



P.T. 301

POŁUDNIE

MIESIĘCZNIK POSWIECONY SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ. =

WRZESIEŃ ===== ZESZYT I



WILNO ===== R. 1901
WYDAWNICTWO WILENSKIEGO TWA
ARTYSTOW ——— PLASTYKOW.

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO.

Od Redakcji - - - - -	1	Barbarzyństwa artystyczne:
O Wileńskiej Szkole Malarstwa - prof.		I — <i>Juljusz Kłos</i> - - - - -
<i>Władysław Tatarkiewicz</i> - - - - -	3	II — <i>S. C. N.</i> - - - - -
* * * — <i>Halina Odyńcowa</i> - - - - -	13	Kronika - - - - -
Żywotność inwencji w architekturze Wil-		Wilno Referat Kultury i Sztuki— <i>S. S.</i> ;
na — prof <i>Juljusz Kłos</i> - - - - -	19	Two Miłośników Wilna — <i>J. K.</i> ;
Myśli o teatrze — <i>Henryk Cepnik</i> - - - - -	26	<i>K. M. K. A.</i> ; Wystawa Szkoły Ry-
Harmonja ciszy — <i>Bolesław Eustachie-</i>		sunkowej <i>W. T. A. P.</i> — <i>C.</i> ; Muzyka,
<i>wicz</i> - - - - -	30	Poezja — <i>Sn.</i>
„Pogrzeb lotnika” — <i>Michał Kryspin-Pa-</i>		Warszawa. Budownictwo warszaw-
<i>wlikowski</i> - - - - -	31	skie — <i>J. Dąbrowski</i> ; Wystawa
Na marginesie „Złotej Legendy” — <i>Wan-</i>		„Szych Angielski” — <i>J. Oryńży-</i>
<i>da Niedziałkowska-Dobaczewska</i> - - - - -	32	<i>na</i> ; Nowe teatry— <i>Benedykt Hertz</i>
Lokomctywa z Rimini — <i>Seweryn Ody-</i>		<i>i J. Oryńżyna.</i>
<i>niec</i> - - - - -	33	Częstochowa. Wystawa przemysłu lu-
		dowego — <i>J. Oryńżyna.</i>

ILUSTRACJE.

Chrystus przed Pilatem (obraz olejny)	Szkic do portretu prof. Wł. Tatarkiewicza
<i>F. Smuglewicz.</i>	(rys. sanguiną) — <i>L. Sleńdziński.</i>
Autoportret (obraz olejny)— <i>J. Rustem.</i>	Szkic do portretu (rys. sanguiną)
Portret zbiorowy (obraz olejny)	<i>L. Sleńdziński.</i>
<i>J. Rustem.</i>	Studjum portretowe p. S. (rys. sanguiną)
Portret p. Szumskiego (obraz olejny)	<i>L. Sleńdziński.</i>
<i>J. Rustem.</i>	Głowa (litografia) - - - <i>F. S. Kowarski.</i>
Portret p. Szumskiej (obraz olejny)	Portret p. P. (tempera i węgiel)
<i>J. Rustem.</i>	<i>W. Czechowicz.</i>

ILUSTRACJE W TEKŚCIE.

Portret p. Granowskiej (obraz olejny)	Projekt architektoniczny — <i>P. Wędzia-</i>
<i>F. Smuglewicz</i> - - - - -	<i>golski</i> - - - - -
7	19
Kompozycja (rys. tuszem) — <i>Nieznany</i>	Projekt architektoniczny — <i>P. Wędzia-</i>
<i>uczeń Wil. Szkoły Mal. (Smokowski)</i> 10	<i>golski</i> - - - - -
10	29
Portret Syrokomli— <i>Szemesz</i> (omytkowo	
wydrukowano— <i>Damel</i>) - - - - -	
13	

KOMITET REDAKCYJNY:

*SEWERYN ODYŃCIEC, LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI, STOJAN STEFANOWSKI,
PROF. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ, STANISŁAW WOŹNICKI.*

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI.*

WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: ul. Adama Mickiewicza 33, od godz. 5—6 po południu.

Rękopisów drobnych redakcja nie zwraca.

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI STOW. NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO W WILNIE.
M. ARCT: W WARSZAWIE, POZNANIU, LUBLINIE, ŁODZI I LWOWIE.





*L. Śleńdziński (Wilno). Szkic do portretu p. Wł. Tatarkiewicza
(rys. sanguina).*

(Fot. J. Worobjew).



Z prastarego sławnego bastjonu, z polskiej baszty strażniczej, na przetróć wicherom wschodnim dźwigniętej, z Wilna wychodzimy oto na świat.

Nie cięży już na nas najstraszliwszy bo wewnętrzny przymus poświęćania wszystkich sił jednej, jedynej sprawie — zdobwaniu wolności dla Ojczyzny.

Mamy Ją dziś — Niepodległą.

A więc z niczego nie potrzebujemy abdykować, niczego się wyrzekać.

Niemasz już pańszczyzny, ani więzień, ni klatek dla ducha, swobodny może być twórca lot.

Nie pogrobowcami jesteśmy my—nowi, my, od dawien dawna pierwsze pokolenie wstępujące w życie bez kajdan.

Tem większa nasza odpowiedzialność, tem owocniejszą winna być praca.

Sercem zrośnięci z bohaterką i wzniosłą sztuką lat minionych bierzemy z niej nieśmiertelny, jedyny na świecie żar, potężne, buntownicze technienie. Wiernie przechowując w pamięci jej przykazania, wielkim tradycjom powolni, sami wszelako idziemy naprzód. Urzeka nas i nęci życia współczesnego bujność i stubarwność, zmagających się i krzyżujących prądów moc kipiąca.

Z wirów tych—z chaosu życia nowoczesnego artysta — nurek, głębin nawiedzacz i badacz wynieść musi dzieło swoje. Dzieło nie przypadkowe, jednodniowe i sieroce, ale twór dojrzały i krzepki, w błysku natchnienia poczęty a pracą męczeńską wyczelowny i wyrzeźbiony.

W ujarzmianiu żywiołu, w opanowywaniu opornego materiału, w zmaganiu się z samym sobą hartuje się i męźnieje artysta, a dzieło jego zyskuje dźwięk pełny szlachetnego kruszcu.

Takich to twórców w Polsce oczekujemy. Prawych artystów chcemy! Artystów, którzy w codziennej, żmudnej zawziętej pracy uczą się pierzchliwe natchnienie przekuć w kształt doskonałego piękna.

Podkreślać i podnosić więc będziemy każdy rzetelny wysiłek twórczy skądkolwiek by on pochodził, podamy dłoń wszystkim szczerym artystom bez względu na obóz i zawołanie, dopomożemy im w mozolnym trudzie uświadamiania własnej indywidualności artystycznej.

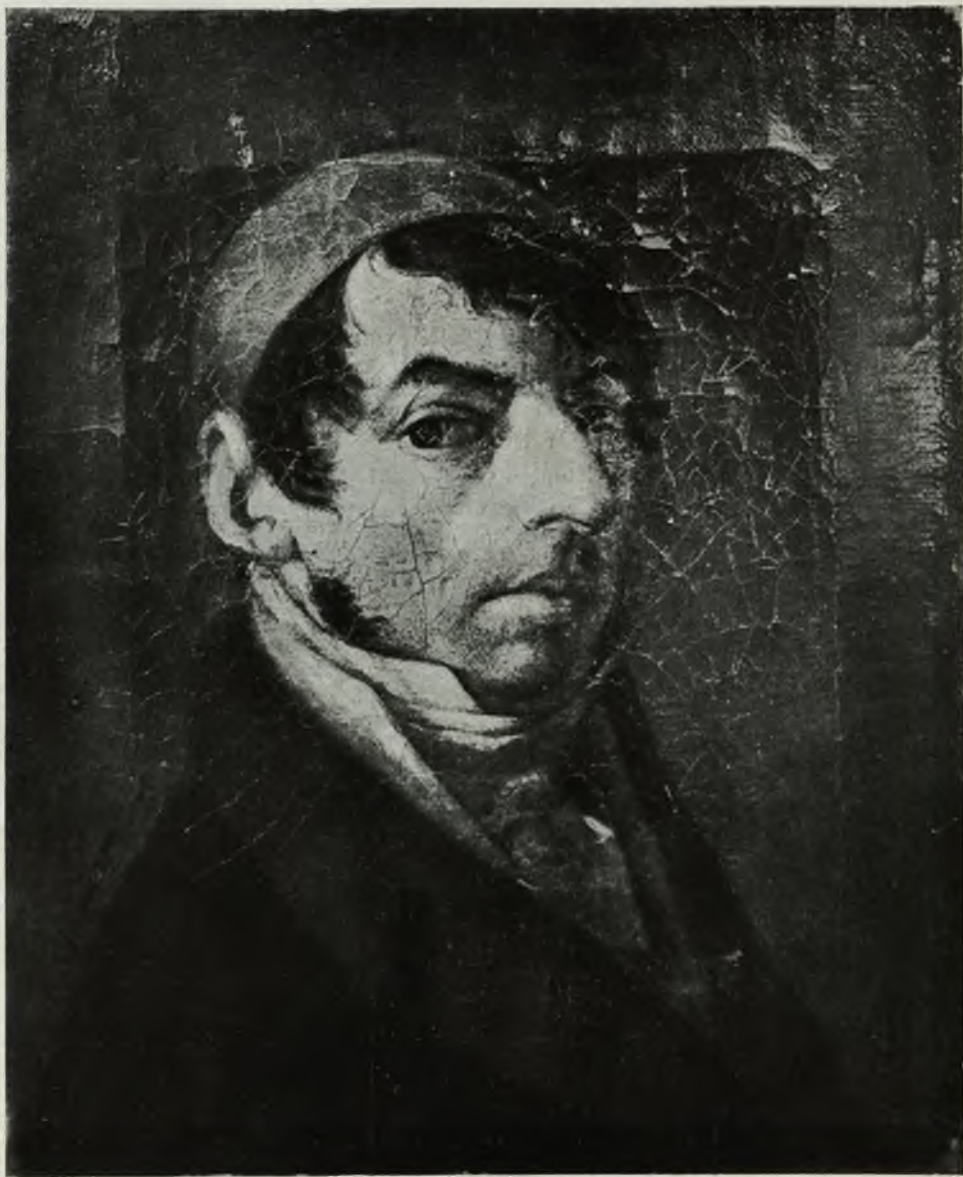
Uczynimy tak, bowiem wierzymy, że musi się skończyć dzisiejsze w sztuce bezkrólowie, że w oczach naszych odbywające się szukanie poomacku nowych szlaków lub też zamykanie się w odosobnionych celach i nabożeństwa w ciasnych kapliczkach nie zaspokoją tęsknoty dusz twórczych, że rodzi się już pragnienie zespolenia i zjednoczenia wszystkich rozbieżnych dotychczas kierunków, aby na różnych drogach osiągnięte zdobycze artystyczne stały się glebą plenną, z której wykwitnie sztuka ojczysta w renesansowej pełni i bogactwie.

A gdy to nastąpi, wówczas obwołamy Sztuki Polskiej—„POŁUDNIE“!



L. Śleńdziński (Wilno).

*Szkic do portretu (rys. sanguina).
(Fot. J. Worobjew).*



Rustem.

*(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół nauk w Wilnie)
(Fot. J. Worobjew).*

Autoportret (obr. olejny).

O WILEŃSKIEJ SZKOLE MALARSTWA.

(Rzecz wygłoszona na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie,
w czerwcu 1921 r.).

Władysław Tatarkiewicz.



TANISŁAW August, mimo wieloletnie zabiegi, nie mógł doprowadzić do utworzenia polskiej akademii sztuk pięknych. Ale przygotował grunt odpowiedni, stworzył usposobienie tak sprzyjające rzeczom artystycznym, że gdy za jego rządów w wszechnicy Wileńskiej przeprowadzano reformy, uważano za rzecz zupełnie naturalną ufundowanie specjalnych

katedr sztuk pięknych.

Za przykładem Wilna poszły potem inne wyższe uczelnie polskie. Gdy w 20 lat później zakładano uniwersytet w Warszawie, uwzględniono za przykładem Wilna w programie nauk sztuki plastyczne i utworzono nawet specjalny Wydział sztuk pięknych; a w tym samym roku 1818-ym wszechnica Krakowska wprowadziła nauczanie sztuki. Tak tedy nauczanie sztuki przed stu laty odbywało się we wszystkich uniwersytetach polskich; była to ich odrębność wobec uniwersytetów innych krajów.

Z uniwersyteckich uczelni sztuk pięknych, wileńska była nie tylko pierwszą w porządku założenia, ale i pierwszą pod względem znaczenia i wyników. „Najstarszym co do wieku, a najbogatszym w profesorów, a zwłaszcza w uczniów był wydział sztuk pięknych przy uniwersytecie wileńskim“ — pisze historyk malarstwa polskiego.

