członków ukonstytuowało się Prezydium w następującym składzie: prezes — St. Dylewski; wice-prezes — Ludwik Pawłowski; skarbnik — Ludwik Grabowski; sekretarz — Wiktor Ziolkowski.

Komitet wyłonił z siebie komisję, ustalającą plan organizacji Muzeum, która po projektowanej częściowej zmianie statutu, utworzy Radę Muzealną. W komisji tej przyrzekli swój udział: Dr. Araszkiewicz, dr. Wojciechowski, Ks. dr. Zalewski, M. Rybicki, H. Zwołakiewicz i W. Ziolkowski.

Pełny skład osobowy Komitetu w roku bieżącym jest następujący: Dr. Feliks Araszkiewicz, Józef Henryk Czechowicz, dr. Czesław Czerwiński, Stanisław Dylewski, Ludwik Grabowski, Stanisław Kalinowski, Stanisław Michalski, dr. Jan Modrzewski, Ludwik Pawłowski, Marjan Rybicki, Bolesław Sekutowicz, dr. Stefan Wojciechowski, ks. dr. Ludwik Zalewski, Henryk Zwołakiewicz, Wiktor Ziolkowski. Kustoszem Muzeum jest dr. Ksawery Piwocki. Towarzystwo „Muzeum Lubelskie” liczy obecnie 83 członków rzeczywistych.

L W Ó W

= Salon Letni zgromadził prace: K. Sichulskiego, Z. Acedańskiego, I. Nowakowskiej, J. Bednarskiego, J. Adama, Z. Albinowskiej-Minkiewiczowej, J. Grucy, J. Hawela, Fr. Horodyskiego, S. Kacprowskiego, M. Huthowej, W. Gajewskiego, L. Bielskiej, Ad. Bunscha, J. Kratochwili-Widymskiej, Fr. Kleinmana, Z. Króla, E. Kunkego, S. Pichora, G. Rozmusa, F. Wygrzywalskiego, F. Rückera, S. Łytwynenki — oraz kolekcję Kilimów.

L Ó D Ź

= XVII wystawa Instytutu Propagandy Sztuki zgromadziła prace R. Kanelby, E. Kokoszki i Konstantego Mackiewicza, ogółem około 70 prac.

= Wystawę prac Zygmunta Szretera otwarto w lokalu przy ul. Piotrkowskiej 90.

O L E S K O

= Zamek w Olesku. Z prowadzonych w chwili obecnej prac konserwatorskich na terenie Polski, do najważniejszych należą prace nad odrestaurowaniem zamku w Olesku (pow. złoczowski).

Zamek ten leżał w obrębie pasa warowni kresowych. Był zbudowany w XVII w. przez Jana Daniłowicza. Po wojnach tureckich i wymarcu rodziny Daniłowiczów, zamek przeszedł na własność Sobieskich i z polecenia Marji Kazimiery odrestaurowany został w r. 1685. W zamku oleskim przyszedł na świat w r. 1629 Jan III. W wieku XVIII zamek należał do Wacława Rzewuskiego, który przeniósł całe umeblowanie wnętrza do Podhorzec, również w swoim czasie własności Sobieskich.

Od końca XVIII wieku do połowy XIX wieku zamek był w zupełnem zaniedbaniu i dopiero z końcem XIX w. galicyjski Sejm Krajowy zakupił zamek i przystąpił do restaurowania go.

W czasach wielkiej wojny zamek został zniszczony przez kwaterunki rosyjskie.

Przed 5-iu laty z inicjatywy polskich władz konser-

watorskich przedsięwzięte zostały prace zabezpieczające, obecnie zaś przeprowadzana jest gruntowna restauracja całego zamku, a więc: otynkowuje się mury, porządkuje wnętrza, odnawia się stropy i posadzki, buduje się nową klatkę schodową etc.

Prace te prowadzone są z funduszy konserwatorskich, sejmikowych i społecznych.

P O Z N A Ń

= Wyjaśnienie. W Nr. 305 *Kurjera Poznańskiego* czytamy: W „Kurjerze Pozn.” nr. 462 z dnia 9 października 1932 zarzuciłem nauczycielowi p. Bielawskiemu, iż odnawiając obrazy w kościele Franciszkańskim na jednym z nich nie dodał przy swem nazwisku dodatku „rest.”, określającego charakter restauratora. Obecnie stwierdzam, że na tym obrazie znajdują się na dole wyrazy „Renov. Bielawski A. D. 1928”, których w swoim czasie nie dostrzegłem z powodu złego oświetlenia. Inne pisma, które za „Kurjerem Pozn.” przyniosły to mylne twierdzenie, proszę o przedruk niniejszego wyjaśnienia. Ks. Dr. Szczepny Dettloff.

= Wystawa malarzy poznańskich. W „Instytucie Krzewienia Sztuki” (pl. Wolności 14a), otwarto wystawę obrazów grupy malarzy. Udział biorą: Czyżewski, Elster, Dołycki, Krzyżański, Lam, Potworowski, Seydenman, Taranczewski. W „Kawiarni Artystów — Pod Kaktusem”, wystawiają grafikę i rysunki: Kirkin, Lam, Mroziński, Szpingier, Wroniecki, Wasiliew. Ceramikę reprezentuje Jagmin.

= Wystawa karykatur W. Lipińskiego p. t. „Warszawa w czasie wojny i po wojnie” przeniesiona została z sali Bazaru do salonu Philippsa w Pasażu Apollo.

= Wystawę zbiorową prac S. Sonnenwenda otwarto 10 września w lokalu Wolnego Składu Soli. W związku z tem ukazał się ilustr. katalog, z wstępem B. Szczepkowskiego.

= Wystawa w Muzeum Wojskowym. Otwarta przed wakacjami letnimi wystawa pamiątek powstania r. 1848 trwa jeszcze w Muzeum Wojskowym, przy ulicy Ratajczaka.

R A D O M

= Pomnik Jacka Malczewskiego. Przed paru dniami zawiązał się w Warszawie komitet postawienia w Radomiu pomnika dla świętego malarza polskiego, Jacka Malczewskiego, urodzonego pod Radomiem. Komitet zawiązali: minister poczty i tel. plk. Kaliński, wiceprezes Banku Gosp. Krajowego Starzyński, dyrektor Citroen'y, Liefeldt, wybierając na prezesa komitetu radomskiego nestora kupiectwa z Radomia, p. Wierzbickiego, na ręce którego złożono też od razu 350 zł. gotówką. Pomnik stanąłby przed gmachem teatralnym. Piękna ta idea znajduje niezawodnie zrozumienie w społeczeństwie polkiem, tak bardzo ceniącym twórcę „Błędne koła”, „Zatrute studni”, „Śmierci Ellenai” i tylu innych arcydzieł.

S T A N I S Ł A W Ó W

= Wystawa obrazów i rzeźb. W ramach „Dni Ziemi Stanisławowskiej” otwartą została wystawa obrazów i rzeźb, skupiająca prace miejscowych artystów. Oprócz znanych na naszym terenie z poprzednich wystaw — wystąpili poraz pierwszy ze swymi pracami art.-plastycy — Rozmus Geza (przyszyły niedawno ze Lwowa), Luczyński W., Kaniewski E., Kallikowa Kl. i Sorochtej Józef.

W wystawie tej wzięli poza tem udział: W. Lopusznik, E. Doubrawa, Z. Bierer, W. Przedwojewski, Z. Raynoch, W. Luczyński, M. Zimmermannówna, E. Kaniewski, K. Klaklikowa, Wł. Adamiak i J. Sorochtej.

= Nagrody za najpiękniejsze stroje ludowe. W zakończeniu imprez związanych ze „Świętem Huculszczyzny” odbyło się rozdanie nagród za najpiękniejszy ludowy strój huculski.

W Żabiem p. wicewojewoda Czerwiński, w Worochocie zaś kierownik dyrekcji kolei stanisławowskiej p. Wołkanowski rozdali po kilka nagród. Mężczyźni otrzymali srebrne zegarki, kobiety zaś korale.

T O M A S Z Ó W

= Wystawę zbiorową prac malarskich Zygmunta Drycla otwarto tutaj w miesiącach letnich.

T O R U Ń

= Z Wystawy 700 lat Torunia. W pięknych izbach ratusza toruńskiego rozlokowała się Wystawa „700 lat Torunia”.

Wszystko co Toruń miał najpiękniejszego i najcenniejszego, wszystko co przetrwało zawieruchy wojen, a charakteryzuje historyczny rozwój tego miasta, znalazło tu miejsce.

Ogólne wrażenie wystawy, wrażenie po pierwszym pobieżnym nawet zapoznaniu się z nagromadzonemi eksponatami, to uczucie olśnienia bogactwem kultury tego miasta. Pierwsze sale wystawy poświęcone są „Książce w Toruniu”.

Książnica Miejska im. Kopernika wystawiła tu bogaty dział druków i rękopisów, przeważnie z własnych zbiorów. Ściągnięto też zewsząd ważniejsze dzieła związane z Toruniem.

W witrynach działu „Książka w Toruniu” widzimy najstarsze rękopisy pochodzące z XIV—XVI w., z dawnego księgozbioru klasztoru OO. Franciszkanów przy kościele N. Panny Marji w Toruniu. Prawdziwą perłą jest tu rękopis kazań bernardyna Jana Paterka z Szamotuł.

Do curiosów w tym dziale zaliczyć należy rękopis czeski z XVI w. (Heraklitus), pochodzący z rozgromionej przez Turków biblioteki w Budzie, a nabyty przez słynnego kronikarza toruńskiego — J. H. Zerneckiego, podczas odsieczy wiedeńskiej 1863 r. i ofiarowany bibliotece toruńskiej.

Dalej idzie dział inkunabulów, t. j. druków XV w., które współcześnie dostały się do Torunia.

Najstarsze książki reprezentowane są przez druki tłoczone w słynnej toruńskiej oficynie Stanisława Prusa-Worffschauffla, A. D. 1569, dalej w tłoczni Jana Glicznera w Grodzisku, która była dalszym ciągiem pierwszej toruńskiej oficyny, drukarni Melchiora Neringa i t. d.

Jak skromnie wyglądają same początki drukarstwa i jak wspaniale rozwija się później sztuka drukarska w Toruniu!

Charakterystyczną rzeczą jest, że drukarnia toruńska od jej powstania drukuje, poza dziełami łacińskimi, przede wszystkim dzieła w języku polskim, znikomą zaś ilość w języku niemieckim.

Specjalne witryny poświęcono Piotrowi Arbemiusowi z dziełami i książkami z jego biblioteki, pocie i sekretarzowi miasta Torunia — Janowi Rybińskiemu, Henrykowi Strobadowi — znakomitemu burmistrzowi i jednemu z najwybitniejszych toruńczyków, wreszcie gimnazjum toruńskiemu.

Specjalne, honorowe miejsce zajmuje witryna Mikołaja Kopernika z pierwszym i drugim wydaniem epokowego dzieła „De revolutionibus orbium coelestium”, wszystkie ze zbiorów Książnicy im. Kopernika w Toruniu.

Witryna z najstarszemi kancjonalami toruńskimi, od roku 1587 poczynając, to nicocenione pamiątki polskości Torunia, dawnego centrum protestantyzmu polskiego.

Wśród książek XVIII wieku, znajdują się wszystkie „uczone” czasopisma toruńskie; w dziale wieku XIX — dzieła i portrety znakomitych toruńczyków S. B. Lindego, Fryderyka Skarbka, wszystkie trzy wydania toruńskie „Pana Tadeusza”, które ukazały się w nakładzie księgarni Lambecka.

Wydawnictwa tego księgarza, to dokumenty polskości Pomorza w okresie odrodzenia narodowego czasów zaborskich. Podobnie na schyłku XVII i początku XVIII wieku, inny księgarz toruński — J. Ch. Laurer — któremu poświęcono specjalną witrynę wydawał różne dzieła literackie polskie. Prasa nowsza i różne wydawnictwa, tłoczone w Toruniu, dopełniają całości obrazu.

Dalsze sale wystawy, poświęcone są zabytkom sztuki i dawnej kultury mieszczańskiej Torunia. Są to przeważnie wytwory artystów i rzemieślników toruńskich, lub też rzeczy ozdobne, sprowadzone z dalszych stron przez mieszczan miejscowych, dają więc pewne pojęcie o smaku mieszczaństwa toruńskiego i jego upodobaniach.

Tutaj na pierwsze miejsce wysuwa się sztuka kościelna.

Z pośród wystawionych rzeźb, specjalną uwagę zwraca nieznana zupełnie dotąd przepiękna „Pietà”, o wzruszającym wyrazie twarzy Matki Boskiej Bolesnej.

Najciekawszym dziełem malarskim wystawy jest część dawnego wielkiego ołtarza kościoła N. Marji Panny. Ołtarz ten składał się z kilku tablic ozdobionych obrazami z życia Chrystusa, M. Boskiej i Świętych Pańskich.

Obrazy te, pochodzące z XIV w., posiadają dużą wartość jako rzadkie zabytki średniowiecznego malarstwa. Polptyk ten jest najwcześniejszym malowidłem gotyckim w Toruniu.

Z malowideł epoki baroku cenny jest obraz przedstawiający Chrystusa każącego z łodzi do tłumu, zgromadzonego nad brzegiem Wisły w Toruniu: Łódź żegluj pod flagą toruńską, tło zaś stanowi lewy brzeg Wisły z Podgórzem i zamkiem dybowskiem. Ciekawe bardzo z punktu widzenia kostjumologicznego jest to, że na pierwszym planie zgromadzeni są mieszczanie toruńscy w strojach z epoki.