Wilno zresztą nie posiadało odrębnego wydziału sztuk pięknych, miało tylko szereg oddzielnych katedr: architektury, rzeźby, malarstwa, sztycharstwa, rysunku. Katedry te należały nawet do różnych wydziałów. Wśród nich ze wszechmiar, a zwłaszcza ze względu na zainteresowanie, jakie budziła, na ilość garnących się do niej studentów i — jak powszechna opinia głosi — na talenty profesorów, pierwsze miejsce zajmowała szkoła malarstwa.

„Powagi, wzięcia, rozgłosu niebywałego“ nadał szkole jej profesor malarstwa Smuglewicz, dzięki któremu „była ona rzeczywiście w całej Polsce uważana za jedyną wielką przystań sztuki“. To przekonanie o szkole

wileńskiej przechowało się po dziś dzień, łączone zresztą nietylko z postacią Smuglewicza, ale i jego następcy, Rustema.

Malarstwo, administracyjnie biorąc, nie tworzyło oddzielnej szkoły, ani nawet oddzielnej części szkoły. Jednakże, dzięki temu, że posiadało własnego profesora, własnych uczniów, swoją salę i swój porządek zajęć, nazywało się ją potocznie i nazywa „wileńską szkołą malarstwa”. Wydała ona cały zastęp artystów, i o tym zastępie mówi się także, jako o „wileńskiej szkole malarstwa”. Będziemy korzystać z tej dogodnej wieloznaczności, która pozwala jednym mianem objąć i samą szkołę i artystów, którzy z niej wyszli.

O wileńskiej szkole malarskiej ma tu być wydany sąd ogólny. Dla wydania sądu po upływie stulecia, największą pomocą jest świadectwo ludzi, którzy byli bezpośrednimi uczestnikami szkoły, którzy widzieli, jak uczono w szkole i jak pracowano po wyjściu z niej. Pomysłnym zbieganiem okoliczności istnieje pod dostatkiem tych świadectw bezpośrednich. Uczniowie szkoły chętnie imali się pióra. Możemy oprzeć się na tem, jak szkołę opisali i osądzili Szemesz, Smokowski, Czarnowski, co o niej pisał „Tygodnik Wileński“ (1820), „Dziennik Wileński“ (1820), „Wizerunki i roztrząsania naukowe“ (1838), „Ateneum“ Kraszewskiego (1842, 1844, 1845, 1847) i in. Te źródła wystarczą dla zrozumienia i ocenienia szkoły. Zarówno co do faktów i jak i co do ocen całkowicie ograniczymy się w niniejszem do tego, co podają zeznania uczestników i świadków zestawimy tylko te fakty i oceny w jeden obraz.

* * *

Jako pierwszy profesor malarstwa powołany został do Wilna artysta najślawniejszy wśród tych, którzy wówczas nosili polskie nazwiska: Franciszek Smuglewicz.

Smuglewicz w r. 1798 przybył do Wilna. W prospekcie na r. 1799 podał swój program. Zapowiedział, że będzie przestrzegać proporcji, fundamentu całej nauki malarstwa i rysunku. Nietylko będzie trzymać się naśladowania natury, ale też okaże, że malarz wydać powinien jaknajwięcej jej piękność i różnorodność. Dlatego też wyznaczy kopjowanie z kopersztychów. Ci zaś, którzy już bardziej postąpili, będą rysować z gipsów, a następnie z naturalnych modelów. Będzie utwierdzać praktykę teorią. Kto się w innych naukach mało uczył, ten wielkim malarzem nie będzie, bowiem wszystkie nauki mają związek między sobą. Znajomość historyczna i obyczajów potrzebną jest malarzowi. Wynajdywanie, porządek,

dokładność, skład wyobrażeń i onych związek i stosunek wspólny jest malarzowi z literatem.

Program ten powtarzał i w następnych latach, silniej jeszcze zaznaczając jego punkty. Zapowiadał, że będzie podawać różne kompozycji prawidła, które praktyka zastosuje i wzmocni, że będzie przestrzegać dobrego układu, porządku i jasności w wyobraźni; że pokaże uczniom, jaka zachodzi różnica pomiędzy wydoskonaloną a niewydoskonaloną naturą, czyli między pomieszaniem wad a wyborem piękności.

Trudno o bardziej wyraźny program artysty-pedagoga. To nietylko program, ale i wyznanie wiary akademika racjonalisty, który zna piękno doskonalsze od natury i zna prawidła do wytwarzania tego piękna. Cały się maluje w tem Smuglewicz, jakim go z jego własnych znamy utworów. Chce oprzeć praktykę na niezmiennych prawach teorii, dać wzorowy ład i jasność wyobraźni, i temi środkami rozwiązywać wielkie zadania literackiego i historycznego malarstwa. Można się na te rzeczy nie pisać, ale trzeba przyznać, że były to idee.

Inna rzecz, czy idee te były na miejscu w Wilnie u progu XIX wieku i czy artysta, które je głosił, był dla wileńskiej akademii odpowiednim nauczycielem. Idee, które głosił Smuglewicz, wyrosły na Zachodzie, a wyrastały tam powoli, zanim zamieszkały w akademjach. Na świeżej glebie polskich kresów nazbyt były one dalekie od życia i żywego piękna tej ziemi. Tu kultura artystyczna nie miała za sobą licznych etapów w rozwoju patrzenia i tworzenia, przez które przeszła sztuka Zachodu, zanim doszła do klasycznych ideałów. Nie wiązały się tedy z polską rzeczywistością, nie wyrastały z tego, co dookoła widziały oczy. A jeśli miała powstać własna polska sztuka, to trzeba było najpierw polską rzeczywistość obejrzeć oczami artysty i środkami artysty opanować. To opanowywanie właśnie rozpoczynało się wówczas pod przypadkowym, ale błogosławionym wpływem francuskiego przybysza, Norblina, który zainteresował się polską rzeczywistością i nauczył garść młodych Polaków, co się do malowania rwała, rzeczywistość tę obserwować i odtwarzać. I Smuglewicz nie był obcy tej artystycznej potrzebie: robił co mógł, malował polskie sceny ludowe i historyczne, jednakże dawał tylko rodzime tematy, nie umiał dać „rodzimej barwy”. Wobec rzeczywistości, będącej „pomieszaniem wad”, wielbiciel doskonałego piękna i posiadacz wiecznych prawideł piękna był bezradny.

Więcej zastrzeżeń niż program wileńskiego profesora wywołuje wykonanie programu. Jest mianowicie rzeczą bardzo wątpliwą, czy Smugle-

wicz zapowiadany program wykonywał. Istniała rażąca dysproporcja między wielkimi celami, a miernymi środkami, jakimi w Wilnie rozporządzał. Gipsów przez dłuższy czas nie posiadał, „naturalnego” modelu dla rozpowszechnionego uprzedzenia trudno było naówczas znaleźć, i ostatecznie kończyło się na kopjowaniu z kopersztychów. A przytem był Smuglewicz stworzony bardziej na artystę niż na nauczyciela. Wilno dawało mu jako malarzowi cały ogrom zadań; potrzeby artystyczne w mieście były duże, ruch budowlany — znaczny, a wznoszonym naówczas gmachom wileńskim, potrzebującym malarskiej ozdoby, odpowiadała jaknajlepiej wielka maniera Smuglewicza. Ostatecznie było tak, że rzadko zaglądał do szkoły.

Praca jego w uniwersytecie nie trwała nawet lat dziesięciu. Umierając w roku 1807 zostawił jednak kilku poduczonych uczniów. Jednego z nich, Gaspara Borowskiego, przejął swoją manierą i pchnął do historycznego malarstwa. Ale inni daleko odbiegli od mistrza: Franciszek Pelikan, choć Smuglewicz chciał zeń zrobić historyka, wyrobił się na minjaturzystę, Bielkiewicz „trzymał się więcej natury”, Januszkiewicz wyspecjalizował się na kopistę i restauratora obrazów. Poszli swojemi drogami i niewiele pozostało w Wilnie śladów smuglewiczowskiej nauki. Nie zostało tembardziej, że następca Smuglewicza poprowadził szkołę w zupełnie innym kierunku. Ze śmiercią Smuglewicza kończy się jeden i następuje drugi okres wileńskiej szkoły malarstwa. Kierunek szkoły w jej drugim okresie był tak dalece odmiennym od pierwszego, że nowi uczniowie nawet zrozumienia dla sztuki Smuglewicza nie mieli. Jeden z tych nowych uczniów, Smokowski, który może być uważany za literackiego przedstawiciela szkoły, pisał: „Dziwną, zaiste, jest rzeczą, że Smuglewicz jeszcze i za życia olbrzymią cieszył się sławą, lubo, zaprawdę, nie można odgadnąć, co w jego robotach na nią zasługiwało“.

* * *

Po śmierci Smuglewicza uczył w wileńskiej szkole tylko Jan Rustem, który niegdyś razem ze Smuglewiczem, jako adjunkt przy katedrze malarstwa, przybył był do Wilna. Po śmierci profesora prowadził wykłady, narażenie według programu poprzednika, bez nominacji na katedrę. Dopiero w 1811 r. został profesorem nadzwyczajnym, ale tylko rysunków, i zaledwie 19 listopada 1819 r. minister wyznań i oświecenia zatwierdził go na katedrę malarstwa. Katedra ta wakowała więc od śmierci Smuglewicza przez lat przeszło 12, a zatem bez mała przez połowę istnienia wileńskiej szkoły



*Smuglewicz. Portret P. Granowskiej (obraz olejny)
(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie).
(Fot. J. Worobjew).*

sztuk pięknych. W r. 1821 Rustem został profesorem zwyczajnym i na tem stanowisku pozostał do zamknięcia uniwersytetu, choć od roku 1826 był już emerytem. Obok niego nikt w Wilnie ani rysunków, ani malarstwa nie wykładał. W tym drugim, dłuższym okresie szkoły on sam jeden uczył malarstwa w uniwersytecie wileńskim; poza nim było tylko kilku adjunktów rekrutowanych z pośród uczniów. Był na stanowisku w latach największego rozwoju wszechnicy; wypadło mu odegrać główną rolę w dziejach wileńskiej szkoły malarskiej.

Rustemowi gorliwości nie brakło. Od chwili gdy został nadzwyczajnym profesorem wprowadził reformę i powiększył ilość godzin nauczania. Najważniejsza praca odbywała się wieczorami od godziny 5-ej po południu;

wtedy uczniowie schodzili się na rysunki do dużej sali drugiego piętra w środkowym korpusie uniwersyteckiego gmachu. Tam codziennie dwie godziny od 5—7-ej Rustem spędzał z uczniami rysującymi przy lampie, ucząc ich światła, cieniów i światła odbitych, na które zwracał specjalną uwagę, bo uważał je za jedyny środek oddania wypukłości. Pozatem, we dnie uczył konturowania z „estampów” i biustów. Otworzył dla uczniów własną pracownię. Zachodził nawet do własnych ich mieszkań, gdy malowali u siebie.

Natomiast zakres nauczania był ograniczony. Ze sprzecznych w tym względzie zeznań uczniów Rustema należy wnioskować, że model żywy pojawiał się w sali rysunkowej, ale rzadko. W nauczaniu Rustema o perspektywie nie było mowy. W studjach anatomicznych uczniowie byli pozostawieni sobie. Najwięcej malowało się u Rustema według rzeźb, oraz kopjowało się obrazy i kopersztychy. Przytem miał mistrz szczególny pogląd na kopjowanie: „Uczył się na sztychach znakomitych artystów, przerysowywał je i mógł z pamięci kapitalne obrazy każdego z nich skreślić. Tak wprawny mógł w najkrótszym czasie każdy zadany sobie temat najpiękniej ułożyć i narysować”.

Musiał być nadzwyczaj miłą i charakterystyczną osobistością ten spolszczony Turek, co z Konstantynopola zawędrował do Wilna, by tu uczyć sztuki. Jego sympatyczna postać należy nieodłącznie do starego Wilna, i widzi się go jeżdżącego po mieście na bułanym koniu, grającego w bilard w „Polskiej Kawie”, lub chodzącego po sali rysunkowej w tureckim fezie, poprawiającego rysunki i dającego rady młodym rysownikom, poufalego i barszkującego, poczciwego i łagodnego, ulubionego przez uczniów. Musiał być niesłychanie charakterystyczny w wyglądzie i miły w usposobieniu: o tej zewnętrznej i moralnej stronie jego osobistości mają współcześni sprawozdawcy najwięcej do powiedzenia. Mówią też o jego umysłowości, że był odczytany i wykształcony, Smokowski pisze że „miał znacznie rozprzestrzenione władze umysłowe” i „zimną krew wytrawnego erudyty”. Mniej mają do powiedzenia o nim, jako o osobistości artystycznej.

Owszem, chwalono go, że „do wynalezienia i kompozycji wziął sobie za przewodników Rafaela i Rubensa”, „z ich utworów czerpał zasady prawdy, gruntowności i patetyczności”, ale jest to pochwała bardzo fantazyjna: nic a nic z Rubensa czy Rafaela nie przejawiało się w jego utworach czy nauczaniu. Z dużym zdziwieniem czytamy w pośmiertnej pochwalce Rustema, że „są nawet niektóre rysunkowe roboty jego tak pięknie inwentowane, że najbiedlejsi znawcy poczytywali je za kopje z Ra-



Rustem.

Portret zbiorowy (obr. olejny).

*(Ze zbiorów p. St. Łopacińskiego).
(Fot. J. Worobjew).*



Smuglewicz.

<http://rcin.org.pl>
(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie).
(Fot. J. Worobjew).

Chrystus przed Piłatem (obr. olejny).

faela". Gdy patrzy się na jego obrazki, Rafael nie przychodzi do głowy; prędzej można domyślić się, że Bacciarelli i Norblin uczyli go niegdyś. Bo Rustem faktycznie zaczynał kiedyś swą drogę artystyczną w Wilnie od portretów Tyzenhauzowskiej rodziny, dworskich i strojnych, jak portrety Bacciarellego. Ale niebawem opuściła go Bacciarellowska strojność i zostało więcej tego, czego się u Norblina był napatrzył: została norblinowska ciekawość do otaczających go zjawisk, ludzi i rzeczy, do drobnych charakterystycznych obserwacji, oddawanych najlepiej w szkicu, prosto z natury, bez zabiegów kompozycyjnych. Ale jest jednakże i różnica między Rustemem a Norblinem: Norblin był w tych rzeczach pionierem, Rustem wykonawcą; co więcej, Rustema szkice zostawały przypadkowemi fragmentami, podczas gdy w szkicach Norblina był system, dawały one panoramę polskiego życia; Norblin nawet w tych szkicach zachował smak Francuza i XVIII wieku, — Rustem był artystą nierównym i nie zawsze w jego drobiazgach, małych akwafortach i rysunkach, „cartes barbouillées” można doszukać się smaku. Małe portreciki $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{6}$ naturalnej wielkości, które stanowią większość produkcji Rustema w późniejszych jego latach, niezbyt są ponętne; a niewiele lepsze są pejzażyki à la gouache „do których ani umyła się natura”, jak drwili jego uczniowie.

Miał wprawdzie Rustem gorących wielbicieli w swoim otoczeniu. Ci bronili prac jego, tłumaczyli, że nie używał barw świetnych, bo w pracach, jak w życiu, był skromnym, bo chodziło mu nie o farby lecz o duszę. Ale i ci widzieli słabe strony swego mistrza. Nawet Smokowski w swym pośmiertnym panegiryku na cześć Rustema przyznaje, że „pod względem rysunku Rustem nie był szczęśliwy”, nie miał ani „stylu”, ani „poprawności”, że „w małych jego utworach można widzieć kość skrzywioną, w stawie zwichniętą, lub też dla domniemanej gracji rękę albo nogę dyzlokowaną”, a „w większych jego robotach błąd ten jeszcze wyraźniejszym się okazywał” i „na figurach wymiaru znaczniejszego nie mógł się on ustrzec grubszego kalectwa”; że „szczegóły miał zwyczaj po większej części zaniedbywać”; że „ufny zapewne w zamożną pamięć swoją, nie chciał się radzić natury”; że, wreszcie, wszędzie w pracach jego „niedostatek szkoły czuć się dawał”.

Ogólny sąd o tym kierowniku wileńskiej szkoły nie może być wątpliwy. Był to artysta o ograniczonym talencie. Nie miał braków Smuglewicza, ale miał braki wprost przeciwne. Brakło mu nadewszystko tej wyraźnej idei w sztuce i w nauczaniu, którą miał jego poprzednik. I nie młody już był, gdy w szkole studja były w pełni. Miał lat 70 przed ro-



*Nieznany uczeń Wil. Szkoły Mal. Kompozycja (rys. tuszem).
(Ze zbiorów L. Uziębły).
(Fot. J. Worobjew).*

kiem 1830; był na dobre przestarzały w swych pojęciach o sztuce i w metodach, których nauczył się w XVIII stuleciu i których od tego czasu nie rewidował. W oczach inteligentniejszych i śmielszych uczniów nie był artystyczną powagą, był spóźnionym reprezentantem XVIII wieku.

Osobistość kierownika odbiła się na charakterze szkoły. Trwała i działała. Ale metody jej były na owe już czasy przestarzałe. Nie było w niej wyraźnych idei artystycznych i aspiracji do stworzenia rzeczy nowych, nie było żadnej „młodej sztuki“, która istnieć musi w każdej prosperującej szkole. Mało kto w tej szkole malarstwa — jak świadczy jeden z jego uczniów — myślał o tem, by zostać artystą. Niekorzystnie jest dla ówczesnych uczniów szkoły, gdy się ich porównywa z innymi studentami wileńskimi, zwłaszcza z młodzieżą literacką, co się kształciła naówczas w Wilnie.

Większość wychowañców szkoły malarskiej nie miała łączności z resztą uniwersytetu. Szkoła zamknęła się w sobie. To, na co Smuglewicz, zresztą głównie w programie, kładł szczególny nacisk — obcowanie różnych nauk

w uniwersytecie, korzystanie artystów z nauk — to zostało zatracone. Malarze prawie nie chodzili na wykłady uniwersyteckie. A w uniwersytecie wileńskim działy się naówczas wielkie rzeczy, pomysły nowe toczyły walkę ze starożytnością, walczono o to, że „wszystko swoje ma być treścią uczucia poetyckiego”. Żadna iskra z tych walk naukowych i poetyckich nie zaleciała w ściany sali rysunkowej. I nie dlatego, aby tu walczono o inne, specjalnie plastyczne wartości; tu o nic nie walczono. Nawet Wańkowicz mimo przyjaźni z tymi, co torowali poezji nowe drogi, nie przejął się ich nowymi ideami. Szkoła malarstwa nie miała łączności z uniwersytetem, którego była częścią.

Nietylko nie miała łączności z ośrodkiem naukowym, nie miała jej także z innymi ośrodkami sztuki. A był to czas wielkich w sztuce przeobrażeń. W plastyce europejskiej także toczyła się walka romantyków z klasykami. We Francji malował Ingres i Gericault, Delacroix zaczynał swą działalność. W Polsce klasycy byli górą; był między nimi Antoni Brodowski, artysta dużego talentu i europejskiej kultury. W wileńskiej szkole nie liczono się z tem, co się działo w Paryżu czy w Warszawie. Był to artystyczny partykularz. Głównie kopjowano tu rzeczy z zeszłego stulecia, ale i kopjować nie było co. Uczniom brakło wybitniejszych wzorów, Było tylko w szkole trochę obrazów z daru Chreptowicza; potem ks. Adam Czartoryski na wniesienie Rustema i Saundersa, profesora sztycharstwa, sprowadził kilkadziesiąt figur gipsowych i ofiarował swą kolekcję „estampów”. Raport delegowanych w r. 1812 do zwiedzania szkoły znalazł w niej 45 figur gipsowych, 8 obrazów olejnych i 1104 sztychy. Saunders w swym raporcie z 1816 r. jaknajgorzej odzywa się o wileńskim gabinecie rycin. Jeszcze gorzej było z obrazami; trzeba było szukać wzorów na mieście, a o dobre obrazy trudno było wogóle w Wilnie. Nie znajdując lepszych, uczniowie ciągle kopjowali obrazy znajdujące się w szkole, najwięcej obrazki samego profesora, a także starszych wychowanców szkoły, np. Damela. To była zbyt skąpa strawa dla młodych artystów. Wilno, bogate w piękną architekturę i sprzęty po domach, w dzieła sztuki malarzkiej było raczej ubogie. Obrazy Smuglewicza nie dorównywały swym poziomem gmachom Gucewicza, których ściany zdobiły. Dawniejszych malowideł było trochę po kościołach, ale niewiele i nie wybitnych.

Stwierdzić trzeba, że i z kulturą własnego miasta szkoła malarstwa niewiele miała łączności. Wilno z początku XIX wieku było miastem uniwersyteckim, w tem specjalnem tych słów znaczeniu, że uniwersytet był pierwszą, najważniejszą rzeczą w mieście, obchodzącą nietylko profesorów

i słuchaczy, ale i cały ogół. W tem zainteresowaniu sprawami uniwersyteckimi nie najpośledniejsze miejsce zajmowały katedry sztuk pięknych. Śledzono uważnie za nimi i czekano na postępy. Wiedzano już o tym i owym uczniu szkoły, który się pracami swemi wyróżnił, o Damelu i Januszkiewiczu, Bielkiewiczu i Borowskim. Aż wreszcie w r. 1820 postępy uczniów zostały na większą skalę na specjalnej wystawie reprezentowane publiczności.

Była to jedna z pierwszych wystaw sztuki w Polsce, bo wystawy powstały tu dopiero w związku z uniwersyteckimi szkołami sztuki. W Wilnie była to zapewne pierwsza. Była ewenementem dnia; pisma pisały o niej jako o fakcie doniosłym. Ale gdy, znalazłszy się w parterowej, sklepionej sali uniwersytetu, zdobnej w smuglewiczowską „Minerwę i Muzy”, zobaczono tam tylko szereg niezbyt udolnych kopji z paru znajdujących się w Wilnie malowideł lub kopersztychów, rozczarowano się do wystawy i do — szkoły.

Można sobie dość dobrze przedstawić, jaką była ta wystawa, na zasadzie spisu wystawionych wówczas prac. Ilościowo uboga nie była: dwudziestu pięciu wychowawców szkoły wystawiło 136 utworów. Wystawili Marcin Januszkiewicz, Jędrzej Walinowicz, Walenty Wańkowicz, Maciej Przybylski, Polikarp Joteyko, Wincenty Smokowski, Jan Szołma, Adolf Guderlej, Bogumił Kisling, Wincenty Sławecki, Kanuty Rusiecki, dwaj Raczyńscy, Karol i Aleksander, Dominik Kułakowski, Jerzy Werecki, Michał Kulesza, Michał Weyssenhoff, Kazimierz Kowalewski, Zygmunt Grunert, Ignacy Klukowski, Józef Gonzal, Ksawery Czaban, Stanisław Chomiński. Ale wystawione przez nich utwory, już ze względu na ich charakter i temat, nie wzbudzają dziś, ani nie wzbudzały naówczas zaciekawienia. Przeważnie były to kopje: z Rustema i Damela, z Czechowicza, Lampiego i Bacciarrellego, a potem z Rubensa, Rembrandta, Rafaela, Carraciego, Ribeiry, Potera, Verneta i innych mniej i znacznie mniej znanych i wybitnych. Kopje obcych artystów nie były nawet kopjami z oryginałów, lecz kopjami z kopij lub z kopersztychów. Po za kopjami były nieliczne tylko utwory oryginalne, przeważnie szkice rysunkowe i parę większych kompozycji na zadany przez Groddka konkursowy temat „Filoktet i Neoptolem“.

Wrażenie z wystawy nie było dobre. Z pism „Dziennik Wileński“ jeszcze najżyczliwiej potraktował to „pierwsze wystawienie dzieł sztuk pięknych w cesarskim uniwersytecie wileńskim“, tłumacząc, że „wystawa nie jest dla tego, by sąd swój i wyrok dawać mieli, lecz jedynie, by zwrócić uwagę ludzi oświeconych na potrzebę zachęcenia zdatnych młodzień-



*Damel. Portret Syrokomli (obraz olejny).
(Ze zbiorów T-wa Przyjac. Nauk w Wilnie).
(Fot. Worobjew).*

ców". Ale „Tygodnik Wileński“ w uwagach nad powyższym artykułem „Dziennika“ zajął surowsze stanowisko. Wyjaśniwszy, „co potrzebne jest do sądzenia“ w dziełach sztuki, poddał krytyce oryginalne wystawione prace; mówiąc o nich z całą życzliwością, nie zostawił na nich suchej nitki, krytykował każdy muskuł, kość, proporcje nosa, czoła, ust, ud, nóg, szyi, korpusów, krytykował cienie, gesty, pozy, wyrazy twarzy, twierdził, że żadna z figur nie wyraża tego, co wyrażać powinna. A jednak były między wystawiającymi najlepsze siły szkoły: Walenty Wańkowicz, Kanuty Rusiecki.

Po tej wystawie zainteresowanie szkołą ustało. Choć wystawy prac uczniów odbywały się dalej — co dwa lata w maju i w czerwcu w auli

uniwersyteckiej — i choć zdarzały się na nich prace lepsze, choć przysyłałi na nie obrazy nawet i uczniowie, co ukończyli szkołę i zagranicą pracowali dalej (np. Kanuty Rusiecki z Rzymu), ale publiczność przyjmowała te wystawy już z obojętnością.

Tem Wilno wydało sąd o swej szkole malarstwa i wypowiedziało się o swym do niej stosunku; dało wyraźnie do zrozumienia, że nie stoi ona na poziomie artystycznej kultury miasta. Nie znaczy to oczywiście, iżby kto w mieście poza szkołą umiał malować lepiej niż uczniowie Rustema. Ale znaczy, że inteligentniejsze, rzeczami umysłowemi i artystycznemi interesujące się sfery miasta znały sztukę o wyższym poziomie i umiały się na tym wyższym poziomie poznać. Wilno, mające wielkie artystyczne pamiątki, Wilno, w którym świeżo wzniesione zostały monumentalne gmachy Knakfussa i Gucewicza, któremu fabryki litewskie dostarczały najlepszej w Rzeczypospolitej porcelany i szkieł, najszlachetniejszych dywanów i jedwabnych tkanin, któremu stolarze wykonywali w epoce empire'u meble z mahoni i czeczotki piękniejsze może, niż gdziekolwiek w Rzeczypospolitej, Wilno, mające takie ulice i takie wnętrza, mogło nie zadowolić się takim malarstwem, jakie mu reprezentowała jego własna szkoła.