Stosowana sztuka kościelna reprezentowana jest przez piękne i niekiedy bardzo cenne ornaty, kielichy, korony, relikwiarze (m. in. bardzo cenny relikwiarz z kościoła św. Jana z ok. 1450 roku w kształcie ręki), monstrancje, puszki, pacyfikały gotyckie z kościoła św. Jana bogato iluminowane. Wszystko to daje wyobrażenie o skarbach dawnej sztuki kościelnej w Toruniu.

Zabytki historyczne miejskie znajdują się w osobnej sali. Wystawiono tu dokumenty takie, jak przywilej chełmiński z 1251 r. odnowiony przywilej lokacyjny z 1233 r. akt Związku Pruskiego z roku 1440, dokumenty oświetlające stosunki hanzeatyckiego Torunia z Flandrją, Pragą, Rygą oraz ze Stolicą Apostolską i w. in.

W szeregu gablot znajduje się bogaty zbiór medali, monet toruńskich oraz tłoków z toruńskiej mennicy. Salę tę zapełniają dalej chorągwie dzielnicowe wojska toruńskiego, widoki miasta z XVIII wieku, modele okrętów toruńskich, portrety itd.

W ostatniej sali wystawy zgromadzone są pamiątki cechów toruńskich i archiwa cechowe od XIV wieku. Bardzo interesujący jest zbiór puharów cechowych, skrzyń i „majstersztyków” rzemieślników toruńskich.

Chorągwie kwaterowe są pamiątką z czasów gdy cechy toruńskie i w rycerskich sprawach brały udział, broniąc miasta na swoim odcinku murów.

W A R S Z A W A

= Wystawa „Sztuka i turystyka” w I. P. S. Na wystawie tej znalazły się obrazy Fałata, Kędzierskiego, Skoczylasa, Rafała Malczewskiego, Krzyżanowskiej, Kopczyńskiego, Czajkowskiego i innych wybitnych artystów, kilkaset zdjęć najlepszych polskich fotografów, zebranych przy pomocy Wydziału Turystycznego Ministerstwa Komunikacji, Wydziału Sztuki Ministerstwa Oświaty i Polskiego T-wa Fotograficznego, wreszcie kolosalna mapa turystyczna (5 m × 5 m), wykonana z wielką pomysłowością przez młodych malarzy Hładkówę, Manteuffla i Wajwoda.

= Otwarcie wystawy w Zachęcie. Z powodu częściowej zmiany wystaw, odbył się w Zachęcie wernisaż przy udziale zaproszonych gości. Z poprzedniej wystawy p. n. „Żołnierz i koń w sztuce polskiej”, pozostały wszystkie cenniejsze dzieła, zgrupowane w 3-ch salach. Jako nowe wystawy otwarte zostały: wystawa Szczepu Szukalszczyków, „Niezależnych” artystów wileńskich i ogólna z kolekcjami prac Tadeusza H. Dąbrowskiego i Konstantego Gorskiego.

= Wystawa plakatów „Elidy” w Instytucie Propagandy Sztuki. W odnowionych salach kawiarnianych Instytutu Propagandy Sztuki zostały wystawione na widok publiczny plakaty reklamowe z konkursu ogłoszonego przez I. P. S. dla firmy „Elida”. Z pośród 215 prac konkursowych, zakwalifikowano do wystawienia projekty nagrodzone pp. Tadeusza Gronowskiego, Jana Polińskiego, Leonii Nadelmanówny, Zygmunta Glinickiego, Nowickiego i Sandeckiej oraz 25 projektów wyróżnionych.

= Zdobnictwo ludu krakowskiego. Dzięki bliskiej współpracy z muzeami etnograficznymi Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie ma możliwość organizowania tak interesujących imprez, jak ostatni Pokaz Zdobnictwa Krakowskiego, połączony z odczytem znawcy sztuki ludowej i etnografa dr. Tadeusza Seweryna. Odczyt dał gruntowny przegląd zdobnictwa krakowskiego, którego rozwój mogliśmy zaobserwować na przeczołkach. Pokaz zgromadził te okazy, które jeszcze na wsi wykupić można, choć należą już do zabytków, jak również te galérie przemysłu ludowego, które powstrzymane zostały przed ostatecznym zanikiem, dzięki współpracy M. dra Seweryna z Warsz. Tow. Pop. Przem. Lud. Oprócz strojów, sukman, gorsetów, prześlicznych chust haftowanych, skrzyń malowanek, biżuterii chłopskiej zgromadzono rzeczy związane z obrzędowością i życiem religijnym ludu, jak szopki krakowskie z tekstami i figurkami oraz pełne wyrazu świątki ludowych artystów.

= Następne wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. W październiku cały lokal Instytutu zapelniał prace „Cechu Plastyków”, zrzeszenia stowarzyszeń artystycznych, powstałych na terenie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, do którego należą „Bractwo św. Łukasza”, „Szkoła Warszawska”, „Ład”, „Ryt” i in. Wystawa ta będzie przeglądem dorobku artystycznego najmłodszego pokolenia malarskiego, wychowanego w uczelni warszawskiej.

W listopadzie, w związku z uroczystym obchodem 15-lecia Niepodległości Polski zorganizowana będzie wielka wystawa malarzy i rzeźbiarzy-legjonistów.

W grudniu zostanie otwarty Salon Doroczny, który potrwa przez styczeń następnego roku.

Na luty roku przyszłego Muzeum Ukraińskie we Lwowie przygotowuje wystawę sztuki ukraińskiej, która obejmie również rzadkie i piękne okazy starego malarstwa cerkiewnego i sztuki ludowej.

= Uchwała Komitetu uczczenia pamięci śp. Wincentego Drabika. Już na drugi dzień

po tragicznej śmierci Wincentego Drabika zawiązał się Komitet uczczenia Jego Pamięci. Akces swój zgłosiło 16 artystów malarzy, literatów i aktorów. Podajemy nazwiska ich w porządku alfabetycznym: Brummer Wiktor, Czyżowski Kazimierz, Hertz Jan Adolf, Jackowski Stanisław, Jaracz Stefan, Jastrzębowski Wojciech, Kossowski Jerzy, Lorentowicz Jan, Makuszyński Kornel, Mazurkiewicz Tadeusz, Miłaszewski Stanisław, Pruszkowski Tadeusz, Skoczylas Władysław, Szyfman Arnold, Wodyński Józef, Zawistowski Władysław.

Komitet odbył pierwsze swoje posiedzenie w sobotę 8 lipca w lokalu Instytutu Propagandy Sztuki. Zebranie zagał Jan Lorentowicz, poczem wybrano na prezesa dr. Wł. Zawistowskiego, naczelnika Wydz. Sztuki M. W. R. i O. P., wiceprezesami wybrano Jana Lorentowicza i dyr. Władysława Skoczylasa, godność skarbnika powierzono Janowi Adolffowi Hertziowi, sekretarjat zaś Jerzemu Kossowskiemu.

Prace, związane z celami Komitetu podzielono w ten sposób, że wybrano komisje, które mają się zająć: 1) uzyskaniem miejsca wśród grobów Zasłużonych, 2) zabezpieczeniem bytu osieroconej przez Zmarłego rodziny, 3) urządzeniem w jesieni wystawy poświęcony artystycznej śp. W. Drabika, 4) wydaniem monografii o pracach i życiu śp. W. Drabika, 5) zorganizowaniem w gmachu Teatru Wielkiego przedstawienia, złożonego z fragmentów sztuk, do których dekoracje projektował Zmarły.

Do współpracy w odpowiednich komisjach postanowiono zaprosić art. mal. Karwowską, prof. Mieczysława Tretera i Leona Schillera.

Na zakończenie obrad uchwalono podziękować publicznie tym organizacjom, instytucjom państwowym i komunalnym, artystom Opery Warszawskiej oraz osobom prywatnym, które przyczyniły się do oddania czci tragicznie zmarłemu Artystcie.

= Obrazy malarzy polskich w darze dla gości węgierskich. W związku z pobytem w Warszawie delegacji węgierskiej, która wręczyła w imieniu społeczeństwa węgierskiego w darze Panu Marszałkowi Piłsudskiemu portret Batorego, polscy artyści malarze z inicjatywy p. Wandy z Jeśmanów Synkowskich Hennebergowej, na czele z prof. Władysławem Skoczylasem prezesem Instytutu Propagandy Sztuki oraz prof. Edmundem Bartłomiejczykiem, w osobach artystów malarzy pp. Michała Borucińskiego, Stanisława Ostoja-Chrostowskiego, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Ireny Kuczborskiej, Szczęsnego Rutkowskiego, dyrektora I. P. S'u. Wandy Telakowskiej, Stanisława Szczepańskiego, Wacława Wąsowicza i Jerzego Wolffa, złożyli Towarzystwu Polsko-Węgierskiemu im. Stefana Batorego w Warszawie prace swoje, przeznacząc je w darze dla gości węgierskich.

= Glicenstein — Opatoszu. H. Glicerstein malarz i rzeźbiarz żydowski, ukończył niedawno 21 ilustracji do najnowszego dzieła Józefa Opatoszu p. t. „Dzień w Regensburgu”.

= Pamiętnik o Józefie Chełmońskim opracowuje żona artysty Marja Chełmońska. Praca obejmie wspomnienia wdowy po malarzu począwszy od chwili zapoznania się z artystą. W pracy znajdzie pamiętnikarskie ujęcie rozwój całokształtu twórczości Chełmońskiego ze szczególnym uwzględnieniem przyczyn i etapów zmiany kierunku artystycznego.

= Zbiory wilanowskie otrzymały ostatnio fachową opiekę w osobie nowomianowanego kustosa, p. Wilka Osseckiego, artysty znanego dobrze Poznaniowi. P. Ossecki studiował w latach 1910—1914 na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, poświęcając się specjalnie studjom z zakresu historii sztuki. Jednocześnie uczęszczał do Krakowskiej Aka-

demji Sztuk Pięknych, gdzie pracował w dziale grafiki u prof. Pankiewicza. W latach 1916/17 wyjechał na studia muzeologiczne do Wiednia. Dwanast lat poświęcił p. Oscecki pracy pedagogicznej w Poznaniu, jako nauczyciel Państw. Szkoły Handlowo-Przemysłowej prowadząc tu wykłady o haftach artystycznych, z zakresu kostiumologii i t. d. Lata 1928 do 1931 spędził zagranicą, przeważnie w Paryżu. P. Oscecki jest znany w świecie artystycznym, jako autor wydanej w Paryżu „Teki m. Poznania”, złożonej z 24 plansz miedziorytowych. „Teki Wileńskiej” — z 27 barwnych miedziorytów i drzeworytów, drzeworytowej „Teki Krynicy”, jako ilustrator „Historji pow. Żnińskiego”, autor pamiątkowych portretów Raczyńskiego i Kasprowicza. Ostatnio pracował nad teką pow. Chodzeńskiego, w której — w licznych drzeworytach — utrwalił ważniejsze tego regionu zabytki kulturalne, a także większe obiekty przemysłowe.

— Rozbiórka wieży kościoła św. Florjana. Urząd inspekcyjno-budowlany zarządu miasta wystosował do parafji kościoła Matki Boskiej Loretanśkiej na Pradze wezwanie do niezwłocznego przystąpienia do rozbiórki piramidalnych części obydwojch wież kościoła, jako doraźnie zagrażających bezpieczeństwu publicznemu, wobec obawy zawalenia.

— Odroczenie remontu Teatru Wielkiego. Ze względu na bezpieczeństwo publiczne dokonano sprawdzenia tynków na fasadzie Teatru Wielkiego i odbito poważną część powierzchni, gdyż odpadający tynk zagrażał przechodniom. Obecnie pozostały na fasadzie Teatru Wielkiego plamy, które wymagają pomalowania całego frontu gmachu. Niestety zarząd miejski nie posiada funduszy na ten cel.

— Mauzoleum na Grochowie. Postanowienie wybudowania Mauzoleum na Olszynie dla uczczenia pamięci poległych w walkach o niepodległość Polski w okresie powstania listopadowego, nie jest dotychczas zrealizowane. Wykonano zaledwie sześć fundamentów Mauzoleum. Brak funduszy nie pozwala na dokończenie pomnika. Stowarzyszenie przyjaciół Grochowa rozpoczyna akcję, mającą na celu zebranie odpowiednich funduszy na dokończenie budynku.

— Odznaczenie pośmiertne artysty. „Monitor Polski” z d. 31 VIII, ogłasza zarządzenie P. Prezydenta Rzplitej o nadaniu złotego krzyża zasługi ś. p. Wincentemu Drabikowi, artyście-malarzowi w Warszawie, za zasługi na polu artystycznym, wychowawczym i społecznym.

— Muzeum Narodowe. Gmach Muzeum Narodowego w Al. 3 Maja składa się z siedmiu złączonych pawilonów i hali armat. Cały gmach będzie zawierał około 250 sal. Ogólna kubatura wyniesie około 152.000 mtr. sześć.

Część pierwsza jest całkowicie wykonana z wyjątkiem fasady. Na parterze mieści ona mieszkania dla administracji oraz narożną salę dla wystaw czasowych. Na pierwszym piętrze są sale wystawowe działu sztuki zdobniczej i sala sztuki kościelnej. Na drugim piętrze mieszczą się biura, pracownice konserwatorskie i inwentaryzacyjne oraz sala posiedzeń.

Druga część, również całkowicie wykonana z wyjątkiem fasady, mieści na parterze wystawy czasowe, na pierwszym piętrze sale wystawowe działu sztuki zdobniczej, na drugim — bibliotekę, sale rycin i numizmatyczne.

W trzeciej części wykonane są tylko fundamenty i stropy. Parter przeznaczony jest na gliptotekę, pierwsze piętro na galerję malarstwa obcego, drugie na rysunki i akwarele obce.