* * *

Alfred Romer, który nie był już wychowawcą szkoły wileńskiej, ale przechowywał jej tradycję, napisał o niej (łącząc ją w jednym sądzie ze szkołą krakowską i warszawską): „Nie przyniosły one tej korzyści, bo brakło w nich rozumnych i utalentowanych przewodników, przeszkodziło ubóstwo środków, ale przedewszystkiem zupełnie brak systemu w nauczaniu i posługiwanie się zastarzaniem na swój czas pojęciami nauki“. („Do dziejów Wileńskiej Szkoły Sztuk Pięknych“ w Sprawozdaniach Komisji do bad. Hist. szt. w Polsce, t. V str. XIV). Braki szkoły wyjawione są trafnie przez Romera, ale nietrafne jest, iżby nie przyniosła korzyści. Szkoła wileńską miała liczne niedobory; ale to nie znaczy, iżby była bez zasługi. Tylko należy określić na czem polegała ta zasługa. Jest ona innego porządku, niż się naogół mniema.

Trzeba odróżniać dwa różne sądy o artyście: sąd o bezwzględnej artystycznej wartości wykonanego przezeń dzieła i sąd o zasłudze kulturalnej, jaką swem działaniem i dziełem zdobył. Sąd o tem, czy uczelnia wydała mistrzów i sąd o tem, czy podniosła poziom kultury w Kraju. Nieraz ci, których dzieła nie mają bynajmniej najwyższej miary artystycznej, mają najwyższą zasługę kulturalną. Oni nieraz najlepiej konserwują



Rustem.

Portret p. Szumskiej (obr. olejny).

*(Ze zbiorów p. St. Łopacińskiego),
(Fot. J. Worobjew).*



Rustem.

*Portret p. Szumskiego (obr. olejny).
(Ze zbiorów p. St. Łopacińskiego).
(Fot. J. Worobjew).*

tradycję i przygotowują teren dla nowych twórców; ich dzieło, bardziej przystępne, lepiej się rozchodzi wśród ogółu.

W sądzie, jaki zazwyczaj bywa wydawany o Rustemie i jego wileńskich uczniach, bywają mieszane te dwa rodzaje sądów. Z ludzi o dużej kulturalnej zasłudze robi się wielkich twórców. I złą im się przez to wyświadcza przysługę: tworzy się legendę tam, gdzie jest czcigodna rzeczywistość. Własna ich epoka kochała wileńskich studentów malarstwa, ale patrzyła na nich trzeźwo; legendę utworzył dopiero późniejszy czas. Legenda łatwo mogła się utrzymać, bo dzieła Rustema i jego uczniów były mało znane, porozpraszane po zakątkach Litwy, a gdy się je widziało w staroświeckim pokoju, wśród starych mebli i pamiątek, to urok miejsca przemawiał za nie. Straciły, gdy się znalazły w wileńskiej galerji, straciły więcej jeszcze, gdy je wystawiono w Warszawie.

Natomiast wielka kulturalna zasługa wileńskiej szkoły nie ulega wątpliwości. Jest rzeczą więcej niż prawdopodobną, że wielu z licznego zastępu słuchaczy wileńskiej szkoły malarskiej nie byłoby się poświęciło sztuce, gdyby szkoły na miejscu, na Litwie nie było. Niejednemu warunki nie byłyby pozwoliły jechać zagranicę, czy choćby do Korony na naukę; zwłaszcza, że większa część słuchaczy pochodziła z gminu. Ale także niejednen z wileńskich malarzy nie byłby się poświęcił sztuce, gdyby nie wielka zdolność przyciągania i zachęcenia, którą posiadał Rustem. Pod tym względem wileński profesor nie może być ceniony dość wysoko.

Niektórzy słuchacze, którym pozwoliły środki osobiste lub których talent znalazł opiekunów, mogli po skończeniu studjów po dalszą naukę wybrać się za granicę. Inni poprzestali na nauce szkoły i zostali w kraju, stosując w skromnym, ale w pożytecznym zakresie tę naukę, trochę jako artyści, więcej jako nauczyciele, trochę w Wilnie, więcej po różnych zapadłych litewskich powiatach. Z tych, którzy wyjechali za granicę, nie wszystkim wyjazd dał oczekiwane dla sztuki ojczystej owoce. Wjelu nie powróciło do kraju. Tytus Byczkowski z Mińska, który celował w rodzajowym malarstwie i dzięki ciężkiej pracy mógł wyjechać za granicę, zabił się na Lido. Miszewski, zabił się spadłszy ze skał w Subiaco. Łukasiewicz umarł w Monachjum. Karczewski, pejzażysta, nie wrócił z Włoch. Klukowski, wyemigrowawszy po r. 31 do Paryża, tam zmarł. Trojanowski, który w Wilnie poza szkołą się kształcił u Rustema i zapowiadał duży talent i specjalne zamiłowanie do historycznego malarstwa, był na studjach w Paryżu i w Rzymie, ale potem nie dał znaku życia.

Natomiast wrócił z Paryża, dokąd jeździł jako stypendysta uniwersytetu, Wincenty Smokowski, Rusiecki wrócił z Rzymu. Wańkowicz wrócił z Petersburga, jako laureat Akademii, by potem znów na Zachód wyjechać.

Z tych, co zostali w kraju, kilku zapragnęło szukać szczęścia w stolicy i faktycznie osiągnęło tam skromne stanowiska artystyczne. Józef Głowacki i Lizander byli dekoratorami teatru w Warszawie. Łukaszewicz wyspecjalizował się jako rysownik mundurów wojskowych dla W. Ks. Konstantego: akwarele jego do ostatnich czasów zdobiły gabinet Księcia w Belwederze. Kasprzycki Wincenty swemi widokami podwarszawskich miejscowości uzyskał sobie pewne wzięcie, większe może niż nań te widoki zasługiwały.

Największa część wychowanców szkoły została wszakże na rodzinnej Litwie, w różnych jej miejscowościach, przeważnie jako nauczyciele rysunków po szkołach. Damał, jeden z najpoważniejszych wychowanców szkoły, osiadł w największym po Wilnie ośrodku, w Mińsku, i tam pracował jako portrecista. G. Borowski, który jeszcze pod Smuglewiczem się kształcił, osiadł w Kownie, a potem w Białymstoku, gdzie przy pracy zarobkowej spory pono talent zatracił. Fr. Pelikan, inny uczeń Smuglewicza, umarł jako nauczyciel rysunku w prywatnym domu na wsi. Bielkiewicz, też jeszcze z epoki Smuglewicza, osiadł na Ukrainie. Brzuszkiewicz był nauczycielem gimnazjalnym w Winnicy, Guderlej nauczycielem w Krożach, Szołma najprzód w Krożach, a potem w Mozyrzu, Lebiada w Białejcerkwi, któryś inny z uczniów szkoły wileńskiej — w Swisłoczy, Kowalewski też gdzieś w prowincjonalnem mieście. Hesse, portrecista, osiadł w Słucku. Ci na głuchej nieraz prowincji osiadli i tam uczący wychowanci szkoły wileńskiej są mocnem świadectwem jej kulturalnej zasługi.

W samem Wilnie kilku dawnych uczni szkoły utrzymywało się z dawania lekcji rysunków: Wincenty Dmochowski, Kanuty Rusiecki, Przybylski, Walinowicz. Inni pracowali tu w zakresie grafiki, korzystając z tego, czego się nauczyli pod Saundersem. Jeden z uczniów szkoły, Oziębłowski założył zakład artystycznej litografii. Tylko dzięki dawnym uczniom Rustema możliwe było wydawnictwo tej miary co „Album Wileńskie“. W wydawnictwie tem Wilczyński ześrodkował poczynania artystyczne ówczesnego Wilna: pracowali dlań portreciści i pejzażyści, malarze historyczni i rodzajowi, rysownicy i graficy. Wydawnictwo to jest najwyższą miarą artystyczną wileńskiej szkoły sztuk pięknych.

To są wyniki najważniejsze; jednakże ani pracą pedagogiczną,

ani udziałem w świetnym wydawnictwie graficznym nie wyczerpuje się zasługa szkoły. Choć poziom jej malarstwa naogół nie był wysoki, to jednakże poszczególne jej utwory mają rzeczywistą wartość artystyczną. Wańkowicz, odkąd w r. 1818 pojawił się w Wilnie w szkole, wzbudził przekonanie o wyższości swego talentu. Talent Damela też ma wyrobioną opinię. Gdy ogląda się galerję Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, która stosunkowo posiada najwięcej obrazów szkoły wileńskiej i widzi tam portret własny Kanuta Rusieckiego lub portret Syrokomli przez Szemesza, to widzi się, że i ci artyści byli zdolni do dzieł wyższej miary. Gdy przegląda się album ze szkicami ze szkoły wileńskiej zebranymi w 1824 roku przez jej ucznia Michała Czarnowskiego albo i inne albumy z tej szkoły przechowane w zbiorze Łohojskim, to spotyka się tam więcej jeszcze ludzi z talentem. Działy tu przedewszystkiem talenty osobiste poszczególnych uczniów szkoły; ale nietylko to: Rustem, choć artysta średnich zdolności i przestarzały w metodach, posiadał jednak wybitne pedagogiczne zdolności. Istnieje świadectwo uczniów, że umiał on znakomicie zachęcać ludzi, krzewić zamiłowanie do sztuki, wywoływać atmosferę pracy. Nie mając aspiracji do tworzenia rzeczy nowych, uczył pracować solidnie; w tem źródło jego pedagogicznych powodzeń. Drugie zaś źródło było w tem, że Rustem i jego uczniowie cenili w malarstwie „rzemiosło“. Siłą ich było to, że nie wpuszczali idei literackich do Sali rysunkowej.

Warunki pracy, zwłaszcza po zamknięciu szkoły utrudniły rozwój artystyczny jej wychowańcom. Obowiązek zasługi społecznej zaciążył nad zasługą artystyczną. Mało kto z jej uczniów mógł specjalnie poświęcić się twórczości; wytwórczość szkoły była prawie żadna. Odsuwali się od sztuki, wymierali; zastęp ich zmniejszał się stale. A szkoła od lat trzydziestych była już zamknięta. Nowi artyści zrzadka tylko pojawiali się na gruncie wileńskim, przynosząc natchnienia z Monachjum lub Petersburga. Tylko trzy nazwiska spotykają się stale w ciągu XIX stulecia w Wilnie; trzy rodziny, których uczniowie uczyli się w szkole wileńskiej i w których zamiłowanie do sztuki stało się dziedziczne, podtrzymywały tu życie artystyczne: rodzina Rusieckich (Kanuty i syn jego Bolesław), Romerów (Edward i Alfred), Sienzińskich (Aleksander i syn jego Wincenty). Z Bolesławem Rusieckim umarł ostatni znawca i bezpośredni świadek dawnej wileńskiej sztuki. Ale żył on jeszcze, gdy zaczęli tworzyć w Wilnie artyści, którzy zaczynali nowy okres dla Wilna. Tym artystom nowego okresu z Ferdynandem Ruszczycem na czele dane było artystyczną

działalność połączyć z pedagogiczną od chwili wskrzeszenia wileńskiego uniwersytetu w 1919 r. W stuletnią rocznicę wystawy rustemowskich uczniów jest znowu szkoła sztuki w Wilnie. Wierzymy, że dzieje poszły formą spirali: po stu latach wróciły do tego samego, ale — na wyższym poziomie. I jest teraz bogaciej, niż było przed stu laty: poza szkołą jest jeszcze grupa młodych artystów świadomych swych aspiracji artystycznych; na czele ich stoi wnuk i syn dawnych wileńskich artystów.

HALINA ODYŃCOWA.

* * *

*Pójdę cicho i ostrożnie — tak, o zmierzchu —
do szkatułki malowanej w marabuty
Twoje listy tam na samym leżą wierzchu —
A pod spodem jakieś stare, żółtkłe nuty.*

*Na szkatułce malowane są ptaszyska
Nastroszone na wysokiej, cienkiej nodze.
Siądę sobie — tak daleka, taka blizka —
przy szkatułce, przy fotelu, na podłodze.*

*Księżyc będzie patrzył na mnie, na ibisy
zadumane na wieżycze cienkiej nogi —
Więc narzucę na ramiona białe lisy,
I gotowa do dalekiej stanę drogi.*

*Przed odjazdem trzeba mocno zamknąć wieko —
Zimno! W płaszczyk się owinę aż do kostek —
I odejdę tak daleko — tak daleko —
przez maleńki, ach, przez taki mały mostek!...*



Russem.