Czwarta część, wykonana w takim samym stopniu, jak trzecia, stanowić będzie główny vestibul. W piątej części, zaawansowanej w budowie tak, jak dwie poprzednie, mieścić się będą na dolnym parterze —

przedhistorja, w górnym — etnografja, na pierwszym piętrze — galerja malarstwa polskiego, na drugim — rysunki i akwarele polskie. Część szósta jest wykonana całkowicie z wyjątkiem fasady oraz 1 i 2 pięter, będących w stanie surowym. Parter przeznaczony jest na dział nowoczesny muzeum wojska, pierwsze piętro na dział historyczny tego muzeum, 2-e piętro na galerję malarstwa polskiego, 3-e na sale pamiątkowe i cehowe.

Prawie na ukończeniu jest budowa 7-ej części, gdzie roboty są w toku. Parter mieścić będzie lokale biurowe, pracownice i mieszkania. Antresola — bibliotekę muzeum wojska, 1 piętro — salę chorągwiową (8 i pół m. wysokości) i mauzoleum (12 i pół m. wysokości), 2-e piętro — sale rycin muzeum wojska. Hala armat, stanowiąca ósmą część, jest w stanie surowym. Dotąd, bez tego rocznych robót, wydatkowano na budowę Muzeum Narodowego 4.707.314 zł. 56 gr.

— Prace restauracyjne na Zamku Królewskim. Prace nad odnowieniem Zamku Królewskiego w Warszawie odbywają się pod ogólnym kierownictwem p. Szysko-Bolusza. W pierwszym rzędzie wymienić należy odnowienie przyziemia skrzydła gotyckiego. Ta część zamku z okresu Zygmunta Augusta zarówno jak przyziemie wieży grodzkiej, datującej się prawdopodobnie z XIV wieku będzie w przyszłości dostępna dla zwiedzających. Będą tam także urządzone wystawy retrospektywne. Prace we wzmiankowanych salach wymagające zamiany słupów, wzmocnień itd. będą ukończone jeszcze w sezonie bieżącym. Tynkowanie nastąpi później. Pieczęć nad urządzaniem wystaw i zwiedzaniem sal zamkowych przez publiczność obejmuje Dyrekcja Zbiorów Państwowych. Na pierwszym piętrze Zamku odbywa się restauracja sal królewskich. W trzech salach renesansowych przeprowadza się konstrukcję odciażające i prace dekoracyjne, natomiast w gabinecie królewskim prowadzone są głównie prace konserwatorskie. Odnawiana jest wreszcie według nowego projektu garderoba królewska. Posadzki projektowane są podług dawnych wzorów. W jednej sali niebieskie obicia jedwabne na ścianach zamienione będą na obicia koloru słomy, według odnalezionego niedawno oryginalnego wzoru. W sali malinowej również będą odnowione obicia na ścianach.

— Międzynarodowa wystawa w Warszawie 1937 r. Posiedzenie tymczasowego komitetu wystawowego odbędzie się z początkiem października. Narazie przygotowywane są materiały w związku ze stanem technicznym wystawy, uuniormowaniem kwestji prawnej dla powołania stałego komitetu wystawowego i w związku z ustaleniem planu finansowego wystawy.

Niewątpliwie sprawa finansowa należy do najtrudniejszych. Według prowizorycznych obliczeń, koszt wystawy wyniesie 120.000.000 zł. Wchodzą tu koszty przygotowania gruntów, wybudowania dróg, postawienia pawilonów, doprowadzenia komunikacji i t. d.

— Muzeum djecezjalne. Urządzona w Muzeum Narodowym sala kościelna mieści tylko drobną część pamiątek, jakie posiada Kurja metropolitalna. Wystawienie tych bogactw historycznych byłoby nad wyraz pożądane, zarówno z punktu widzenia wychowawczego, jak i naukowo-historycznego. Istnieje zamiar urządzenia w Warszawie muzeum djecezjalnego. Nie jest załatwiona sprawa lokalu. Jak wiadomo, budynek przy ulicy Jezuickiej nr. 4, w którym znalazło gościnę Archiwum akt dawnych, przechodzi, zgodnie z brzmieniem konkordatu, w ręce Kościoła. Istnieje zatem możliwość urządzenia muzeum właśnie

w tym gmachu, zwłaszcza, że archiwum ma ulec przeprowadzce.

= Prace malarskie Romana Rozentała (z Pa-ryża) wystawiono w Żyd. Tow. Krzewienia Sztuk P., w dniu 10 września br.

= „Drzeworyt ludowy w Polsce“. Nakładem Tow. Wydawniczego ukazało się w wydaniu luksusowym wielkie dzieło p. t. „Drzeworyt ludowy w Polsce“. Zawiera ono źródłowy i fachowy tekst prof. W. Skoczylasa oraz 29 całostronicowych ilustracji (w tem 3 kolorowe).

Ilustracje te stanowią facsimilia drzeworytów treści religijnej i świeckiej, pochodzących przeważnie z końca XVIII i początku XIX w. autorów przeważnie bezimiennych.

Polska posiada jedną z najbogatszych kultur Europy. Polski drzeworyt ludowy, to jeden z najcenniejszych działów tej sztuki, równocześnie jednak może najmniej znany.

Nowe to piękne wydawnictwo przynoszące swą szatą zewnętrzną zaszczyt sztuce graficznej i księgarstwu polskiemu, wypełnia owocnie tę dotkliwą lukę w historii sztuki polskiej.

= Z Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków. Na dorocznym walnym zebraniu Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków został wybrany zarząd, który ukonstytuował się następująco: prezes — Franciszek Szwoch, wiceprezes — Marceł Nałęcz-Dobrowolski, sekretarz — Aleksander Sarnowicz, skarbnik — Kazimierz Borzym, członkowie zarządu — Aleksander Borawski, Błażej Iwanowski, Roman Kawecki, Emil Lindemann, Alfred Sipiński, zastępcy: Stanisława Kędzierska, Antoni Suchanek, Antoni Wasilewicz, przewodniczący sekcji sztuki kościelnej i odczytowo-propagandowej — Aleksander Borawski, przewodniczący sekcji wystawowej — Alfred Lipiński, przewodniczący sekcji graficznej — Antoni Suchanek, komisja rewizyjna: Włodzimierz Nałęcz, Jan Sobiecki, Zofja Stankiewicz-Skorobohata.

= Otwarcie wystawy geografji historycznej. P. Prezydent Rzplitej w towarzystwie p. premiera Jędrzejewicza i członków Komitetu Organizacyjnego VII Międzynarodowego Kongresu Historyków w Warszawie dokonał otwarcia Międzynarodowej Wystawy Kartografji Historycznej, zorganizowanej z okazji Kongresu przez Międzynarodową Komisję Geografji Historycznej.

= Wystawa Polskiej Książki Historycznej. Z okazji VII Międzynarodowego Kongresu Nauk Historycznych w Warszawie w gmachu Politechniki została otwarta Wystawa Polskiej Książki Historycznej, która zademonstrować ma wielki dorobek Polski w dziedzinie nauk historycznych w ciągu XIX i XX wieku.

= O fundusze na odnowienie zamku w Olesku. Komitet obchodu 250-lecia odsieczy Wiednia, mając za jedno ze swych zadań dzwignięcie z ruiny zamku w Olesku, w którym przyszedł na świat król Jan III Sobieski, utworzył specjalną sekcję celem zebrania funduszy na odnowienie Oleska. Ponieważ sekcja ta apeluje o pomoc w pierwszym rzędzie do członków rodów, których przodkowie walczyli pod Wiedniem, nadano jej nazwę „Sekcji Rodowej“, w skład której wchodzi niżej podpisani. Sekcja Rodowa zwraca się przeto do ogółu społeczeństwa polskiego, a przede wszystkim do członków rodów, w których żyje tradycja współudziału ich przodków w odsieczy Wiednia, z usilną i gorącą prośbą o przychylenie się do ratowania kolebki bohaterskiego króla przez wpłacenie choćby skromnej ofiary na ten cel, pominąć, iż przez złożenie datku na odnowienie Oleska, składamy zarazem hołd pamięci wielkiego wodza, a przytem uczymy pamięć

i naszych przodków, którzy pod jego dowództwem obronili chrześcijaństwo i kulturę zachodu. Celem upamiętnienia zaś, iż do ratowania Oleska w tym jubileuszowym roku przyczyniło się całe społeczeństwo polskie, a z niem i potomkowie tych walecznych rycerzy, wydana zostanie przez Sekcję Rodową broszura pamiątkowa, obejmująca spis uczestników wyprawy wiedeńskiej, opracowany z fragmentów zachowanych dokumentów, oraz w części drugiej tej broszury, spis ofiarodawców, którzy w imię tradycji i poczucia obywatelskiego pospieszą z pomocą i ofiarą dla odbudowy Oleska. Każdy wpłacający na rachunek w P. K. O. „Komitetu Obchodu 250-lecia Odsieczy Wiednia — Sekcja Rodowa“ w Warszawie nr. 27605, od zł. 5.— wzwyż, otrzyma w formie pokwitowania wyżej wspomnianą broszurę, a nazwisko jego zostanie umieszczone w części drugiej tejże publikacji. Broszura ta zostanie rozesłana też do wojewódzkich Komitetów Obchodu 250-lecia Odsieczy Wiednia, dla miejscowej rozsprzedaży.

Sekcja Rodowa Komitetu Obchodu 250-lecia Odsieczy Wiednia: Przewodniczący: Zdzisław Lubomirski, zastępca przewodniczącego: Henryk Potocki, skarbnik: Jerzy Odrowąż-Pieniążek, sekretarz: Zygmunt Kieszkowski. Członkowie: A. Branicki, J. Baworowski, Dr. B. Hutten-Czapski, St. Czarnecki, O. Czartoryski, J. Donimirski, R. Grocholski, prof. O. Halecki, A. Jundzill, E. Karasiński, A. Lanckoroński, Z. Lasocki, St. Łoś, K. Morawski, Fr. Pułaski, R. Przeczdzicki, J. Radziwiłł, R. Sanguszko, L. Sapieha, P. Sapieha, W. Soltan, A. Tarnowski, Z. Tarnowski, J. Twardowski, M. Zamoyski, P. Żółtowski.

= Żydowski ruch krajoznawczy w Polsce. W Warszawie odbył się dwudniowy zjazd Żydowskiego Towarzystwa Krajoznawczego, który był przeglądem działalności Towarzystwa w ciągu 6 lat istnienia. Towarzystwo powstało w r. 1926 i początkowo swą działalność ograniczało do terenu warszawskiego, obecnie posiada 25 oddziałów w różnych miastach Polski, skupiających około 5.000 członków.

Poza szerzeniem zamilowania do krajoznawstwa i uprawiania turystyki wśród najszerszych mas społeczeństwa żydowskiego, Towarzystwo postawiło sobie za zadanie również badania naukowe historyczne, etnograficzne i folklorystyczne, ze specjalnem uwzględnieniem życia żydowskiego w przeszłości i w czasach współczesnych. Badania te, ze względu na trudności natury finansowej, posuwają się dość powoli, niemniej jednak zarząd główny Ż. T. K. wydaje systematycznie miesięcznik w języku polskim „Wiadomości Ż. T. K.“ oraz czasopismo naukowe „Landkentsysz“ (Krajoznawstwo) w języku żydowskim, poświęcone zagadnieniom krajoznawstwa, folkloru i etnografji żydowskiej oraz badaniom nad dziejami osiedli żydowskich w Polsce.

Towarzystwo prowadzi corocznie szereg kursów instruktorskich (fotograficzne, narciarskie, kartografji, ratownictwa, etnograficzne itp.), pozemem od roku przy oddziale warszawskim Towarzystwa istnieje Ludowy Uniwersytet Krajoznawczy, na którym prowadzone są wykłady z dziedziny historii zabytków żydowskich w Polsce, żydowskiej twórczości ludowej, metodyki wycieczek krajoznawczych i turystycznych, przemysłu turystycznego itp.

W dziedzinie pracy krajoznawczej w okresie sprawozdawczym Towarzystwo zorganizowało ogółem 3.000 wycieczek przy ogólnej frekwencji ponad 50.000 osób. Poza tem corocznie organizowanych jest kilka kolonij turystyczno-odpoczynkowych w miejscowościach górskich i nadmorskich.

= Dzielnica muzealna. W kołach artystycznych i naukowych stolicy wysunięto ostatnio pro-

jekt zorganizowania specjalnej dzielnicy muzealnej w Warszawie.

Jak wiadomo, w krajach zachodnio-europejskich, we wszystkich większych miastach muzea są skoncentrowane w jednym miejscu. W ten sposób powstają dzielnice odwiedzane przez mieszkańców, niezabudowane mieszkalnymi domami. Powstanie takiej dzielnicy w Warszawie posiadałoby ogromne znaczenie.

Istnieje możliwość przeznaczania na ten cel dzielnicy pomiędzy Nowym Światem, Al. 3 Maja, ulicą Książęcą i skarpą. Muzeum Narodowe, budujące się obecnie, stanowiłoby zaczątek tej dzielnicy. Na posesjach miejskich, pozatem na posesji, zajętej pod dawny budynek ministerjum komunikacji, na części terenu, zajętego przez straż ogniową i szpital św. Łazarza, dałoby się urządzić szereg gmachów, przeznaczonych pod muzeum przemysłowo-techniczne, etnograficzne, sztuki plastycznej, muzeum rzemiosła, przyrodnicze i t. d.

Rzecz jasna, że budowa takiej dzielnicy nie jest w chwili obecnej możliwa, wobec braku kredytów, w miarę jednak możliwości można było stawiać poszczególne pawilony, gdyby opracowany był projekt architektoniczny bloku. W tej sprawie złożony będzie odpowiedni memoriał do zarządu miejskiego.

Tak czytamy w *Kinj. Warsz.* z dn. 26. VII b. r. Wszystko to bardzo pięknie, tylko że nie nam o tem wiadomo, jakoby we „wszystkich większych miastach” zachodniej Europy muzea były skoncentrowane w jednym miejscu. Ani w Wiedniu, ani w Berlinie (pomimo Muzeum-Insel), ani w Amsterdamie, ani w Londynie, ani w Stockholmie, ani w Rzymie, Florencji, Neapolu, ani w Paryżu. Wydaje się nam zresztą taki pomysł mało celowy.

= Międzynar. wystawa drzeworytów. W sobotę dnia 9. IX. p. premier i minister W. R. i O. P. Jędrzejewicz dokonał otwarcia w Inst. Prop. Sztuki I-ej Międzynarodowej Wystawy drzeworytów, zorganizowanej pod protektorem P. Prezydenta Rzeczypospolitej.

U progu Wystawy przedstawiciele rządu powitał prezes Instytutu Propagandy Sztuki, prof. Władysław Skoczyła, wygłaszając krótkie przemówienie, w którym scharakteryzował otwieraną wystawę i spręczył pobudki, któremi kierował się zarząd I. P. S., organizując wystawę:

„Wystawa obejmuje drzeworyt współczesny z ostatnich trzech lat i została obelana przez 233 artystów, pochodzących z 23 różnych państw, reprezentowanych przez 700 rycin.

Jest ona zarówno pod względem ilości artystów, dzieł, jak i zasięgu państw, największą imprezą, jaka kiedykolwiek w zakresie drzeworytu była organizowana.

Instytut Propagandy Sztuki ma zamiar organizowania w przyszłości podobnych wystaw co trzy lata i w ten sposób stolica nasza może w przyszłości stać się poważnym ośrodkiem międzynarodowego ruchu artystycznego w grafice.

Historja sztuki wykazuje w wielu epokach jej rozkwitu supremację rozwoju pewnych jej działów nad innymi.

I grafika jako odrębna od malarstwa sztuka miała w przeszłości takie okresy i taki właśnie okres dziś przeżywamy. O ile naprzykład malarstwo współczesne nie posiada wyraźnej ideologii artystycznej i znajduje się raczej w chaosie poszukiwań i eksperymentów, o tyle grafika, ściślej związana z życiem i posiadająca z niem ściśły kontakt uczuciowy, znajduje się w pełni świetnego rozwoju.

Drzeworyt znów, jako technika, najwięcej odpowiada psychice współczesnego artysty, który w trud-

nem zmaganiu się z opornym materiałem znajduje w nim właściwszy sposób wypowiedzenia.

Dlatego niewątpliwie obserwujemy w chwili obecnej u wszystkich prawie narodów zamiłowanie do drzeworytu znacznie silniejsze, niż naprzykład do akwaforty czy litografji.

Oto powód dla którego zorganizowaliśmy wystawę drzeworytów, pozornie skromną i ograniczoną do jednej techniki, ale równocześnie reprezentującą olbrzymią różnorodność artystycznych temperamentów.

Już w powierzchownym przeglądzie tej wystawy można zauważyć, jak artyści, zachowujący całą niezależność indywidualnej formy, tworzą wspólne grupy narodowe, które ujawniają charakterystyczne cechy ich narodowych temperamentów.

Ponieważ Polska w tym międzynarodowym pokazie nie zajmuje pośledniego miejsca nie tylko pod względem liczby, ale i poziomu artystycznego, dlatego również podjęliśmy naszą inicjatywę. Pragnęliśmy własnemu społeczeństwu zaprezentować stan naszej twórczości w tej dziedzinie na tle nie tylko całej Europy, ale całego cywilizowanego świata.

Obecna impreza I. P. S. jest to ogromna międzynarodowa wystawa drzeworytów oryginalnych. Uczestniczą w niej 23 państwa, reprezentowane przez 233 artystów — 701 eksponatów. W tej liczbie jest 55 artystów polskich, którzy dali 169 eksponatów.

Znaczenie światowe tej wystawy zrozumiemy, jeżeli sięgniemy do pięknie wydanego katalogu, zaopatrzonego w liczne ilustracje, w dokładne dane, w index nazwisk artystów i krajów oraz krótki wstęp, napisany przez dyrektora „Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród obcych”, dr. Mieczysława Tretera. Dowiadujemy się stamtąd, że wystawa warszawska miała następujące poprzedniczki: trzy wystawy, zorganizowane w Paryżu przez „Société de la Gravure sur Bois Originale” (ostatnia w r. 1928) oraz pokrewne imprezy (litografie i drzeworyty), organizowane przez „Art Institute” w Chicago (1930—1932).

Otóż wystawa warszawska jest z nich wszystkich największa.

Na wystawie paryskiej było reprezentowanych 15 państw, 150 artystów z 961 dziełami. Połowę blisko tych eksponatów stanowiły dzieła (330) 74 artystów francuskich.

Na wystawie w Chicago było reprezentowanych 20 państw, dzieł wystawionych 302, z tego 113 amerykańskich.

Obecnie w I. P. S. reprezentowane są państwa następujące: Anglja, Austria, Belgja, Bułgarja, Czechosłowacja, Estonia, Francja, Hiszpanja, Holandia, Japonja, Jugosławja, Kanada, Lotwa, Niemcy, Polska, Rumunja, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Szwajcarja, Szwecja, Ukraina, Węgry, Włochy i Z. S. R. R.

Protektorem wystawy jest Prezydent Rzeczypospolitej, prof. Ignacy Mościcki, do komitetu honorowego należą: prezes rady ministrów, p. Janusz Jędrzejewicz, minister spraw zagranicznych, p. Józef Beck, prezydent m. Warszawy, p. Zygmunt Słomiński i Leon Wyczółkowski.

Komitet wykonawczy wystawy stanowią: prof. Władysław Skoczyła jako prezes, prof. Edmund Bartłomiejczyk i dr. Mieczysław Treter jako wiceprezesi, Hieronim Wilder jako sekretarz, hr. Jan Tarnowski jako wicesekretarz oraz pp. prof. Wojciech Jastrzębowski, dr. Alfred Lauterbach, Franciszek Siedlecki i Leopold Wellisch.

= Wystawa prac Wł. Skoczyłasa. W niedzielę dnia 1 października otwarto w Salonie Sztuki Cz. Garlińskiego retrospektywną wystawę prac graficznych prof. Wł. Skoczyłasa, obejmującą przegląd

20-letniej jego działalności (1913—1933) w zakresie grafiki. Przy tej okazji członkowie „Rytu”, dawni uczniowie i koledzy „jubilatą” zgotowali mu gorącą owację, wręczając mu odpowiednie pismo, którego tekst odczytał prof. E. Bartłomiejczyk, prezes „Rytu”.

— Premję w I. P. S. Instytut Propagandy Sztuki, dążąc do rozpowszechnienia zamiłowania do sztuki graficznej i uprzystępnienia jej szerokim masom, wprowadza z dniem dzisiejszym ceną premję dla osób, zwiedzających Międzynarodową Wystawę Drzeworytów Współczesnych. Dzięki ofiarności artystów polskich, biorących udział w wystawie, którzy przeznaczili na ten cel kilkadziesiąt prac, każda osoba, nabywająca bilet wstępu na Międzynarodową wystawę Drzeworytów, ma prawo do ciągnięcia losu i wygrania oryginalnego drzeworytu najwybitniejszych artystów lub cennego wydawnictwa, przyczem co pięćdziesiąty los wygrywa. Prace ofiarowali pp. prof. Bartłomiejczyk, Chrostowski, Cieślowski, Cukierówna, Czerwinski, Duninówna, Gardowski, Goryńska, Hładkówna, Jurgielewicz, Krasnodębska-Gardowska, Konarska, Litaucówna, Manteuffel, Podolski, Poltawski, Rak, prof. Skoczylas, Sopoćko, Telakowska, Wąsowicz.

— P. Przemysł Ludowy. W jednym z ostatnich numerów „*Heroldo de Esperanto*” ukazał się obszerny artykuł o polskim przemysle ludowym, omawiający w szczególności działalność i zbiory Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego w Warszawie i Muzeum Przemysłowe w Krakowie.

— Projekt Bazyliki Morskiej w Gdyni. W Warszawie odbyło się uroczyste posiedzenie jury Konkursu na projekt Bazyliki Morskiej w Gdyni. Stosownie do intencji Tow. Budowy Bazyliki Morskiej i zgodnie z programem Konkursu Bazylika morska w Gdyni pod wezwaniem Najsw. Marii Panny — Gwiazdy Morza, ma być wyrazem uczuć religijnych narodu, który odzyskawszy wolność, rozbudowuje jako prawowity gospodarz swoje pobrażę morskie. W dalszem rozwinięciu tej myśli Bazylika ma być pomnikiem wdzięczności za odzyskaną za sprawą Najwyższego, niepodległość i zjednoczenie ziem i wód polskich.

Umieszczona na wzgórzu, wznoszącą się w samym środku miasta Gdyni w bezpośredniej bliskości morza, Bazylika będzie dominować nad miastem i okolicą, będzie widoczna z łądu z odległości od 3 do 10 kilometrów, a od strony morza z odległości kilkunastu mil angielskich.

Wynik konkursu daje doskonały wyraz idei wysuniętej przez Tow. Budowy Bazyliki Morskiej w postaci projektu nagrodzonego i przeznaczonego do realizacji, którego autorem jest architekt Bohdan Pniewski, laureat konkursu na projekt kościoła Opatrzności w Warszawie. Zarówno kwestje symboliki kościelnej, architektury, konstrukcja, nawet zwykle praktyczne względy użytkowania budowli znalazły w tym projekcie świetne rozwiązanie. Konkurs na projekt budowy Bazyliki jest ważnym wydarzeniem nie tylko dla rozwoju Gdyni, ale i dla historii architektury kościelnej w Polsce. Stanowi on udaną próbę pogodzenia nowoczesnych prądów architektonicznych z tradycjami kościoła.

— Nagrody na międzynarodowej wystawie drzeworytów. Komisja nagród w składzie: prof. A. Krawczenko (ZSRR), prof. W. Skoczylas, prof. W. Jastrzębowski, prof. E. Bartłomiejczyk, dr. M. Treter, St. Ostoja-Chrostowski i L. Wellisch dokonała podziału nagród.

Nagrodę z Funduszu kultury narodowej (niepodzielną) w wysokości 500 zł. oraz dyplom przyznano p. B. Krasnodębskiej-Gardowskiej.

Pozostałe nagrody, a więc: nagrodę min. W. R.

i O. P. (1.000 zł.), min. spraw zagranicznych (1.000 zł.), m. st. Warszawy (500 zł.), P. K. O. (500 zł.) i Stow. zakładów graficznych (250 zł.) podzielono na mniejsze nagrody i przyznano w następujący sposób:

Artyści polscy: nagrody po 250 zł. oraz dyplomy: J. Konarska i St. Mrożewski. Nagrody po 200 zł.: T. Kulisiewicz, W. Podolski, T. Cieślowski (syn), A. Poltawski, W. Telakowska. Dyplomy: M. Rużycka, S. Hładkówna. Zaszcz. wzmianki: M. Jurgielewicz, L. Tyrowicz, W. Goryńska, A. Bunsch, W. Wąsowicz, L. Gardowski.

Artyści zagraniczni: Austria: S. Lobisser — dyplom; Belgja: J. Hendriks — zaszczytna wzmianka; Czechosłowacja: V. Fiala — zł. 250 i dyplom; J. Rambousek — dyplom; M. Svabinsky — dyplom; A. Mudroch — zaszczytna wzmianka; Francja: L. J. Soulas — zł. 250 i dyplom; E. Carlgèle — dyplom; A. Latour — dyplom; F. M. Salvat — zaszczytna wzmianka. A. Ouvre — zaszc. wzmianka; Holandia: J. Franken — zaszc. wzmianka; Włochy: A. Balduini — dyplom; S. Dessy — dyplom; P. Morbiducci — zaszc. wzmianka; M. Delitala — zaszc. wzmianka; Kanada: J. Phillips — zaszc. wzmianka; Niemcy: W. Klemm — dyplom; St. Zjednoczone: T. Nason — zł. 250 i dyplom; R. Kent — dyplom; H. Cook — zaszc. wzmianka; Szwajcaria: G. Müller — dyplom; A. Patocchi — zaszc. wzmianka; Szwecja: W. Bernhard — dyplom; Węgry: P. Molnar — 250 zł. i dyplom; ZSRR: J. Pawlow — 250 zł. i dyplom; M. Pikow — 250 zł. i dyplom; M. Piskarew — 250 zł. i dyplom; S. Moczałow — 250 zł. i dyplom; A. Gonczarow — dyplom; P. Szilingowski — zaszczytna wzmianka. A. Krawcow — zaszc. wzmianka; D. Mitrohin — zaszc. wzmianka; Ukraina republika rad: W. Kassian — 250 zł. i dyplom i O. Sachnowskaja 250 zł. i dyplom.

Nagrodę ufundowaną przez redakcję „*La Pologne Littéraire*” (250 zł.) dla ilustratora zagranicznego przyznano Włodzimierzowi Faworskiemu (ZSRR).

— Odsłonięcie pomnika Stefana Batorego. Na dziedzińcu gimnazjum im. Batorego w Warszawie dokonano uroczystości odsłonięcia pomnika bohaterskiego króla, patrona uczelni.

Pomnik, dluta art. rzeźb. Tadeusza Szadeberga, wzniesiono staraniem komitetu rodzicielskiego. Przedstawia popiersie króla z brązu na kamiennym cokole.