Portret p. Fiorentinowej z wnuczką (obr. olejny)
(Ze zbiorów T-wa Przyjaciół Nauk w Włlinie).
(Fot. J. Worobjew).



F. S. Kowarski (Toruń).

(Fot. J. Worobjew).

Głowa (litografja).



P. Wędziagolski (Warszawa).

Projekt architektoniczny (akwarela).

(Fot. J. Worobjew).

ŻYWOTNOŚĆ INWENCJI W ARCHITEKTURZE WILNA.

Juljusz Kłos.



istorja sztuki, gdy u schyłku XVIII w. swe pierwsze kroki stawiła jako nauka samodzielna i systematyczna, musiała się zmierzyć z ogromem zadania, przerastającym młode jej siły; celem jej było nie tylko zinwentaryzowanie nieprzebranej skarbnicy dorobku artystycznego ludzkości z dwudziestu trzech prawie wieków, — ale również wyciągnięcie z opanowanego w ten sposób materiału syntezy epok i kierunków twórczości, — wykreślenie linii rozwoju sztuki od jej prapoczątków aż do współczesnych jej zjawisk, zapowiadających nowe przewroty, — wreszcie, w błyskotliwie zmiennym kalejdoskopie przemian artystycznych, uchwycenie praw stałych, odwiecznych sztuki.

Opierając się na panującej podówczas estetyce racjonalistyczno-metafizycznej, budującej apriorystycznie swe przesłanki na pojęciu „abso-

lutnego piękna“ jako przyczyny wszelkich przeżyć artystycznych, — historia sztuki doszła w swej metodzie do rozbijająco-naiwnego wniosku, iż, by odnaleźć ów „kamień filozoficzny“ absolutu piękna w nieskończenie różniących się między sobą dziełach sztuki, należy wyeliminować z nich wszystko to właśnie, co stanowi ich różnicę i odrębność, — a poddać analizie szczegółowej pozostałe w ten sposób cechy wspólne.

W zakresie sztuk plastycznych, a zwłaszcza architektury, materiał surowy, dostarczany tej nauce, składał się z dwóch głównych źródeł: samych obiektów sztuki, o ile te zachowały się w kształcie mniej lub więcej niezmiennym, — oraz literatury sztuce poświęconej, a zawierającej prawie wyłącznie życiorysy drobiazgowo wybitniejszych artystów, zgodnie z panującym od czasów Renesansu kultem indywidualności. — Stosując do tych źródeł scharakteryzowaną powyżej metodę odnajdywania cech wspólnych a eliminowania odrębności, — historia sztuki ze zbadania dzieł sztuki wyprowadziła koncepcję *stylów*, które, w architekturze przede wszystkim, zostały określone jako zespoły pewnych powtarzających się stale w danej epoce motywów kształtowania tektonicznych i zdobniczych, — a więc cech czysto rzeczowych, zewnętrznych, obcych całkowicie duchowi twórczości i treści wewnętrznej przez nią wypowiedanej. — Rezultatem gorliwego studjowania życiorysów mistrzów, których ilość największą dostarczyły czasy nowożytne, było z kolei stworzenie teorii *wpływów*, jakie wywierał artysta na swych następców i uczniów, — skrzętne doszukiwanie się naśladownictwa lub przynajmniej analogji w dziełach różnych, nieraz nawet nie znających się wzajemnie twórców, — a więc znowuż we wszystkich wypadkach, gdzie takie wpływy istotnie działały, — uwydatniano nie to, co artysta niezależnie od swego wzoru wniósł do sztuki twórczego, — lecz właśnie owe cechy wspólne, przejęte, nietwórcze, — stanowiące martwy balast Pegaza.

Dalsze, katastrofalne wprost konsekwencje takiego traktowania dzieł sztuki, dały się odczuć niebawem nietylko w uwiedzie i scholastycznym zaschnięciu samej historii sztuki, która, acz młodociana, stała się latoroślą anemiczną, pozbawioną rumieńca życia, — lecz, co gorsza, w całej działalności artystycznej drugiej połowy w. XIX-ego. — Choroba „uczoności“, zwłaszcza w swej najgroźniejszej postaci „nauki o stylach“ kazała artystom tworzyć, — a publiczności wchłaniać sztukę *naukowo*, intelektualnie, doprowadziła do absurdu imitowania wszystkich po kolei stylów historycznych i narodowych bez ich właściwego odczucia i ożywienia, — aż ten „taniec szkieletów“ najróżniejszych przed wiekami zmarłych śmiercią

naturalną stylów i porządków wytrącił architekturę z szeregu sztuk pięknych i zamienił ją w inżynierję skojarzoną z receptami Vignoli, — a społeczeństwo odoczył na długo odczuwania bezpośredniego walorów architektonicznych, każąc mu uczyć się rozpoznawania stylów według formuł o odmianach głowic i gzymsów.

Teorja „wpływów“, stosowana przez uczonych-kompilatorów, niezdolnych absolutnie do żadnego wysiłku *twórczego*, a przeto nie umiających takiego aktu twórczego odczuć i ocenić, doprowadziła w swej karykaturalności do formalnej naganki na twórczość oryginalną, węsząc wszędzie wpływy i naśladownictwo; z zajadłym okrzykiem: „łapaj złodzieja!“ imputowano każdemu artyście okradanie swych poprzedników; — uznawano to jednak za normalny sposób produkowania dzieł sztuki, piętnując pręgiem pogardy każdego śmiałka, który nie mógł wylegitymować się całym szeregiem antenatów i ojców chrzestnych w swej sztuce.

Lecz sztuka, blizka już zduszenia przez swą pedantyczną guvernantkę, podniosła wreszcie żagiew buntu. Rozszalały huragan rewolucji artystycznej, jaki z żywiołową mocą, pełen piorunów i gromów, rozpętał się w całej Europie w ostatnich latach XIX w., znany popularnie pod nazwą „modernizmu“ lub „secesji“ nie zadowolił się zerwaniem wszystkich krępujących sztukę pęt, formułek i recept naukowych, — lecz rzucił hasło zerwania z wszelką tradycją, wyklął wszystkie motywy i style historyczne, nakazując tworzenie wszystkiego na nowo, dążąc do oryginalności za wszelką cenę. — Nie spostrzeżono się jednak, że absolutne zerwanie z przeszłością i jej tradycją byłoby sprzecznem z istotą życia, — stałoby się samobójstwem kulturalnem ludzkości i podcięciem korzeni sztuki. Wraz z rutyną i kanonami ubiegłej epoki „secesja“ w swym rozpędzie nowatorskim zaatakowała niebacznie wiecznotrwale na psychice przeżyć artystycznych oparte prawa twórczości, — co doprowadziło ją w przeciągu jednego lat dziesiątka do zupełnego bankructwa, — wyschnięcia zasypanych lekkomyślnie źródeł inwencji, — i wyjałowienia w nowej doktrynie, niewiele co lepszej od dawnej. — Ustępując z widowni, pozostawiła jednak po sobie ta fala negacji atmosferę odświeżoną przez ożywcze podmychy wichrów wolnościowych, — oczyszczoną ze stęchlizny historyzmu w sztuce, — i dała przez to możność zakiełkowaniu najnowszego kierunku: sztuki narodowej, pełnej sił żywotnych, z krynicy wiecznie młodej sztuki ludowej czerpanych.

Ruch „secesyjny“, odruchowy i niewyrozumowany początkowo, odbił się głośnie echem również w obozie naukowym, powołując do prac odkryw-

czych liczny zastęp nowoczesnych teoretyków sztuki, których prace z kolei zmuszają historyków sztuki do zasadniczej rewizji i przewartościowania metod i kryteriów swej pracy. — Rozwijająca się bujnie w ostatnich lat dziesiątkach ubiegłego wieku w zaciszu pracowni naukowych psychologia doświadczalna opanowuje śmiałym atakiem całą tę dziedzinę zjawisk życia artystycznego ludzkości, — i dotychczasową a przestarzałą „*estetykę*“, stanowiącą integralną część filozofii spekulatywno-metafizycznej, zamienia w „*teorię sztuki*“ o charakterze nawszkroś psychologicznym.

Ośrodkiem zagadnienia sztuki zamiast „absolutnego piękna” staje się „*przeżycie artystyczne*” jako proces uczuciowy, odbywający się w głębinach podświadomości, zarówno w duszy twórcy jak i widza czy słuchacza; probierzem wartości artystycznej dzieła sztuki jest odtąd nie doskonałość formy zewnętrznej, lecz jej treść najgłębsza, nie dająca się nigdy zintelektualizować bez reszty; — charakter epok i stylów określa już nie kombinacja szczegółów konstrukcyjnych i zdobniczych, lecz jedynie kierunek i natężenie woli twórczej w celu wypowiedzenia najistotniejszych dążeń duszy epoki, narodu lub jednostki. — Ujmując przeżycie artystyczne jako agnostyczne wycucie najróżniejszych przejawów bytu, zakłętę intuicją artystyczną w kształt realny, — nowoczesna teoria sztuki nie kusi się bynajmniej o wytlómaczenie istoty twórczości, lecz konstatuje tylko jej psychiczny, podświadomy charakter i stosuje do tego zjawiska metody badania, analogiczne do metod psychologicznych badania zjawisk pokrewnych. Ta zasadnicza zmiana stanowiska wpływa decydująco na samą konstrukcję historii sztuki; za miarę wartości przyjmuje się jedynie pierwiastek twórczy, — związany bezpośrednio z psychiką ludów, epok i jednostek, — odsuwając na plan dalszy (a nawet ostatni!) kwestję kształtów poszczególnych i wpływów osobistych. — Nie to jest w sztuce istotnym, co jest bezpośrednio przejętem, czy to jako kształt już przedtem istniejący, czy też jako kierunek, zaczerpnięty od poprzedników, gdyż w takim razie plagiat i stereotyp zyskałyby honorowe obywatelstwo w sztuce, — lecz przede wszystkim każda inowacja, zmieniająca kształty i wprowadzająca nowe impulsy twórcze w atmosferę dotychczasową, o ile, naturalnie, jest ona wykładnikiem psychiki środowiska, w którym i dla którego powstała.

Metoda interpretacji psychologicznej przejawów sztuki wprowadziła na widownięć pojęcie „woli twórczej”, — przedstawiając dzieje sztuki jako zwycięską walkę tej woli z przeszkodami zewnętrznymi, do jakich w dziedzinie np. architektury zalicza się: klimat, materiał, technikę, konstrukcję,

wymagania utylitarne i t. p. czynniki, — uważane do niedawna (w dziele G. Sempera: „Der Stil”) za pierwiastki tworzące odmienność i charakterystykę stylów. — Same style historyczne w architekturze i ich kolejność tłumaczą się zmiennością kierunku i natężenia woli twórczej, — i nabierają wskutek tego wartości najistotniejszego wyrazu życia duchowego, jego pragnień i tęsknot, wzlotów i załamań, w każdej epoce życia, — niezależnie zupełnie od kształtów konstrukcyjnych i motywów zdobniczych, jakimi się posługują. — Jaskrawym przykładem, potwierdzającym tezę powyższą, jest wiecznotrwałość form klasycznych, zmieniających się wciąż w samych stosunkach i szczegółach, — a służących do wyrażania coraz to innych nastrojów; owe „porządki“ kolumn greckich, rzymskich, renesansowych, barokowych, a wreszcie empirowych różnią się od siebie tylko nieznacznie co do kształtu, a wypowiadają całkowicie różne nastroje. — Również jedynie to kryterjum psychologiczne pozwala przeprodić granicę między renesansem a barokiem, — gdyż oba te style, czerpiące swe kształty z jednego i tego samego arsenału form starorzymskich, są dla oka profana, opierającego swój sąd li tylko na cechach zewnętrznych, bliźniaczo podobne, — i ztąd niemożliwe do rozróżnienia, jak to na każdym kroku zauważyć możemy w niesłychanej chwiejności i rozbieżności przy klasyfikowaniu pomników architektury na renesansowe i barokowe nie tylko w różnych „przewodnikach“ krajoznawczych, ale i w popularnych podręcznikach historii sztuki. — A przecież, z drugiej strony, trudno o silniejszy kontrast niż ten, jaki występuje w treści psychicznej obydwóch tych stylów: pogodny spokój i pełna wykuintu, dyskretna prostota, dążenie do doskonałości formy idealnej u humanistów Renesansu przeciwstawia się rozkielzanemu temperamentowi, niszczącemu więzy wszelkich reguł, — rozrzutnej w swem nieprzebranem bogactwie wspaniałości i monumentalnemu patosowi Baroku, będącego wiernym wyrazem niesłychanie bujnego życia w. XVII-ego

. Słuszność tej teorii uwydatnia się jeszcze bodaj dosadniej w analizie architektury z drugiej połowy XIX w. — Ludzie ówcześni łudzili się, iż przywracają do życia wszystkie style historyczne, stosując z pedantyczną erudycją skrzętnie zebrane „motywy“ romańszczyzny, gotyku, renesansu lub wreszcie baroku, a tymczasem osiągnęli skutek dla siebie całkiem nieoczekiwany: ów specyficzny styl XIX w., który jeszcze nie otrzymał właściwej swej nazwy, — styl, wypowiadający wyłącznie psychikę swych twórców. Dziś, w perspektywie oddalenia lat dwudziestu, możemy to ocenić z łatwością, że ani jeden pseudo-gotycki kościół, jakich tysiące

powstały w owym czasie, — ani jeden pseudo-renesansowy pałac nie wywołuje nawet najślabszego wrażenia istotnego pokrewieństwa z ich pierwowzorami, — natomiast wszystkie te pseudo-style, na jakie wysiłał się w. XIX, mają nieskończenie wiele cech wspólnych między sobą, — cech, rzecz prosta, psychicznych, a nie formalnych, po których na pierwszy rzut oka poznać można charakter nowoczesny tych budowli, ów posmak drobiazgowego pozytywizmu i osłabienia energii twórczej, wysszej być może, przez molocha nowoczesnego industrjalizmu.