W I L N O

— Czy to prawda? W korespondencji, zamieszczonej w Nr. 199 *I. K. C.*, czytamy:

W Wilnie w młodszej generacji artystów-rzeźbiarzy naczelną rolę należy się p. Rafałowi Jachimowiczowi. W konkursie na projekt pomnika Mickiewicza w Wilnie otrzymał on drugie miejsce (po Szukalskim). W konkursie tym brało udział około stu rzeźbiarzy z różnych stron Polski. W konkursie na pomnik ks. arcybiskupa Ciepłaka zajął p. J. znowu drugie miejsce (po Bałzukiewiczem a przed Madeyskim, Welońskim i innymi). W konkursie na rzeźbę dla stacji w Kalwarii wileńskiej zajął p. J. pierwsze miejsce. W pracowni jego zawsze uderzała mnogość i treści religijnej, które w sposób niedwuznaczny wskazywały ogólny charakter jego twórczości, mianowicie kierunek religijny.

To też nie bez zdziwienia dowiedziało się społeczeństwo wileńskie o wyeksmitowaniu p. J. wraz z pracami na bruk z dotychczasowej jego pracowni, mieszczącej się w lochu piwnicznym (ogniś służącym za pracownię rzeźbiarską Wasilewskiemu, weteranowi powstania 53 roku, a od 7 lat p. Jachimowiczowi) Dom ten należy do Kurji. Poprzedni zarządca zrobił z p. Jachimowiczem umowę ustną, że czynsz, wynoszący 25 zł. miesięcznie, będzie płacił większymi

okresami wtedy, gdy wpłynię mu honorarium za większe prace. I tak czynsz był wpłacany. W roku n. p. 1931 p. J. zapłacił od razu 500 zł. za 20 miesięcy. Obecna zaległość jego wynosi zaledwie 175 zł. (!), ale nowy zarządca nie uwzględnił ustnych umów i wyeksmitował rzeźbiarza. Charakterystycznym jest, że p. J., wprowadzając się musiał włożyć w remont piwnicy 1.200 zł. i to miało mu być uwzględnione przy placeniu komornego.

Wyeksmitowane rzeźby, wśród których naczelnie miejsce zajmuje olbrzymi posąg Matki Boskiej, projekt grobowca Ks. Arcybiskupa Cieplaka, projekt pomnika Chrystusa Króla i t. d. niszczonej na deszczu i słońcu, a wiele odlewów już niszczało zupełnie. Straty artysty są ogromne, — nie może ich przewieźć w bezpieczne miejsce, gdyż na to trzeba by kilkuset złotych, których nie posiada. Charakterystycznym jest, że artysta przed eksmisją, nie mając pieniędzy, prosił, ażeby tę drobną jego należność odebrano w naturze, t. j. w rzeźbach o treści religijnej, któreby mogły znaleźć miejsce w kościołach, względnie prosił o pewną zwłokę w uiszczeniu komornego. Niestety i na te alternatywy nie zgodził się zarządca!!!!

— *Kurjer Poranny* (Nr. 246) informuje w dniu 5 września:

„Pisała o tem szeroko prasa, jedno z pism otworzyło na rzecz Jachimowicza, listę składek, ludzie ofiarni proponowali artyście przytułek. A rzeźby, rzeźby cenne i cenione modelowały na swój sposób deszcze i sloty. Zalałaby się z wilgoci co większe prace Jachimowicza, kruszeć zaczęły gipsy i gliniane studja. Pięknemu postumentowi Madonny odbito rękę, a dzieciaczki, na dziedzińcu igrające, w gruzy zamieniły postument Zbawiciela krzyż dźwigającego.

Artysta widząc, że zupełnej ruiny całego dorobku artystycznego uratować niepodobna (gdyż w zaofiarowanych stancijkach wielkie postumenty mieścić się nie mogły) zaniechał błądzenia po instancjach duchownych i machnął ręką a otrzymawszy kilka obstaunków, przystąpił do pracy na dziedzińcu, pod gołem niebem, aby żyć.

Pracował, lepił, chociaż za kolnierz deszcz padał, a ręce z zimna grabiały.

Nie w smak jednak posłała ta praca administracji domu, na dziedzińcu którego, wśród rumowiska własnego mienia, pracował artysta. Postanowiono go i z tego warsztatu pracy rugować.

Oto wśród rzeczy jego, wśród jeszcze ocalałych rzeźb, zaczęto kopać roboty ziemne. Rozkopano doły do gaszenia wapna (vide fotografia) obsypując ziemią i kamieniami biedną chudobę Jachimowicza.

„Podkopany“ w ten sposób artysta zaprzestął i w tem tak dziwnym atelier pracy. Zwołani robotnicy, nie umiejący obchodzić się z rzeźbami, łamią i kalcją to, czego nie zniszczyły sloty. Dola i historia Rafała Jachimowicza zaczyna przybierać formy wyraźnego skandalu. Tembardziej, że dzieje się to w Wilnie, w mieście, które poza Krakowem, w historii szczyci się kultem dla sztuki i które z łona swego wydalo wielkich jej mecenasów“.

Zapytujemy więc: Czy to prawda?! I co na to wojewódzki urząd sztuki i kultury? Co na to całe kulturalne Wilno?

— Wystawa Królewska. W zakrystji Bazyliki otwarto wystawę królewską. Składają się na nią insygnja monarsze Aleksandra Jagiellończyka, Elżbiety i Barbary; wiele zdjęć z krypty, gdzie odnaleziono szczątki; nieduży, dobrze wykonany model tejże krypty, oraz kilkanaście obrazów Ruszczyca, Ślendzińskiego, Hoppena i Kwiatkowskiego.

— Kościół św. Mikołaja w Wilnie. Prace nad restauracją kościoła św. Mikołaja, zapoczątkowane w m-cu lipcu, posuwają się naprzód. Gotycki

kościół św. Mikołaja jest jednym z najstarszych zabudków Wilna. Powstał on prawdopodobnie około r. 1440 na miejscu pierwotnego kościoła drewnianego. Wewnątrz kościoła usunięto już ciemno-brązową olejną farbę z filarów. Ściany i sklepienia będą pomalowane gładko, bez żadnych ornamentacji, wydzieli się tylko ciemniejszym kolorem żebra sklepienia. Z ołtarzy usunięta zostanie olejna farba, poczem pomaluje się je techniką kazeinową, a kapitale zostaną wyzłoczone. W chwili obecnej czynione są próby odczyszczania czerwonej farby ze ścian zewnętrznych kościoła, a w zależności od rezultatów tych prac będzie rozstrzygnięta sprawa restauracji kościoła od zewnątrz.

Z A K O P A N E

— Otwarcie Wystawy Związku Plastyków. W niedzielę, 6 sierpnia otwarto tu przy udziale przedstawicieli miejscowych władz i kolonji artystyczno-literackiej doroczną wystawę obrazów, rzeźb i ceramiki tutejszego Związku Plastyków. Zwracają uwagę prace St. I. Witkiewicza (Witkacego), Galka, Szostaka, Rykaly, Kłosowskiego, Śliwki, Hanemann, Malickiego i Cz. Skawińskiego. W dziale rzeźby reprezentowani są pracami Wojciech Brzega, Olśzowski, Baltazarowicz-Dzielińska, Zapotoczny. Grafikę reprezentują — barwnymi drzeworytami: Lela Pawlikowska, która prócz tego wystawiła dwa portrety olejne, oraz akwafortami: Janina Nowotnowa. Z bogatym dorobkiem ceramicznym, wystąpił Stanisław Sobczak.

— Wystawa „Zwornika“. W sali miejscowego Związku Artystów Plastyków gościła ostatnio krakowska grupa „Zwornik“, oraz Wystawa Tow. Polskich Grafików z Krakowa.

Wystawiali (ze „Zwornika“): Eugenjusz Geppert, Adam Gerzabek, Jadwiga Hoffmannówna, Emil Krcha, Zygmunt Król, Jan Książek, Stanisław Majchrzak, Zygmunt Milli, Andrzej Oleś, Kasper Pochwański, Zbigniew Pronaszko, Rumińska-Gerzabkowska, Kazimierz Rutkowski, Czesław Rzepiński, Jadwiga Sperlinżanka, Władysław Stapiński, Emil Szi-nagel i Stanisław Tracz.

Z grafików: Jadwiga Angermann, Dyboska, Huthowa, Kacprowski, Wanda Komorowska, Kowalski, Widymka, Zygmunt Król, Janina Nowotnowa, Andrzej Oleś, Józef Pochwański, Rzegociński, Schwarc i Zakrzewski.

K R O N I K A Z A G R A N I C Z N A

M O S K W A

— Sztuka Sowiecka w ostatnich 15-stu latach. W Moskwie otwarto na wiosnę br. ogromne trzy wystawy, obejmujące twórczość plastyków sowieckich ostatnich 15 lat, a to wystawę malarstwa (989 dzieł) w Muzeum historycznym, wystawę rzeźby (375 dzieł) w Muzeum sztuk plastycznych (dawniej Aleksandra III) i wojenną (w pawilonie wystawowym „Parku Kultury“. Urządzona przez Komisariat Oświaty (odpowiadający naszemu Ministerstwu WR i OP), o bardzo wysokim poziomie artystycznym, daje dokładny i interesujący obraz współczesnej pracy sowieckich artystów, o wiele pełniejszy i wyższy od goszczącej niedawno w Warszawie wystawie Sztuki Sowieckiej.

Reprezentowani są artyści, którzy pracowali w Państwie Sowieckim w tym okresie 15-stu lat. A więc spotykamy nazwiska znane nam z przed Wielkiej Wojny, jak M. Nesterow, Lansere, Kardowski, Białynickij-Birula, Grabar, Della-Wos-Kardowska, Kuźnecow, Kustodjew, Małjutin, Joon,

Archipow, Bogajewskij, Apolinary Wasniecowa itd., a dalej szeregi bardzo interesujących artystów młodszych jak Dejneka, Zernowa, Konczalowski, Lentulow, Sarjan, Wjalow itd.

Wystawa wojenna zawiera obrazy, rzeźby, rysunki i grafikę, związane z walkami przewrotu październikowego i wojnami, które Państwo Sowieckie w ostatnich 15-stu latach na rozmaitych frontach prowadziło. Oczywiście temat ten jest bardzo trudny i artystycznie niebezpieczny, ale i tu znajdujemy szereg płócien i rysunków o bardzo poważnym poziomie artystycznym. (Wojnie z Polską poświęcony jest jeden jedyny obraz Brodskiego, ucznia Rjepina, przedstawiający Lenina, przemawiającego na placu Teatralnym w Moskwie do wojsk, wyruszających na polski front r. 1920).

Bardzo interesujący jest wstęp do katalogu tych wystaw, napisany przez Komisarza Oświaty, A. S. Bubnowa i Szefa departamentu sztuki, M. P. Arkadjewa. Szczupłość miejsca nie pozwala nam omówić obszerniej tę interesującą manifestację twórczości współczesnej naszych sąsiadów wschodnich, nie możemy jednak wstrzymać się od przytoczenia kilku wyjątków z wyżej wspomnianej przedmowy do katalogu tych wystaw.

Czytamy tam:

„Przy całej różnorodności kierunków, charakteryzujących rozwój naszego malarstwa w ubiegłych 15-stu latach, przy całej rozbieżności dróg, któremi kroczyły w tym okresie czasu rozmaite ugrupowania naszych artystycznych pracowników, musimy na polu sztuki stwierdzić dwa niedające się zaprzeczyć fakty wielkiej wagi. Z jednej strony należy podkreślić stopniowe, ale stanowcze i nieubłagane zamieranie bezprzedmiotowego, kubistycznego i konstruktywistycznego kierunku w malarstwie, które były tak znamienne dla lat naszego komunizmu wojującego, z drugiej strony zaś ogólny powrót naszych artystów, należących do rozmaitych ugrupowań, do realizmu“.

„Styl naszej epoki — socjalistyczny realizm“.

„To podkreślenie zdrowej, realistycznej sztuki, które kierowało organizatorami tej wystawy przy jej urządzeniu, powinno zmusić każdego artystę do skontrolowania swej drogi artystycznej za te 15 lat i do określenia swego udziału w ogólnej pracy stworzenia socjalistycznego realizmu“.

Jak dojść do tego?

„Rozmaitemi drogami: przez usilną pracę nad rozwojem swej wiedzy malarskiej, przez dokładne poznanie zdobytych dawnego klasycyzmu, przez zaznajomienie się dokładne z naszym współczesnym życiem“.

„Artysta musi jednak przede wszystkim wyrzec się bezmyślnego lubowania się w rozmaitych sztuczach malarskich („trikach“), w bezdusznym formalizmie...“

I w tym duchu urządzone są te wystawy. Na wystawie malarstwa na 989 płócien może znaleźć się 30 płócien o charakterze konstruktywistycznym, reszta to prace oparte ściśle — o różnorodnej zresztą skali — o naturę, o modela. Jest to więc wielka niespodzianka dla wszystkich, którzy w Sowieckiej Sztuce chcieli widzieć kontynuowanie zmarłego już na Zachodzie ruchu t. zw. konstruktywistycznego, i dlatego byli zawiedzeni charakterem wystawy Sowieckiej w Warszawie.

= Śmierć poety-akwarelisty. Na Krymie, w małej miejscowości kąpielowej Koktiebiel umarł mając lat 55, poeta rosyjski A. M. Wołoszyn. Urodzony w Kijowie, napisał pierwszy poemat mając lat 13, w r. 1910 wydał w Moskwie tom po-

ezyj symbolistycznych, które zyskały sobie szeroki rozgłos, potem przeszedł ewolucję ku parnasizmowi. Podczas częstych podróży na Zachód najchętniej przebywał w Paryżu i dokonał wielu przekładów, pisząc też studia o poezji francuskiej. Po wojnie napisał już tylko jeden tom — w duchu rewolucyjnym — potem osiedlił się na stałe w Koktiebielu, gdzie oddał się malarstwu akwarelą. Dawniej już był czynnym na tem polu sztuki i brał udział w wystawach urządzanych przez „Mir Iskusstwa“; muzeum w Teodozji na Krymie posiada cały zbiór jego akwarel. Ostatniem jego dziełem były fragmenty z poematu „Rosja“, ogłoszone w r. 1925 w almanachu poetyckim „Niedra“.

= Międzynarodowa wystawa rysunków dzieci w Sowietach. Centralne Muzeum Artystycznego Wychowania Dzieci organizuje w najbliższych miesiącach wielką międzynarodową wystawę rysunków dzieci. Dotychczas udział swój przyrzekły: Hiszpanja, Niemcy, Anglja i Belgja oraz Polska. Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych wysłało 120 rysunków dzieci polskich: rysunki te wybrano z zapasów, jakie posiada Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, który przed rokiem zorganizował pamiętną wystawę: „Sztuka Dziecka“.

W E N E C J A

= Zmarł prof. Jan Bordiga, b. rektor Akademii Sztuk Pięknych od 1920—1926 i członek Tow. im. Adama Mickiewicza dla rozwoju stosunków włosko-polskich, w r. 1920 przewodniczący Komitetu Biennale.

= Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji. Zarząd Międzynarodowej Wystawy Dziel Sztuki „Biennale“ wyznaczył na sierpień 1934 r. otwarcie II Międzynarodowej Wystawy Sztuki kinematograficznej. Jedyne prezesowi „Biennale“ przysługuje prawo zapraszania do wzięcia udziału w tej wystawie.

= „Otello“ w Palacu Dożów. Wra tu przygotowania do wystawienia w Palacu Dożów arcydzieła Szekspira „Otello“ w inscenizacji znanego reżysera rosyjskiego Szarowa. Akcja toczyć się będzie na tle Schodów Olbrzymich, Loggia Foscaro i na części dziedzińca, gdzie zbudowane będą dwa podwyższenia połączone między sobą najcharakterystyczniejszym z mostów weneckich.

= A propos Działu Polskiego XVIII Biennale. Słynny *monografista* Wyspiańskiego („Głownogi“), p. T. Czyżewski, z prawdziwym uporem manjaka, przy każdej niemal sposobności, choć w sposób niezbyt pomysłowy ani rzeczowy — okłamuje opinię publiczną i np. *mimochodem* wspomina o „skandalu“ zeszłorocznej wystawy weneckiej, gdzie zagranicznej publiczności pokazano tylko część „Sztuki“ krakowskiej z jej matadorami i adherentami, pomijając (z wielką dla sztuki polskiej kompromitacją) szereg młodych a wybitnych artystów“ (por. *Czas i Dzień Polski*, Nr. 104). Trudno za każdym razem takie opinie prostować, trudno wciąż cytować nazwiska artystów, którzy w dziale polskim wystawiali, trudno ustawicznie powtarzać niezwykle pochlebne głosy prasy obcej, z jakimi spotkał się Pawilon Polski — wbrew zapewnieniom p. Czyżewskiego, dla którego wszystko to było tylko „skandalem i kompromitacją“. Zapewne, p. T. Czyżewski inaczejby pojął swe zadanie i inaczejby zorganizował sekcję polską na międzynarodowej wystawie weneckiej, czy jakiegokolwiek innej. Ale dlatego też nikomu jeszcze nie przyszło na myśl powierzać p. Czyżewskiemu podobnej misji. I to także możnaby nazwać „skandalem i kompromitacją“ — trudno!...

KONKURSY

= Wynik konkursu na plakat. Dnia 24 sierpnia odbyło się w Instytucie Propagandy Sztuki posiedzenie jury konkursu na plakat „Elidy”. Po rozpatrzeniu około 200 nadesłanych projektów, naogół o wysokim poziomie, sąd konkursowy w osobach pp. arch. J. Gelbarda, prof. Z. Kamińskiego, dr. M. Tretera i prof. W. Skoczylasa przyznał następujące nagrody:

I-a nagroda — 900 zł. p. T. Gronowskiemu.

II-a nagroda — 600 zł. p. J. Polińskiemu.

Trzy III-e nagrody — po 500 zł. pp. Nowickiemu i Sandeckiej, Z. Glinieckiemu, L. Nadelmanównie.

Prace nagrodzone i wyróżnione będą wystawione w salach Cafe I. P. S., Królewska 13 w początku września b. r.

= Nagroda na Wystawie Zachęty. Sąd konkursowy wystawy „Żołnierz i koń w sztuce polskiej XIX i XX wieku” przyznał następujące nagrody:

Nagrodę m. Warszawy — Wojciechowi Koszakowi za obraz olejny pt. „Krwawa niedziela w Petersburgu”.

Nagrodę Min. Rolnictwa — Michałowi Bylinie za obraz olejny pt. „Biwak”.

Nagrodę Tow. Zachęty do Hodowli Koni w Polsce — Eugeniuszowi Geppertowi za obraz olejny pt. „Forward”.

= Rozstrzygnięcie konkursu. Dnia 3 lipca w sali konferencyjnej Ministerstwa Komunikacji odbyło się rozstrzygnięcie konkursu na szkice na plakat „Polska kraj turystyki zimowej”. Ogółem nadesłano około 100 prac. Dopuszczono do konkursu ściślejszego następujące prace: godło „Zjazd” — Jerzy Hryniewicz i Stefan Osiecki, „Szalas” — Edward Manteufel, „18/33” — Pakulski, „MB” — Suralo, „Zjazd” — Edward Manteufel, „Hodi” — Jerzy Tokarzewicz, „Szus” — Jerzy Hryniewicz i Stefan Osiecki, „Howerla” — dr. Zieliński, „21/33” — Pakulski i „j” — Lipski. Ponadto postanowiono wyróżnić prace opatrzone godłami: „20/33”, „a la minute”, „doboszanka”, „wierchy”, „mapa”, „finka”, „tur-zimokraj”. Jury stanowili prof. W. Skoczylas — przewodniczący, prof. W. Jastrzębowski oraz ze strony ministerstwa Komunikacji panowie: Grabiański, Podworski i Sielski.

= Nowy Konkurs Graficzny I. P. S. Insty-

tut Propagandy Sztuki ogłosił konkurs na afisz, reklamujący włóczki i welny do robót ręcznych firmy „Trójkąt w kole”.

= Konkurs na pomnik Marszałka Piłsudskiego w Tarnopolu. Na konkursie ogłoszonym przez Komitet Budowy pomnika Marszałka J. Piłsudskiego w Tarnopolu pierwszą nagrodę otrzymał i zakwalifikowany został do wykonania projekt Bazylego Wojtowicza i Józefa Proszowskiego z Akademii Warszawskiej. Drugą nagrodę otrzymał inż. Dyonizy Olański z Warszawy.

= Konkurs wystaw. W związku ze zjazdem kupiectwa polskiego, w Toruniu odbył się konkurs wystaw sklepowych, do którego stanęło kilkadziesiąt firm. Jury, pod przewodnictwem inż. Ulatowskiego, przyznało 37-miu laureatom nagrody i dyplomy uznania.

NEKROLOGJA

= Ś. p. Antoni Kamiński, art. malarz i rysownik, zmarł w dniu 12 września b. r. w Warszawie.

Urodzony w 1861 r. w Wilnie, studiował kilka lat w Petersburskiej akademii sztuk pięknych. W 1890 r. widzimy go w Warszawie, gdzie pracuje dla „Tygodnika Ilustrowanego”. W następnym roku jedzie do Paryża, dostaje się do „Illustration”; zamieszcza prace także w londyńskim „The Graphic”, lecz równocześnie kształci się w szkole Juliana, doskonaląc się w rysunku, akwafortcie i rzeźbie. Po kilku latach wraca do Warszawy, gdzie w Zachęcie urzęduje w 1898 r. zbiorową wystawę cykli kompozycyjnych, portretów i studjów, wśród których duży karton kredkowy „Niedokończone dzieło”, największą zwraca uwagę. Motyw niedokończonego dzieła trawestuje później w ogromnej akwafortcie, którą zdobywa w salonie paryskim 1907 roku zaszczytne wyróżnienie. Następuje cykl kartonów „Pieśń o życiu” (1899), „Rozpacz” (1900), „Rok 30 życia”, „Duch rewolucjonista” (1905) i wiele innych. Nie zaniedbuje też akwaforty. W czasie wielkiej wojny przebywa w Paryżu, i powraca do Polski dopiero w 1919 r. jako żołnierz z armją gen. Hallera. W ostatnich latach kreslił swe pamiętniki, nie przestając rysować. Dni swych dokonywa w osamotnieniu i cichości, które patronowały życiu tego prawdziwego artysty.

U W A G I

= Malarstwo tematowe. Bezmyślność w sztuce zwłaszcza w malarstwie, obecnie popłaca. Taka nadeszła moda. Były nawet próby stworzenia beztematowej abstrakcyjnej „rzeźby przestrzennej” — jak gdyby dotychczasowa rzeźba była aż do tej pory „bezprzestrzenną”. Przeklęty „temat”, osławiony „anegdota” — uznaje się z konieczności jeszcze tylko w grafice. Grafik może mieć jakąś ideę, jakiś koncept, jakąś własną treść do wypowiedzenia, słowem może myśleć. Malarz nie. Inaczej jest zacofońcem, anegdociarzem czy ilustratorem popolitym, nie zaś malarzem. Wiemy już z cennych enuncjacji p. Czapskiego i p. Wl. Lama, że tak właśnie było z Matejką: historyczny gawędziarz, ilustrator, nie żaden malarz. A z wnikliwych rozważań p. T. Czyżewskiego wynika, że i różni inni nasi wielcy jakoby twórcy, typu Malczewskiego i Wyczółkowskiego, z malarzem truposzów St. Wyspiańskim na czele, to zwykle „głowonogi” — nic z malarstwem niemający wspólnego.

Kwestja tematu w malarstwie stała się znowu aktualną w Warszawie, z powodu różnych wystaw t. zw. tematowych, zarówno w I. P. S. jak i w Zachęcie.

Wprawdzie z każdego elementarnego podręcznika historii sztuki można łatwo się dowiedzieć, że od początków naszej kultury, malarstwo, o ile nie było sztuką stosowaną, dekoracją, było zawsze tematowe, że rozwój form był ściśle uzależniony od takiego czy innego ujęcia „tematu” — ale to nie wystarczy: od nas zacznie się nareszcie epoka nowa — malarstwa bez tematu. Pozornie zresztą bez tematu: albowiem śledzie, gitary, syfony i mandoliny można będzie bez obrazy niczyjej dalej malować.

Z ciekawych odczytów się na ten temat w prasie warszawskiej — cytujemy poniżej kilka dłuższych i krótszych ustępów.

Oto kilka luźnych opinij z artykułu M. Sterlinga w *Kurj. Porannym* (Nr. 216):

„Nie rozumiem celu wystaw tematowych i dzi-

wię się, kiedy np. Instytut Propagandy Sztuki podobne wystawy urządza. Sztuka „na temat”, literacka czy plastyczna, jest zgory skazana na fałszywe podejście widza i artysty...

„Jeżeli malarstwo polskie dziewiętnastego wieku, nie bacząc na wielką liczbę ludzi wybitnie zdolnych, nie wydało dzieł, które mogłyby zaważyć na rozwoju malarstwa europejskiego, to odpowiedzialność za to ponoszą nie artyści, ale fałszywe nauczanie w szkole monachijskiej i zupełnie fałszywe nastawienie społeczeństwa, które w sztuce malarskiej szukało nade wszystko anegdoty...

„Młode pokolenie wydało, niestety, również koniarzy, nad którymi można tylko ręce załamać. Wy różnia się wśród nich jedynie Geppert, malarskim podejściem do tematu”.

W następnym artykule (Nr. 219) tenże sam autor monografii o P. Michałowskim dowodzi:

„I jeżeli teraz przejdziemy się po całej wystawie, czyżby przejrzymy uważnie katalog, to z tytułów obrazów przekonamy się, że takiego założenia ideowego w sztuce malowania konia i żołnierza nie było, że przeważa anegdota szlachecka...”

„Podkład ideowy posiada w stopniu istotnie wysokim twórczość z koniem i żołnierzem nie mająca nic wspólnego — twórczość Matejki, Grottgera czy Jacka Malczewskiego ze wczesnych jego lat. Tylko ta twórczość nawiązywała do ideologii poetów romantyków. W ich twórczości nie koń i żołnierz byli wyrazicielami ideologii narodowej, ale historia lub męczennicy za sprawę narodu.

„W chwili obecnej ideologia ta już przebrzmiała, dlatego wznawianie tematu konia w plastyce wydaje nam się czemś wysoce zbytecznym i dlatego we wszystkich artykułach zwalczamy tematowość i nawołujemy do zrozumienia sztuki plastycznej jako sztuki form, a nie gadaniny tematycznej”.

Trudno: gdyby u nas i koń był wyrazicielem ideologii narodowej — to malowanie konia byłoby uzasadnione, jako odpowiadające „sztuce form”; a tak — jest to tylko gadanina tematyczna i, co gorsza: anegdota szlachecka!... A to niektórzy osoby bardzo razi...

A co o tem myślą inni?