* * *

Jeżeli naszkicowaną poprzednio interpretację psychologiczną architektury zastosujemy do rozpatrzenia i oceny architektury historycznej Wilna, to otrzymamy obraz o tak niespodziewanie plastycznym światłocieniu, a tak przejmującej wymowie, jak gdyby tajemne dotychczas runy, w mury i wieżycy grodu Jagiellońskiego zakłete, odezwały się do nas głosem spiżowym, do głębi serca przenikającym. Sponiewierane przez czas i barbarzyńców okruchy świetnej przeszłości zalśniły jak klejnoty ręką kochającą z pyłu otarte i staną się istotnie „perłą korony polskiej“.

Zanim jednak do odczytywania tych „ksiąg narodu“ przystąpimy, — sprostować nam wypadnie dwa główne a zasadnicze zarzuty, jakie oficjalna historia sztuki (ta wczorajsza) architektury Wilna czyniła, — t. j. brak dostatecznej mnogości cech podobieństwa i tożsamości formalnej w dziełach architektonicznych Wilna względem innych dzielnic Polski, — i powtóre: cudzoziemskie pochodzenie wielu artystów w Wilnie tworzących.

Istotnie, na podłożu oczywistego jednolitego charakteru polskiego, przejawiającego się we wszystkich okresach architektury wileńskiej na równi z innymi ogniskami sztuki polskiej, występuje w Wilnie cały szereg odrębności specyficznie wileńskich, wyciskających na twórczości Wilna i wielkiej połaci ziem, pod jego wpływem budujących piękno wykrystalizowanej indywidualności. — I chociaż okoliczność ta utrudniała w rzeczy samej klasyfikację, dokonywaną przez schematyzujące „mędrca szkieleto i oko“, zmuszając do wysiłków nad definicją tej formalnie nieuchwytej odrębności, — to jednak ta odrębność właśnie, przy zachowaniu ogólnego charakteru polskiego, stanowi najpoważniejszą pozycję czynną w bilansie artystycznym Wilna, wskazuje na przewagę w Wilnie pierwiastku twórczego, wnoszącego własny dorobek do skarbnicy narodowej,

nad biernem przejmowaniem wzorów gdzieindziej poczętych. Wilno nie było nigdy niewolniczym naśladowcą, — lecz śmiałym, a oryginalnym interpretatorem impulsów z serca Polski, Krakowa, płynących i poczynając od gotyku kościoła św. Anny, tak wyjątkowego w swej oryginalności na ziemiach polskich, aż po klasycyzm Gucewicza, tak różny od stylu Stanisławowskiego w Warszawie, — Wilno wносиło zawsze w symfonię sztuki polskiej melodię własną, zharmonizowaną z całością, zarówno w tonacji jak i w rytmie. To niewysychające nigdy źródło twórczości samoistnej, ta niefrasobliwa hojność nieprzebranego bogactwa pomysłów i efektów, — ta żywotność inwencji w architekturze Wilna jest przecież największą wartością artystyczną, najwyższą zasługą Wilna dla sztuki polskiej, a nie jakimś godnym potępienia „separatyzmem“. — Że zaś każda dzielnica Polski tworzyła swą własną melodię, dźwięczała odrębnym tonem, stąd pochodzi właśnie to polifoniczne bogactwo architektury polskiej, umiejscowiającej jeden i ten sam temat w niezliczonych warjantach przetworzyć, z których każdy jest w swym rodzaju jedynym. To też cieszyć nas tylko może ta niewyczerpana różnorodność kształtów, która np. nie pozwalała s. p. prof. Marjanowi Sokołowskiemu poklasyfikować dogodnie naszych kościółków drewnianych, z których każdy odrębny typ stanowi, — a wszystkie razem są przecież tak jednolicie polskie!

(d. c. n.).



MYŚLI O TEATRZE.

HENRYK CEPNIK.



Przykro wyznać, a jednak wyznać trzeba, że teatr polski ostatniej doby, teatr wolnej, odradzającej się do nowego życia Polski, nie ziszczył pokładanych w nim nadziei i oczekiwań. Pozornie zdaje się wszystko składać jaknajlepiej i najpomyślniej, bo teatrów coraz więcej, publiczności, mimo rosnących nieustannie cen miejsc, nietylko nie ubywa, lecz owszem przybywa, nowi adeptci sztuki scenicznej rodzą się jak grzyby po deszczu, a powstające coraz to nowe szkoły dramatyczne powiększać będą w dalszym ciągu kadry aktorskie, sztuk do grania zapotrzebowanie ogromne — jednym słowem, ruch teatralny w Polsce wzmógł się w sposób wprost niebywały, tak, iż możnaby mówić z uczuciem szczerzej radości o rozkwicie sceny polskiej, gdyby nie pewne objawy, które do zupełnie innych prowadzą konkluzyj. To pewna bowiem, że mimo tych wszystkich pozorów kwitnącego stanu teatru polskiego, dzieją się w tej dziedzinie rzeczy nietylko dziwne, ale i niepokojące, a tu i ówdzie wprost zawstydzające.

Przedewszystkiem uderza tu jedno symptomatyczne zjawisko, a mianowicie ogólne obniżenie się poziomu teatralnego u nas. Nawet te teatry, które jeszcze parę lat wstecz temu ujawniały rzetelne, niejednokrotnie naprawdę wysokie aspiracje artystyczne, dziś opuściły skrzydła i zrezygnowawszy z wszelkich wzlotów, grzęzną coraz głębiej w trzęsawiskach, bezplanowości, banalności i szablonu. Wogóle zauważyć się daje w teatrach naszych (wyjątki, zresztą bardzo nieliczne, są oczywiście) jakaś dziwna, niewytłómaczona apatia na punkcie artystycznym, poprostu jakby niechęć do jakiegokolwiek wysiłku w tym kierunku, a w ślad za tem potęgujący się coraz bardziej zanik wszelkiej (twórczej inicjatywy artystycznej. Na każdym niemal kroku partacka łatanina, tandetna robota rzemieślnicza, przygodność i przypadkowość, a nad tem wszystkim jeden wielki, bezładny chaos, w którym niesposób się rozeznac i zorjentować. Chaos w ogólnej gospodarce teatralnej, chaos w repertuarze, inscenizacji i reżyserji sztuk, chaos wreszcie w pojmowaniu i wypełnianiu ciężących na teatrze zadań i obowiązków kulturalnych i artystycznych przez tych, którym ślepy traf, przypadek lub protekcja coraz częściej w ostatnich czasach powierzają berło rządów teatralnych.

I naprawdę, jeżeli w czem przedewszystkiem tkwi przyczyna niedomagań naszego organizmu teatralnego, to właśnie w owem nieopatrzmem, czy wprost bezmyślnem, oddawaniu kierownictwa scen polskich w nieodpowiednie lub niepowołane ręce. Na tym punkcie popełnia się coraz większe błędy, nierzadko wręcz nietakty, ubliżające godności sztuki polskiej. Winę ponoszą tu porówni wszystkie czynniki, decydujące o losie i rozwoju scen polskich, czyto rządowe, czy komunalne, czy korporacyjno-zawodowe, czy wreszcie te wszystkie Inne, jak prasa i zreszenia literacko-artystyczne, które z dziwną obojętnością pozwalają na to, aby do steru rządów teatralnych dostawały się coraz częściej i liczniej jednostki zupełnie nieodpowiednie, nawet wprost szkodliwe, jednostki, które nie zdają sobie nawet sprawy z tego, czem jest teatr wogóle, a teatr polski dla nas w obecnej przełomowej chwili dziejowej w szczególności, a nie zdając sobie z tego sprawy, uprawiają bezkarnie pod płaszczykiem pracy dla kultury i sztuki polskiej robotę wręcz destrukcyjną. I czyż dziwić się nawet, że w takich warunkach obniża się coraz bardziej, a w sposób naprawdę zastraszający, poziom ideowy i artystyczny sceny polskiej? Czyż dziwić się potem takim kompro-

mitującym anomaljom, jak najświeższy fakt inauguracji pierwszego polskiego sezonu teatralnego w Grudziądzu. „Klubem kawalerów” i „Księżniczką czardasza”, jakgdyby w naszej twórczości scenicznej nie było już godniejszego na ten cel utworu, a sam Bałucki po za tą słabiutką i przestarzałą farsą nie miał nic lepszego w swym dorobku literackim, i jakgdyby nasz interes narodowy na kresach pomorskich wymagał koniecznie wystawienia niemieckiej operetki? Czyż dziwić się wreszcie, że wobec takich anomalnych stosunków zatracą się powoli wśród ogółu poczucie dostojności sceny narodowej i zrozumienie doniosłego jej znaczenia jako jednej z najważniejszych w życiu duchowym społeczeństwa instytucyj kulturalnych?

To też reforma naszych dziwnie niezdrowych i zabagnionych stosunków teatralnych, jeżeli ma doprowadzić do upragnionego celu, musi zacząć się koniecznie i bezwarunkowo od tych czynników, które wpływ bezpośredni wywierają na losy sceny polskiej. Dopóki wśród owych czynników nie zapanuje rozumne pojmowanie zadań i obowiązków teatru polskiego wobec społeczeństwa, kultury i sztuki; dopóki nie przyjdą one do zgodnego zrozumienia, że teatr, to nie „czcza zabawa dla gminu”, ale potężna i w swem oddziaływaniu na masy niesłychanie ważna i skuteczna dźwignia kultury i oświaty wogóle, że więc kształcącego wpływu teatru ani niedoceniać, ani lekceważyć nie wolno, a tem samem nie wolno także oddawać steru takiej instytucji ludziom nieodpowiednim i nieodpowiedzialnym; dopóki wreszcie nie utrwali się tam jednomyślna opinja, że skoro za pomocą teatru oddziaływać można tak samo dodatnio, jak i ujemnie, zarówno uszlachetniać i podnosić, jak znieprawiać i demoralizować, zależnie od tego, jakim teatr jest: dobrym lub złym, to należy nad teatrem roztoczyć jaknajczujniejszą, jaknajtroskliwszą opiekę, aby wyzyskać wpływ jego w kierunku tylko dodatnim, co stać się może jedynie wówczas, gdy kierunek teatru spoczywa w ręku ludzi, zdających sobie dokładnie sprawę z ważności i odpowiedzialności swego zadania i po obywatelsku pojmujących swe stanowisko; dopóki, powtarzam, to wszystko nie nastąpi, dopóty scena polska trwać będzie ciągle w obecnym stanie artystycznego zamętu i ideowej anarchji.

To postulat podstawowy i zasadniczy uzdrowienia naszego organizmu teatralnego, dotkniętego artystyczną niemocą. Czy i kiedy spodziewać się można zrealizowania tego postulatu, trudno przewidzieć. To pewna jednak, że bez radykalnego uregulowania sprawy tak ważnej i doniosłej, jaką jest kierunek teatru, marzyć nawet niepodobna o podźwignięciu sceny polskiej z upadku, w jakim się obecnie (z nielicznymi wyjątkami) znajduje. Bo kierunek teatru to jego myśl, program, idea, a więc to wszystko, co stanowi o kulturalnej, artystycznej i ideowej wartości teatru. Prowadzony bez żadnego kierunku, bez myśli przewodniej, bez programu, bez idei, teatr poważny jest nie do pomyślenia na serjo. Będzie to zawsze teatr kompromisowy, teatr — przedsięwzięcie lub teatr — rozrywka, nigdy teatr — sztuka, czy teatr — idea. Dlatego tak niesłychanie ważną dla każdego teatru jest kwestja, kto stoi na jego czele i kto nadaje mu kierunek.

Odkąd teatr istnieje, kwestja ta zawsze była i nadal jest aktualna, a podłoże jej stanowi ścieranie się dwóch światów, dwóch kierunków. Z jednej strony poeta, z drugiej aktor. Jeden i drugi roszczą sobie prawo do rządzenia teatrem, jeden nad drugim chce uzyskać przewagę. Dzieje teatru są też do pewnego stopnia dziejami zmagania się tych dwóch prądów, z których jeden chce oddać teatr na usługi poezji i wogóle literatury, drugi na usługi aktora, o nieograniczoną władzę i panowanie na deskach, które świat oznaczają. I w dziejach rozwoju teatru spotykamy ciągle to jeden, to drugi typ teatru; raz zwyciężał typ teatru literackiego, drugi raz znowu typ teatru aktorskiego.