L. Strakun (w Nr. 29 tygodnika sjonistycznego *Opinia*) pisze:

„Bieżąca wystawa w „Zachęcie Sztuk Pięknych” nosi charakter wybitnie retrospektywny. Inaczej zresztą być nie mogło: dla malarzy bowiem jakoby współczesnych żołnierz i koń to tematy zaściankowe, należące do rekwizytów sztuki muzealnej. Co innego śledź, rybka, monopolowe butelki, czy nadgniłe dynie, któreśmy oglądali w przynębiających ilościach na ostatnich wystawach malarstwa pseudonowoczesnego.

„Widocznie tematy gastronomiczno-wysokowe bardziej przemawiają do wrażliwości widza z epoki barów i knajp. Coprawda koń staje się powoli zażytkiem, jednak nie w tym stopniu, abyśmy go mieli szukać w Zoo i na wystawach retrospektywnych, nie staje się natomiast zażytkiem żołnierz, można go jeszcze w Polsce spotkać, nie tylko na ćwiczeniach. Wrogowie konia, jako tworzywa tematycznego, pod jednym względem mają zupełną słuszność: daleko trudniej go namalować, niż śledzia lub kaktus. Ucieczka malarzy od pewnych tematów pod pretekstem ignorowania tematu, jako czynnika rzekomo dla faktury obojętnej, jest niczem innym, jak podyktowaną różnemi względami, ucieczką przed rzeczywistością. Nie twierdzę, że ta rzeczywistością jest... koń, jest nią jednak napewno żołnierz, o czem można było się przekonać na współczesnej wystawie sztuki sowieckiej.

„Trzeba przyznać, że „Zachęta” jakoś tym razem

wbrew skwapliwie przestrzegającym tradycjom niechlujstwa, całkiem znośnie skompletowała około dwustu obrazów, które dają pewne pojęcie o „roli” konia w malarstwie polskim. Z żołnierzem poszło cokolwiek gorzej, gdyż ilościowo i jakościowo przeważają na wystawie obrazy „końskie”, — żołnierz zaś abstrahuje od paru prac o historycznej manierze, występuje jako akcesorium.

„Koń w malarstwie polskim XIX stulecia jest zjawiskiem tematycznie nader częstym. Tłumaczy się to przede wszystkim szlacheckim pochodzeniem większości artystów oraz rycersko-wojennymi inklinacjami ówczesnego społeczeństwa. Wprawdzie i w malarstwie francuskim dostrzegamy często tendencje batalistyczno-koniarские, jednak nie noszą one charakteru tak powszechnego i żywiołowego o podkładzie uczuciowym, jak w Polsce. Wpłynęły na to również czynniki natury patriotycznej.

„Obraz batalistyczny niejednokrotnie wzbudza w widzu uczucia i nastroje narodowe, spełniając po niej funkcję patriotycznej literatury. Świadczą o tem nazwy i tematy szeregu obrazów Juliusza Kossaka, Matejki (Grunwald) Brandta, którzy sięgali w rycerską przeszłość Narodu, lub najbardziej może wówczas nieprawomyślnie prace Maksymiljana Gierymskiego („Powstańcy”, „Pikieta powstańcza”, „Pochód Powstańców”).

„Żołnierz więc, jako namiastka *sui generis* tęsknot wyzwoleńczych, koń zaś jako optyczny refleks upodobań zawodowych, obyczajowych ziemianstwa polskiego, stanowią w sztuce polskiej jakgdyby osobny prąd o cechach narodowych, znajdujących swój wyraz nie w odrębnym stosunku do faktury malarskiej, lecz w oryginalnym, swojskim, przeważnie dla Polaka zrozumiałym ujęciem fabuły. To specyficzne nader ciekawe „podejście” artysty do tematu w związku z warunkami politycznymi w jakich sztuka ta powstawała zasługuje na specjalne studjum historyczno-socjologiczne. Z punktu widzenia artystycznego, jedynie na marginesie górującego nad fakturą tematu, dostrzegamy charakterystyczne kształtowanie się i przemiany ówczesnych zagadnień formalnych w Polsce”.

Konrad Winkler (w Nr. 198 *Polski Zbrojnej*) wypowiada się również w sposób zdecydowanie jasny:

„W poprzednim artykule starałem się dowiedzieć, że malarstwo tematowe o jakiejś mniej lub więcej wyraźnej ideologii może mieć taką samą rację bytu, jak sztuka unikająca wszelakich tendencji życiowych, aż do zupełnej bezprzedmiotowości włącznie. Ważne jest bowiem nie to, „co” się na płótnie wyobraża — ale to mianowicie, w jaki sposób dzieło sztuki się organizuje. Stara piosenka abstrakcjonistów, że sztuka zbliżona do życia nie jest sztuką czystą — nie wytrzymuje krytyki, gdyż w zasadzie nie chodzi o sztukę „czystą”, ale o dobrą. Zdaniem mojem tylko taka sztuka ma prawo do życia, która reprezentuje dany okres (styl) w sposób jak najbardziej dosadny i charakterystyczny, gdzie forma stanowi niejako stygmat czasu i znak nieomyślny plastycznej orientacji przodujących artystów (nie ogółu). Ale przede wszystkim taka — w której wypowiada się jakaś wielka indywidualność. Mając na uwadze świętą tradycję epok minionych — nie możemy przeto potępiać artystów dlatego jedynie — że nie tracąc kontaktu uczuciowego ze swym środowiskiem, za temat dla swych płócien obrali otaczającą ich rzeczywistość, że w tej właśnie rzeczywistości szukali malarskich podniet i znajdowali je patrząc na malownicze mundury wojaków lub też na szlachetne kształty konia, bez którego żadne wojsko obejść się nie może. Byli i tacy, ci późniejszego gatunku twórcy, których interesowały jedynie drugorzędne

szczególne stroju, munduru, broni etc., a którzy w wiernym odtwarzaniu pewnych faktów bez znaczenia — marnowali swój żywot, drżąc z obawy, czy aby, przypadkowo nie zostali fałszywie zrozumiani. W swej zbytecznej pedantycznej obiektywności zaklamywali się oni docna.

„Bo artysta nigdy nie może być obiektywny. Każda twórczość artystyczna jest absolutnie subiektywną. Nawet krajobrazy oglądane okiem wielkich pejzażystów są jedynie nastrojami ich duszy. „Im dłużej badamy życie i sztukę” — mówi jeden z wielkich estetyków — „tem silniej odczuwamy, iż poza wszystkim co wielkie i godne podziwu, stoi jednostka i że nie chwila stwarza człowieka, lecz człowiek swój wiek”. Takie właśnie wysoce utalentowane jednostki nie dbają o szczegóły, a odrzucając nudny i „obiektywny” naturalizm, który odtwarza jedynie to, „co widzi” — starają się oddać to tylko, co jest godne widzenia (a raczej odtwarzania). Wystarczy np. porównać „Grunwald” Matejki, z obrazem (na ten sam temat) malowanym przez Wojciecha Kossaka. U Matejki cała kompozycja tchnie jakąś dziwną mocą, w każdej nieledwie postaci uzmysławia się potężny gest i żywiołowa namietność tych naddludzi, którzy w tym ważkim momencie stwarzali doniosły fakt dziejowy. Krytycy naturalistyczni nazwali rysunek Matejki „przesadnym”. Tymczasem każda prawdziwa twórczość jest pewną formą przesady. Ta „przesada” to właśnie styl genialnego Matejki — który nie naśladując zwykłej, codziennej rzeczywistości — daje nam rzeczywistość inną, taką właśnie, jaka pobudzając naszą wyobraźnię i wysubtelniając naszą wrażliwość artystyczną — staje się nam jedynie bliską i najprawdziwszą w świecie. Potęga wizjonerska Matejki ewokująca z zamierzonych czasów potężne postaci walczących rycerzy — przeciwstawia się z całą mocą przypadkowości naturalistycznych skojarzeń i tej mało nas interesującej prawdziwej sytuacji, którą znajdujemy w „obiektywnie” traktowanym obrazie Kossaka”.

Do ciekawych konkluzji praktycznych, ważnych dla uzdrowienia obecnego zastój w sztuce, dochodzi płk. Stan. Więckowski (w Nr. 259 *Polski Zbrojnej*), zestawiając dwie wystawy: sowiecką wystawę w Moskwie (15 lat armii sowieckiej w sztuce) i polską w Zachęcie; autor tego artykułu pisze mianowicie:

„O ile dla zobrazowania dalekiej przeszłości trzeba będzie tylko skrupulatnie zgromadzić istniejące już obrazy (z niewielkim może uzupełnieniem przez nowo wykonane dzieła), o tyle gorzej będzie z obrazami na tematy współczesnych nam dziejów wojska, jak to dobitnie nam udowodniła ostatnia wystawa „koń i żołnierz w sztuce polskiej”.

„Wydaje mi się jednak, że w tym wypadku, jak już wyżej wspominałem, z inicjatywą powinno wystąpić samo wojsko. Utrwalenie pędzlem artysty najszybciej epizodów historycznych z dziejów powstania naszych formacji, ma ogromne znaczenie wychowawcze dla narodu całego, a dla samego wojska przedewszystkiem. Już wkroczyliśmy w okres, gdy cały szereg naszych pułków obchodzi 15-lecie swego istnienia. Jaka nikła część z pośród tych pułków zdobyła się w tym okresie na nabycie płótna obrazującego chociażby jeden fragment ze swej przeszłości? — przeszłości z bohaterskiej zaiste epoki wskrzeszenia Rzeczypospolitej do niezależnego bytu państwowego!

„Uważam, że ambicją każdego pułku, każdej szanującej się formacji powinno być posiadanie takiego obrazu i umieszczenie go w odpowiednim miejscu w swych koszarach, by i w ten sposób starać się o utrwalenie swej tradycji bojowej. Biorąc pod uwagę ciężką sytuację materialną, w jakiej znajduje się większość artystów malarzy, obstalunki obrazów

przez formacje przyczyniłyby się w znacznym stopniu do złagodzenia „kryzysu” w ich środowisku. Z drugiej strony „bezrobocie” powinno przyczynić się do redukcji cen malowideł, uprzystępniając tem ich nabycie. Każdy pułk, każda prawie formacja pomimo „kryzysu” może i powinna znaleźć środki na ten wysoce kulturalny cel, który nie jest „luksusem”, lecz jednym z najskuteczniejszych środków wychowania wojskowego i pielęgnowania tradycji. O ile tak się stanie i skromny mój głos nie pozostanie „głosem wołającego na puszczy”, — zapewne dział „współczesny” na przyszłej ewentualnej „wystawie wojska” będzie godnie reprezentował swoje czasy.

„Obrazy te wskrzeszą w pamięci starych komilitonów momenty walk minionych, braterstwo broni i wspólnie przełanej krwi i potu, przedstawia w jasrawy sposób młodym żołnierzom orężne czyny ich ojców i starszych braci i bezwzględnie wleją w zbiorową duszę narodu nową krzepiącą falę tak potrzebną nam entuzjazmu dla naszego wojska — ostoję ojczyzny i gwarancji bytu Najjaśniejszej Rzeczypospolitej”.

Bezmyślną jednak paplaninę na temat, że wszelka treść, a nawet kon (bo śledź nie), sztuce malarskiej wielką szkodę przynosi i całkowicie ją unicestwia — poddał gruntownej analizie Wł. Skoczylas (w *Gazecie Polskiej* z dnia 9. VII b. r.). Dłuższe te wywody cytujemy poniżej w całości:

Otwarta w Zachęcie wystawa p. t. „Żołnierz i koń w sztuce polskiej” aktualizuje jeden z ważnych i żywo dziś dyskutowanych problemów, mianowicie kwestję tematu w malarstwie.

Krytyka artystyczna, uważająca się za postępową, i artyści „moderniści” potępiają w czambuł wszelką treść wewnętrzną, a więc i temat w malarstwie, twierdząc, że malarstwo tematowe niepotrzebnie ucieka się do walorów literackich, podczas gdy powinno posługiwać się wyłącznie walorami malarskimi.

Doktryna ta głosi, że malarstwo jest podobne do muzyki i że jak muzyka nie naśladuje głosów przyrody, tylko z różnych tonów tworzy nowe harmonie, tak samo malarstwo — może posługiwać się wyłącznie walorami barwnymi i formalnymi i w ten sposób jedynie należy tworzyć nowe, prawdziwie twórcze dzieła sztuki. Teorii tej przeczy przedewszystkiem historia sztuki. Od najstarszych, a jakże wspólnych pomników malarstwa praczłowieka z epoki lodowej (100.000 lat przed Nar. Chr., grotty Altamiry) poprzez pompejańskie freski bizantyjskie mozaiki, freski gotyku, malarstwo renesansu, baroku, aż do ostatnich czasów — malarstwo zawsze było tematowe w najświetniejszych swych przykładach i zawsze posługiwało się przedmiotami czerpanymi z natury i jedynie tą drogą mogło ono osiągnąć kontakt z otoczeniem, dla którego przedewszystkiem było przeznaczone.

Oczywiście zawsze obok malarstwa tematowego było malarstwo bezprzedmiotowe, posługujące się motywami oderwanymi od natury, ale historia ma dla tej kategorii malarstwa specjalne pojęcie: ornamentu. Malarstwo ornamentalne odgrywało rolę podrzędną, miało zawsze na celu ozdobę i urozmaicenie płaszczyzny w architekturze i sprzętach, nadawało się przedewszystkiem do zdobienia tkanin.

Dlatego wydaje się, że ci doktrynerzy, którzy usiłują całe malarstwo ograniczyć do form abstrakcyjnych, chcieliby je zubożyć i zacieśnić do pewnej tylko jego funkcji, która i tak zawsze miała właściwe warunki rozwoju.