I w Polsce bywało tak samo. Próbowano naprzemian, często i równocześnie, to literackich, to aktorskich idealów w sztuce kierowania teatrem. Obecnie panuje

u nas prawie wyłącznie kurs rządów aktorskich. Na czterdzieści blisko teatrów na ziemiach polskich najmniej dwie trzecie pozostają pod kierunkiem aktorów. Czy rządy aktorskie wychodzą na pożytek teatrowi, na ten temat ścierają się ciągłe zdania i opinie. W każdym razie więcej jest zawsze głosów przeciw, niż za. Zapatrywania przeciwników regime'u aktorskiego na scenie ilustrują dosadnie słowa takiego subtelnego znawcy spraw teatralnych, jakim był ś. p. Władysław Bogusławski.

„Aktor nasz — oto jego słowa — z niewielu wyjątkami, nie dorósł jeszcze do tego poziomu ukształcenia, przy którym mogłyby mu być powierzone losy literatury w teatrze... Stoi on w stosunku do repertuaru, jako wykonawca i jako krytyk, na wyłącznym stanowisku „efektownej roli”, myśli więc naprzód o repertuarze aktorskim, w najlepszym razie o takim literackim, w którymby się sam mógł popisać... Aktorkierownik pamięta przedewszystkiem o interesach swojej korporacji, a te interesy tak dziś niewiele ze sztuką mają wspólnego, tyle w nich gra osobistych motywów, prywatnych pobudek, zwłaszcza w „momencie psychologicznym” przy obsadzie ról, gdy to wszystko zagotuje się i niebardzo czystą pianą wykipl... Cóż dziwnego, jeżeli wytworzony w takim odmęcie repertuar jest czemś przygodnym, bezkształtnym, i jeżeli aktorstwo samo karleje w tej niezdrowej atmosferze sztucznych aspiracji, fałszywych apetytów i ścierających się drapieżnie pożądań?”

A zatem zupełne potępienie kierunku aktorskiego w teatrze. I niezaprzeczenie jest w tem dużo słuszności, lecz prawda, jak zwykle, leży w pośrodku. Wszystko zależy od tego: kto? Bo wszak ze stanu aktorskiego pochodzi zarówno Solski, którego zasługi na stanowisku kierownika teatru są niezaprzeczone, jak z młodszych i najmłodszych Wysocka, Zelwerowicz i Osterwa, którzy również zapisali chlubnie swe nazwiska na kartach historii teatru wśród aktorów - kierowników. Ale zasadniczo zgodzić się trzeba z tem, że przewaga żywiołu aktorskiego w kierowaniu losami teatru jest objawem niekorzystnym. Szczególnie w takiej chwili, jak obecna, gdy teatr, po za czysto-artystycznymi zadaniami i zagadnieniami, ma do spełnienia bodaj czy nie o wiele ważniejszą i z pewnych względów potrzebniejszą misję narodowo-społeczną, do czego potrzeba wielu takich kwalifikacyj, których aktor nasz, z bardzo małemi może wyjątkami, nie posiada, — kierownictwo aktorskie w teatrze absolutnie nie wystarczy. Ale i wogóle rzecz biorąc, jeżeli przytem idzie o kulturalną stronę teatru, a o nią właśnie zawsze przedewszystkiem chodzić powinno, bezwarunkowo większe znaczenie dla kultury przedstawia teatr, w którym pierwszy głos ma literatura, niż teatr, w którym wszystkim jest aktor.

I zupełnie słusznie, bo jeżeli duszą teatru jest repertuar, to duszą repertuaru znowu jest poezja, więc literatura w najwyższem i najszlachetniejszym ujęciu. Teatr bez literackiego repertuaru, teatr bez poezji będzie zawsze teatrem banalności, szablonu i rutyny. Dopiero poezja podnosi teatr na wyżyny, dopiero ona wytwarza w nim atmosferę wielkiej, szlachetnej sztuki, tej sztuki, pod której tchnieniem scena polska jedynie może się przedziś i wyszedłszy z dzisiejszego stanu chaosu, odżyć jako ów z utęsknieniem przez Konrada — Wyspiańskiego przyzywany „Teatr Narodu”, teatr „górných, wysokich tonów”, teatr, w którym ujawniałaby się w całym swym majestacie dusza narodu, który więc byłby odbiciem i wyrazem naszej odrębności rasowej, miał swą treść własną i swój styl własny, i któryby piastował w sobie wielką, odrodzoną i na szczyty ogólnie - europejskiej kultury dźwigniętą sztukę polską.

Stworzyć taki teatr — oto hasło, program i kierunek dla tych wszystkich, którym leży na sercu przyszłość sceny polskiej i sztuki polskiej. Do tego celu jedna tylko wiedzie droga: — nie przez bagniska pospolitości i małostkowości, i nie wydeptanemi ścieżkami bezdusznej rutyny i tandetnego szablonu, ale poprzez krainę prawdziwej, genialnej sztuki, która jedna jedyna ma moc uszlachetniania i doskonalenia. Ta sztuka, to cała nasza wielka spuścizna romantyczna i poromantyczna, której początkiem

Mickiewicz i Słowacki, ostatniem ogniwem Wyspiański i jego duchowy poprzednik Norwid, arcy mistrzem zaś komedjowego rodzaju Fredro. Twórczość ich to fundamentalna podstawa naszego repertuaru narodowego, tak samo jak twórczość Kalderona, Szekspira i Moliera jest podstawą repertuaru ogólno-światowego. Twórczość tę ożywić i w nowy kształt sceniczny przybrać, oto prawdziwie godne odradzającej się sceny polskiej zadanie. Tylko w takiej atmosferze dźwignie się teatr polski, dźwignie się i sztuka aktorska, uszlachetniona tchnieniem wielkiej sztuki, dźwignie się wreszcie i publiczność teatralna, gdy w jej duszę i wyobraźnię wniknie ożywczy pierwiastek prawdziwego Piękna. Bo zaiste dość już wszystkim tego błędzenia po brudnych i zaśmieconych zaułkach pseudoliteratury i pseudosztuki. Odrodzenie wyjść może i wyjść musi jedynie z czystego źródła Poezji. I dopóki scena polska nie wejdzie na tę drogę, na drogę wielkiej, natchnionej sztuki, dopóty o jej podniesieniu ze stanu obecnego, tak dziwnie, tak zawstydzająco ubogiego w myśl i treść artystyczną, mowy być nie może.

Wilno, 1921.



P. Wędziagolski (Warszawa). Projekt architektoniczny (akwarela).

(Fot. J. Worobjew).

BOLESŁAW EUSTACHIEWICZ.

Harmonja ciszy.

I.

*Nad wodą mlecze, lilije
W szmaragd i złoto wpatrzone
Śnią baśń, co cicho się wije,*

*I zjawę pawich obrazów,
Wiotkich, przecudnych jak one,
Tka w złocie słonecznych razów.*

*Baśń! Cudna baśń tajemnicy!
Cisza ją niesie wszecchrzeczy,
Co z bram niebieskiej kaplicy
Spływa...
Na szmaragd, lilije i mlecze*

II.

*Cichutko drżą rzęsy lasu
Nad ciemnym okiem,
Skrzqcem od czasu do czasu,*

*Gdy się rozłoci blask słońca,
Igrając z mrokiem
I topiel przejrzy do końca.*

*Cisza — cicho — cisza:
Przestrzeni — wody i słońca.*

*Las zamilkł. Symfonia ciszy
Z błękitnej dali
Się sączy: wszystko ją słyszy.*

*Symfonia ciszy, co dzwoni
Snem modrej fali
I słońcem, co w głębiach płonie.*



W. Czechowicz (Wilno).

(Fot. J. Worobjew).
<http://rcin.org.pl>

Portret p. P. (tempera i węgiel).



L. Śleńdziński (Wilno).

Studjum portretowe (rys. sanguina).

(Fot. J. Worobjew).

MICHAŁ KRYSPIŃSKI - PAWLIKOWSKI.

„Pogrzeb lotnika“.

*Umilkł pomruk organów, zrzędął obłok kadzideł,
Strojnych futer, mundurów, szlif rozstąpił się krąg.
Czarną trumnę dźwignięto na samolot bez skrzydeł
Umajony wieńcami, szeleszczący od wstąg*

*Tłum faluje i szemrze, świat się w słońcu weseli —
Wtem — otchłannie — z piekielnych jakby rwący się debr
Warknął akord spiżowy — z paszcz wojskowej kapeli
Uroczyście zadzwonił Szopenowski funèbre.*

*Wiatr wyleciał z przecznicy, zatrzepotał wstęgami,
Sypnął piaskiem i oblał tchnieniem zimnym, jak lód.
Niby owad tragiczny — z obciętymi skrzydłami —
Drgnął karawan i zaczął swój chwiejący się chód.*

*A u góry, nad wieżą, co jaskrawo się pali
W bladym słońcu zimowym, gigantyczny mknie ptak —
I złocisty na niebios turkusowej emalji —
Z góry warczy zwycięsko, głucho warczy — na znak...*

.....
*Jak to było: — W obłoków śnieżno-lśniące mamidła
Kręto — zwinnie zawrotny wystrzeliłeś swój lot
Nad obłoki, ku słońcu... Wtem — zwinęły się skrzydła
I bezskrzydły samolot w dół poleciał, jak grot.*

*Może w chwili ostatniej, zanim pękło ci łono,
Wzwyż ku słońcu skórzany twój obrócił się kask...
Jakąś masę bezkształtną, poszarpaną, skrwawioną
Wydobyto ostrożnie z pośród drutów i drzazg.*

*Dziś — to wszystko już przeszło. Dziś szeleszczą ci wstęgi.
Strun rozpiętych pod ziemią zgodnie żegna cię wtór,
W takt którego piekielne obracają się kręgi,
Słońce z lęku czernieje i wiatr wyje — na mór...*

.....

*A na niebios błękicie przez pierzastych chmur smugi
Złoty w blaskach słonecznych gigantyczny mknie ptak
I brawując zawrotnie jeden looping po drugim
Hejnał życia warczący gra — żyjącym na znak.*

WANDA NIEDZIAŁKOWSKA-DOBACZEWSKA.

Na marginesie „Złotej Legendy“.

I.

*Błogostawiona Apia od zawartych dźwierzy
pustego na noc Tumu idzie w dom ojcowy,
i, zasłuchana w cichy szept własnych pacierzy,
nie śmie dźwignąć ku niebu pochylonej głowy.*

*Znienacka pod jej stopy niewidzące drogi,
a wędrujące w ducha przepaściste strony,
zuchwałą ręką rzucon upadł kwiat czerwony
i długo w ślad jej patrzył młodzieniec ubogi.*

*Ona nie wzniosła oczu surowa, milcząca,
tylko kroku przydając znikła mu za górą.
Lecz on dojrzał, jak nagle fala krwi gorąca
jej wazkie blade wargi zalała purpurą.*

SEWERYN ODYNIC.

Lokomotywa z Rimini.

*Dym jest sino-szmaragdowy i złocisto-krwawe kreski
Pszczół iskrzystych drżą i plamią koronkowy bleu-d'azur.
Będziem wmyślać się tragicznie w los Paola i Franceski,
Goniąc w dali horyzontów postrzępione skrawki chmur.*

*Dziś będziemy snuć w przestrzeni romantycznych snów leit-motyw,
Szroniąc cudnie i nerwowo szkła perłami swoich łez —
Jutro znowu nas rozwłoką szare smoki lokomotyw
W ślepią bezdeń neurastenji, w kraj gdzie mieszka dal i kres...*

*Jutro będziem snić o Indjach, Bramaputrach, Kochinchinach,
Będziem błądzić po bezdrożach którym imię — c'est égal —
Aż globtrotter — los rozkaże złożyć chorą skroń na szynach
I przesunie się przez ciało klekocąca, rwąca stal.*

*Myśli stają się jak pejzaż... Wślad za pauzą idzie pauza —
Matowieją, różowieją widnokręgów srebrne tła —
Zapomnijmy o kinkietach i hamulcach Westinghauza,
O drewnianym szczęku rolet, o chrapliwym skrzypie szkła.*

*Jam jest rycerz, Król-Bohater, co czerwonych snów res gesta
Kreśli rylcem swej ostrogi na schylonym łęku czół —
A ten siwy pan z przeciwka — Gianciotto Malatesta,
Wściekły kundys Verucchijski śpi w stukocie miernych kół.*

*Tłum dworaków — pasażerów precyzyjnie zgina karki —
Wkoło przepych i słoneczność sensacyjnych film Pathé —
Zwolna zwiesza się przez poręcz płowy warkocz pensjonarki,
Angeliki Buonacorsi, damy dworu Majesté...*



Góra Puławska (pod Puławami).
Stary śpiczlerz.



Góra Puławska (pod Puławami).
Nowy śpiczlerz.

(Fot. J. Kłos, 1919).

BARBARZYŃSTWA ARTYSTYCZNE

I.