Innego rodzaju jest zapalczywość malarzy, którzy odrzucają wszelką fabulę w malarstwie i ograniczają się w swej sztuce wyłącznie do malowania martwych

natur czy pejzażowych fragmentów. Ta zapalczywość, która dziś ogarnęła masę młodego pokolenia wywodzi się znów ze słusznej skądinąd zasady, że zamiast malować złe obrazy treści historycznej czy religijnej, lepiej jest dobrze namalować dwie cytryny, kawałek białej zarzutki i butelkę od piwa.

Rzeczywiście, kto nie potrafi dobrze namalować głowy anioła, lepiej niech maluje dobrze główki kapusty. Poznać granice swego talentu i nie przekraczać ich w swych zamiarach, jest wielką zaletą malarza, dlatego niewątpliwie słusznie czynią to ci artyści, którzy malują bezustannie martwe natury, nie mogąc widocznie sięgnąć tematów trudniejszych, do jakich przedewszystkiem należy głowa i ciało ludzkie. Gdy patrzymy na którykolwiek z obrazów J. Matejki np. na „Batorego pod Pskowem“, imponuje nam fenomenalna łatwość i prostota, z jaką namalowane są tam pewne fragmenty, mogące być tematem t. zw. martwych natur. Chleb na tacy podawanej przez jednego z bojarów, draperje, opalone główne drzewa, te wszystkie szczegóły są namalowane tak genialnie, że swoim mistrzostwem czysto malarskim zniewalały nawet tak zacieklego wroga wszystkich „wzniośłych“ tematów, jakim był Stanisław Witkiewicz. Ale o ileżby uboższe było malarstwo Matejki, gdyby ograniczyło się wyłącznie do malowania martwych natur?

Zwolennicy malarstwa bezprzedmiotowego w malarstwie sztalugowym chcieliby je sprowadzić do walorów czysto dekoracyjno-ornamentalnych. Tendencje te rozdziły się z kubizmu i pod bezpośrednim wpływem eksperymentów Pabla Picassa z przed dwudziestu laty. Posłuchajmy, co o tych swych naśladowcach pisze Picasso:

„Z kubizmu chciano zrobić pewnego rodzaju ćwiczenia fizyczne. W ten sposób zobaczyliśmy różne miernoty, które naraz zaczęły grubo malować. Ubrdali sobie, że jeśli się wszystko sprowadza do kubu, to wszystko podniesie się do siły i potęgi. Z tego powstała sztuczna sztuka bez poważnego stosunku do logicznej pracy, którą ja starałem się uprawiać.

„Nie można sobie wyobrazić, jak nieznosił się dla mnie ci, którzy naśladowali moje dzieła i moją metodę pracy. Zwolennicy pewnej nowej szkoły t. zw. „surrealiści“ zobaczyli pewnego dnia moje szkicowniki, pokryte punktami i linjami. Zostałem bowiem porwany niecodziennym wrażeniem mapy sklepienia niebieskiego. Wydawało mi się, że w tem tkwi coś, co prosto bez żadnego myślowego znaczenia jest piękne.

„W ten sposób narysowałem pewnego dnia punkty połączone linjami, które znów łączyły się z sobą, i plamy, które zdawały się unosić na niebie. Powiedziałem sobie, że to kiedyś zużyję i że te czysto graficzne elementy zastosuję kiedyś do kompozycji.

„Ale patrzcie teraz na tych przemądrych surrealistów! Znalezli oni w tem pewną myśl. Odkryli, że to bawigranie zgadza się z ich oderwanymi ideami“.

W ten sposób załatwił się Picasso, bóg europejskiego modernizmu i mimowolny twórca kubizmu, z jego teoretyzującymi naśladowcami. Przed kilkunastu laty przez całą Europę, zwłaszcza przez młode pokolenie artystyczne, przeszła jak choroba, fala malarstwa bezprzedmiotowego, ujętego w różne spekulatywne programy. Choroba dziś już minęła, ale we wszystkich krajach znajduje się garsć wytrwałych i upartych epigonów, którzy nie wzbudzając niczyjzego zainteresowania dla siebie i dla „sztuki“, malarstwo abstrakcyjne uprawiają.

Inni wrogowie malarstwa tematowego, o których już wspominałem, malują z natury obrazy bez żadnej wewnętrznej treści prosto: martwe natury, studia pejzażowe czy portretowe. Ci artyści, gdy malują

głowę ludzką, traktują ją zupełnie powierzchownie tak samo, jak zestroj pewnych form i plam barwnych, jak krzesło czy dzbanek; wyraz wewnętrzny, który stanowi największą wartość malarstwa takiego np. Rembrandta czy Goyi, dla nich nie istnieje.

Kiedys, w XVII w., wielu malarzy holenderskich również przeważnie nie uprawiało ani malarstwa religijnego ani historycznego, malowali oni martwe natury, ale robili to tak świetnie, że z tej „małej sztuki“ stworzyli styl narodowy, który potem miał wpływ na malarstwo innych narodów.

Z dzisiejszego malarstwa martwych natur i dorywczych nigdy nieskończonych studiów niestety nie wydaje się, aby mogła powstać nowa poważna sztuka.

Nawet w wyborze przedmiotów malowanych panuje szablon a więc zawsze: cytryny, ślędz, ciemna flaszka, kawałek białej serwetki i jabłka. Niekiedy nawet malarz rujnuje się na zakupienie kosztownego ananasa, aby możliwie najbardziej zbliżyć się do „paryskich tematów“.

Gdyby te obrazy były traktowane prosto jako studia malowania i pozostawiały w pracowni artysty, byłoby wszystko w porządku, ale gdy zalewają one nasze wystawy, nie można się dziwić, że kontakt uczuciowy między „nowem“ malarstwem a społeczeństwem coraz bardziej się rozluźnia.

Dlatego z przyjemnością oglądamy każdą wystawę „tematową“ artystów minionego pokolenia zwłaszcza, gdy tematy te malowali tak świetnie jak P. Michałowski, J. Kossak, J. Matejko czy J. Chelmoński. Dlatego też otwarta w Zachęcie wystawa p. t. „Zolnierz i koń w sztuce polskiej“ mimo usterek jest bardzo interesująca.

= Wielki grzech współczesnego malarstwa. Pod tym tytułem umieścił paryski „l'Art vivant“ (styczeń 1933) uwagi Emila Heriot o współczesnym malarstwie. Przytaczamy je w wyjątkach przetłumaczonych przez Jana Kleczyńskiego (Kurier Warszawski, 22 styczeń 1933).

„Wielki grzech współczesnego malarstwa jest grzechem pominięcia; malarstwo przekleło wyobraźnię“.

„Wiem dobrze, moi przyjaciele malarze, co powiecie: że przemawia do was literat i że wy nie pragniecie malarstwa literackiego. Ale proszę, porozumiejmy się: ja także nie“.

„Ostatecznie, o co chodzi? Jedyne o czyste malarstwo. Wydałście wojnę tematowi. Wszystkimi jest dla was technika — i nie dajecie duchowi nic. Wszystko tkwi dla was w jabłku, gitarze, chlebie, butelce“.

„Wiem bardzo dobrze, co mi jeszcze możecie przypomnieć: „une brioche“ Chardina, winne grono Courbета, gdzie tkwi więcej „malarstwa“, niż we wszystkich wielkich machinach akademickich Beaux Arts i „Artistes français“. Ale przedewszystkiem Chardin i Courbet robili też inne rzeczy, nie tylko winne grona i briosze. A kiedy ubolewam, że w waszych najlepiej malowanych płótnach niema nic dla wyobraźni, to jest to równie prawdziwe dla „Artistes français“ i dla wystawców „la Nationale“, jak dla „Niezależnych“ i salonu jesiennego. Od lewicy do prawicy, od „awangardy“ do akademii sztuka współczesna jest biedna i prymitywna. Nie czyni nic z ducha. Jest całkowicie wyprana z duchowości (despiritualisée)“.

„Być może, iż malarstwo na tem zyskało, sztuka straciła — jeżeli sztuka ma wzruszać duszę poza zmysłami. Umyslnie używam wyraża najgrubszych, ponieważ właściwie w tem tkwi całe zagadnienie, które się rozwiązuje w dwóch pojęciach: materializm czy uduchowienie (spiritualisme). Cała część klasycznego natchnienia malarskiego zniknęła, usunięta ze

szkoły i pracowni — i o tyle właśnie uszczupliło się pole pomysłowości twórczej“.

„Np. co tworzy wielkość Delacroix'a — bardziej nawet, niż to, do czego on doszedł — jeśli nie, wraz z jego wspaniałym zapalem malarskim, ogrom jego natchnienia, jego zdumiewające pragnienie ogarnięcia wszystkiego w świecie plastyki? Ależ świat plastyki nie ogranicza się na tem, co dostrzeże oko. Oczywiście wyobraźni ogarniają, być może, część znacznie większą. Pomyślcie o tem wszystkim, czego Delacroix nie widział, a co jednak namalował — o tem wszystkim, co namalował, nie mając potrzeby widzenia tego: Dante na barce, i Krzyżowcy, i Taillebourg, i Sardanapal i wzniosła walka Jakóba z Aniołem. Zanim stały się ciałem na płótnie lub na murze, obrazy te były w mózgu malarza poematami i czemś więcej, niż rzeczami widzianymi — były wizjami, płodami głowy gorącej, zdolnej do tworzenia tematów, do abstrakcyjnego ożywiania form, zestawiania ruchów, roznieszczenia przyszłych barw w tych dramatach“.

„I nie mówicie, że ten fakt dramatu, dodany do faktu malarstwa, szkodzi malarstwu lub je redukuje do niczego. Całe klasyczne malarstwo (niech was ten wyraz nie mrozi, ponieważ przecież Mantegna, Poussin, Rubens, Tintoretto, Veronese, których uwielbiam, są klasykami) — otóż całe klasyczne malarstwo jest dramatem, którego wyrazem jest malarstwo. Dramat ten — to przedmiot wszelkich obrazów: ukrzyżowanie, lekcja anatomji, narodziny Venus, walka lwów, apoteoza Homera (i t. d.). Dramat, czy temat — jak chcecie — ale uprzednio zrodzony w duchu, poczęty przez duch — niech będzie, że zapożyczony z książki, z legendy, religji, historii...“

Tu Enile Heriot mnoży przykłady: Holbeina, Brughela, Michała Anioła, Watteau i wielu innych, mówiąc np. o „całej tej słonecznej i morskiej fantasmagorji Lorraina, który realnie i naturalnie piękno wydobywa ze swego marzenia...“ „Cudowna moc marzenia, aby podnieść rzeczywistość, przemienić ją aż do najbardziej promiennej przemiany!“

„Wszyscy ci mistrzowie, kiedy malowali, nie mieli w głowie jedynie jakiegoś mądrze wykombinowanego układu kolorów, ale symfonię ruchów, linii, geometrię, architekturę, poezję — nadzwyczajną zdolność mózgową łączenia wszystkiego, rysunku, kształtu, barw, działań, drobnych zdarzeń, każdego na swoim miejscu w całości obrazu, aby przedmiot rozszerzyć,

aby on odbił się z jaknajwiększą siłą w umysłach widzów...“

I Heriot pisze dalej, co podziwia w wielkich artystach przeszłości — obok ich uderzeń pendzla i bogactwa palety: zdolność umysłową. „Obok ich powolnej wiedzy, ich cierpliwości, ich sposobów, recept, umiejętności technicznych, zręczności w używaniu materiałów wszelkiego rodzaju — ludzie ci mieli w głowie coś, czem wyście nauczyli się absurdalnie i obłąkanie pogardzać: maszynę do myślenia i coś, o czem myśleli. A było o czem myśleć: o tem, co tkwiło w sercu tego, którego portret robili; o ruchu skrzydeł anioła, którego nigdy nie widzieli jak latał; o kolorze nieba nad Sodomą, kiedy płonęła; o Bogu niewidzialnym, o przeogromnej głębi rzeczy, o wszystkim, co nieznane i możliwe. Mieli w swych głowach całe arsenale wiadomości, faktów, obrazów, rysów zaobserwowanych, idei i poglądów — cały rezerwoar myśli, uczuć i wierzeń — mieli z czego uczynić czyn wiary, brawury, satyrę, wyraz gniewu, czy miłości, lub poprostu przełożyć na język ludzki swą wizję i nadać modelowi barwę marzenia, dawno pielęgnowanego i dojrzalego“.

„Mieli wyobraźnię“.

„Ale cóż? Żądam od naszych modernistów, aby pracowali wyobraźnią! Z niczego nie może narodzić się nic. Należałoby raczej żądać od nich, aby mieli kulturę, ciekawość, żądzę nauki i wiedzy; aby byli ludźmi, którzy uczestniczą w życiu ludzkości — aby, zanim będą ograniczonymi technikami, stali się całkowitymi artystami“.

„Są handlarze detaliczni kolorów, którzy sprzedają barwy w tubach. Są handlarze kolorów — hurtownicy, którzy sprzedają kolory rozmazane po swoich płótnach. Dzisiaj nazywacie ich malarzami i wierzyć, że oni są nimi. Wolelibyśmy co innego: malarzy, którzy tworzą życie (des animateurs), twórców i poetów, artystów, którzy do nas mówią, których dzieła chwytają nas za serce i każą nam wstrzymać oddechy“.

Słowa te czytamy nie w jakiejś „Gazette des Beaux Arts“, nie w jakimś wydawnictwie redagowanym przez „profesorów Akademji“, jednym słowem przez „wsteczników“, ale czytamy je w „l'Art vivant“, piśmie, które dotąd uchodziło za wyraz zdecydowanego „postępu“ w sztuce.

Cóż na to nasi przygodni reformatorzy sztuki i teoretyzujący malarze i malujący uczeni?