Cynizm utilitaryzmu, jaki rozpanoszył się u schyłku XIX w. i po dziś dzień święci orgje we wszystkich dziedzinach życia, nie kępuje się elementarnymi nawet wymaganiami kultury artystycznej. — Życie odarte z piękna, dusze skrojone na miarę już nie krawca, ale rekina, produkują brutalną antytezę sztuki, wypierając ją pod hasłem taniości i praktyczności. — To, co wieki ubiegłe w ustawicznym doskonaleniu wzniosły na pewien jednolity i ogólnie obowiązujący poziom, — stoczyło się znów, nie podtrzymywane przez potrzebę wewnętrzną ogółu, w bagno barbarzyństwa, nie napotykanego nawet u ludów pierwotnych. — Sztuce wyznaczono rolę dekoracji odświętnej, obchodząc się bez niej zupełnie w życiu powszednim. — Dość porównać np. dwa tuż obok siebie stojące *spichrze w Górze Puławskiej*: stary — z końca XVIII w. i nowy — z arogancko wypisaną na szczycie datą „1904“, — by bez dalszych komentarzy zmierzyć otchłań, dzielącą te symbole dwóch epok. — Wdzięk prostoty i brutalność chamstwa znajdują tu swój istotny wyraz. — Ta szczerza acz nie wyszukana poezja, opromieniająca niegdyś budowle nawet



Pierwoszyń, pow. Pucki (Pomorze). Kościół wiejski.



Wysokie Litewskie. Dworek nadbudowany.

(Fot. J. Kłos, 1920).

wyłącznie utylitarne, ustąpiła miejsce drapieżnemu egoizmowi spekulanta. — Ale nawet w tych dziedzinach „odświętnych“, gdzie ze względu na samo przeznaczenie budynku kształt jego winien wypowiadać pewne w danych warunkach osiągalne maximum walorów estetycznych, jak w kościołach i pomnikach, — zatracony został poprostu zmysł piękna. Wystarczy przypomnieć sobie nasze sędziwe, przedziwne szlachetne kościółki wiejskie, — by wyczuć całą ohydę takiego nowoczesnego kościółka, jak ów w *Pierwoszyń* na Pomorzu, imitujący z powodzeniem szopę na narzędzia rolnicze lub magazyn kolejowy. — Albo inny przykład: ojcowie miasta *Radomia*, pragnąc dać wyraz swemu najwznioślejszemu patriotyzmowi, nie wstydzą się umieścić beznadziejnie banalnej tablicy pamiątkowej Kościuszki, będącej raczej tandetnym szyldem, na jednym z rachitycznych słupków ogrodzenia parku miejskiego, nadającym się co najwyżej na przybicie tabliczki z zakazem wprowadzania psów do parku! — Przerażliwą jest wymowa tego „pomnika“ barbarzyństwa naszej prowincji.

Żarłocznemu instyktowi wandalizmu nie wystarcza produkowanie nowych okropności; rzuca się on beczelnie na szanowne zabytki dawnej kultury, szpecąc je z pasją zawziętości; jednym z tak rozpaczliwie licznych przykładów tego „signum temporis“ jest bodaj ów wdzięczny dworek w *Wysokiem Litewskiem*, który dla powiększenia dochodowości nadbudowano bez ceremonji z jednej strony, nasadzając na białą tynkowany zrab piętro z surowej czerwonej cegły, przykryte płaskim blaszanym daszkiem, na urągowisko sylwecie, symetrii i charakterowi dworku.



Wilno. Front domu przy ul. Mostowej.



Wilno. Dworek przy ul. Mostowej.

(Fot. J. Kłos, 1921).

W Wilnie palmę pierwszeństwa bodaj w tej gorzej niż Herostratowej pracy zdobyło sobie tow. „Odrodzenie“ przez „owrządzenie“ jednego z najpiękniejszych dworków - pałacyków (ul. Mostowa 1.) napisami — szyldami o potwornej wielkości pstrzącami te dostojne mury na wszystkie strony i we wszystkich dostępnych miejscach.—

Juljusz Kłos.



Radom. Tablica pamiątkowa
Kościuszki

na słupie ogrodzenia parku.
(Fot. J. Kłos, 1920).

II.

Teatr polski posiada w Wilnie większe niż gdziekolwiek bądź indziej znaczenie narodowe: ten najdalej na wschód wysunięty posterunek polskiej sztuki winien skupiać koło siebie szerokie warstwy łakące prawdziwego piękna, zapoznawać je z arcydziełami polskiej i światowej twórczości dramatycznej, umacniać w nich poczucie narodowe i dawać najdoskonalsze wzory mowy polskiej, skażonej tu z konieczności prowincjonalizmami i szpetnymi wtrętami rusycyzmów. I jest Wilno niepospolicie wdzięcznym polem do pracy w tym kierunku. Napozór nieco szara, zaściankowa i nie błyskotliwa ludność wileńska ma niezwykle zasoby głębokich uczuć, szlachetnej wrażliwości, kultu dla rzeczy pięknych i wzniosłych. W Wilnie łatwiej niż gdzieindziej osiągnąć tę doskonałą harmonję między sceną a widownią, gdy serca artystów i widzów akordują się w jednym potężnym rytmie.

Niestety, stwierdzić należy, że w sezonie ubiegłym panował całkowity rozdźwięk między teatrem a publicznością, że przeznaczony dla inteligencji Teatr polski pod kierownictwem p. Rychłowskiego skompromitował na całej linii sztukę polską i zraził do siebie liczne grupy ludzi, których obecną niechęć do teatru trudno będzie przezwyciężyć.

Dziwna i smutna zaiste to historia — owe dzieje Teatru Polskiego w sezonie minionym.

Dziwna — bo przecie nikt poza Wilnem nie da wiary faktowi, że p. Rychłowski wystawiał sztuki po 3 zaledwie próbach i że reżyserja polegała li tylko na udzielaniu takich oto wskazówek: „Pan wchodzi tędy, a pani wychodzi tamtędy“.

To też podczas przedstawień na scenie panował chaos i dezorientacja; aktorzy, którzy poprzednio nie mieli czasu nietylko na opracowanie ról, lecz nawet na ich opanowanie pamięciowe, snuli się bezradnie, a cała ich uwaga wyteżona była w kierunku budki suflera, którego głos rozbrzmiewał bez mała donośniej, niż słowa mówione ze sceny.

Niezdolność, minutowe pauzy, gdy aktor gorączkowo uczył się swej roli od suflera, ciągle potykanie się djałogu, pocieszne przekręcanie słów — wszystko razem robiło niezwykle przykre i bolesne wrażenie, bo przecie to sztuka polska tak sromotnie na deskach scenicznych była profanowana.

Zaznaczyć przytem trzeba, że dyrekcja p. Rychłowskiego powodowana względami oszczędnościowymi uzupełniła zespół aktorski miejsco-

wemi siłami amatorskimi, które wobec braku reżyserji wnosily na scenę prócz niedoświadczenia i swą wadliwą wymowę prowincjonalną, co zwłaszcza w Wilnie jest rzeczą niedopuszczalną.

Nie lepiej przedstawiała się w Teatrze Polskim i sprawa dekoracji. Publiczność wileńska w sezonie ubiegłym miała sposobność przyglądania się dekoracjom znanym sobie od lat wielu, a skombinowanym z lichych fabrykatów dobywanych ad hoc ze składu rupieci. Dyrekcja teatru hołdowała widocznie pogładowi, że niema na scenie sytuacji, do której nie możnaby było dobrać dekoracji z zapasu już istniejącego, to też cała twórcza praca w tym kierunku polegała na łataniu dziur. W sztukach wymagających wolnych przestrzeni, lasów i t. p. dyrekcja doskonale dawała sobie radę przez kombinowanie ohydnych kurtyn z „landszaftami“, oraz kwiatów i drzew wypożyczanych, a dobrze Wilnianom znanych z kościelnych i świeckich uroczystości.

Jeśli co do dekoracji dyrekcja p. Rychłowskiego przytrzymywała się zasad konserwatyizmu, korzystając prawie wyłącznie z zakurzonych, przedpotopowych zabytków, to w kwestji kostjumów okazała wiele śmiałości i pomysłowości łącząc np. sportowe krawatki z perukami i szminką, wiedeńskie krzesła z poważnymi meblami epoki krynolin, napoleońskie świeczniki z elektrycznymi lampkami niemieckiego wyrobu.

W ten sposób wystawiono w sezonie ubiegłym przeszło 30 sztuk; a każda premjera była wciąż nową i nową krzywdą i niesprawiedliwością wobec artystów, zapal i dobre chęci których szły na marne, którzy w niezdrowej atmosferze pośpiechu i pomysłów spekulacyjnych nie mieli możności tworzenia przemyślanych i odczutyh kreacji.

Zaś jednocześnie prawie każda premjera była pokrzywdzeniem i publiczności wileńskiej, bowiem sztuki dobierano według jedynie ważnej dla dyrekcji p. Rychłowskiego zasady, zasady kasowości. Wyłącznie dzięki występom gościnnym L. Solskiego i jego repertuarowi Wilno mogło sobie uprzytomnić, że jednak wielka sztuka istnieje na świecie; przygodna wszakże ta okoliczność w niczem nie zmniejsza winy dyrekcji, która wystawianiem zakazanych sztuczydeł obniżała konsekwentnie smak i poczucie artystyczne Wilnian, a pieprznymi farsami przez kilka miesięcy uniemożliwiała młodzieży szkolnej uczęszczanie do teatru.

Farsą też zakończony został sezon ubiegły, jakby dla przypiecztowania poharńbienia sztuki polskiej w jedynym dramatycznym teatrze Wilna. Nie miejscem dla podniosłych i płodnych przeżyć podczas dni historycznych w momencie odradzania się naszego kraju, nie czynnikiem potę-

gującym żywotność duszy narodowej, lecz środkiem spekulacji, giełdą i targowiskiem był Teatr Polski pod dykcją p. Rychłowskiego.

Wszystkie usiłowania oburzonego społeczeństwa zmierzające do naprawy tego stanu rzeczy (Rada Teatralna z ramienia rządu powstała, projekt M. K. K. A. utworzenia Komisji Teatralnej) spęły na niczem. Owszem, stała się rzecz jeszcze gorsza. Instytucja społeczna, Towarzystwo Popierania Sceny, pod pieczę którego oddał rząd oba teatry wileńskie: Polski i Powszechny, mimo szumnych zapowiedzi w pismach o powołaniu na dyrektora obu teatrów p. Solskiego, ostatecznie uznało za najodpowiedniejszego kandydata na to stanowisko właśnie p. Rychłowskiego.

Dziwić się należy pobłażliwości dla wszelkich grzechów i przewinień p. Rychłowskiego, jaką Towarzystwo Popierania Sceny okazało w tym wypadku.

Jakie zaś będą skutki tej nieopatrznej decyzji zobaczymy w najbliższej przyszłości.

S. C. N.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

WILNO

REFERAT KULTURY I SZTUKI

Charakterystyczną cechą każdego niedawno rządu jest jego, rzecby można, sztywność i zaskorupiałość. Będąc regulatorem najróżnorodniejszych przejawów życia społecznego, tworząc jakgdyby mniej lub więcej stałe łożysko dla zmiennych i płynnych fal, rząd przez to samo staje się czynnikiem konserwatywnym, który naogół z pewną biurokratyczną ospałością reaguje na zjawiska życiowe i z oficjalną rezerwą, z urzędowym chłodem traktuje wszelkie świeże i nowe poczynania jako pozabawione tradycji i powszechnie uznanej marki.

Z tym większym więc naciskiem podnieść należy pracę Departamentu Oświaty Litwy Środkowej i Referatu Kultury i Sztuki przy tym że Departamencie. Zarówno bowiem Departament Oświaty i jego kierownik p. Lichtarowicz, jak i Referat Kultury i Sztuki, na czele którego stoi p. Wierusz-Kowalski nie ulegli zwyktemu szablonowi, przeciwnie ruchliwą, wielostronną i inicjatywy pełną działalnością położyli znaczne zasługi dla kulturalnego rozwoju Litwy Środkowej.

Troszcząc się o los pozostałych szczątków dawnej kultury, Referat Kultury i Sztuki zabiega o uznanie przez rząd Litwy Środkowej dekretu byłej Rady Regencyjnej z listopada 1918 r., dekretu zapewniającego opiekę państwa zabytkom minionej epoki. Departament Oświaty zaopiekował się już ruinami zamku w Miednikach; referent Kultury i Sztuki energicznie poparł podanie do rządu Towarzystwa Miłośników Wilna o wyznaczenie subsydjum na przeprowadzenie badań archeologicznych wieży na Górze Zamkowej i na jej odbudowę. Dzięki temu Towarzystwo subsydjum uzyskało i przystąpiło już do robót z odbudowaniem wieży związanych. Można mieć nadzieję, że wynikiem prac archeologicznych będzie stworzenie planu odbudowy

bardziej zgodnego z historycznym charakterem wieży niż projekty p. p. Szyszki-Bohusza i Rostworowskiego, którzy w planach swych powodowali się głównie poczuciem artystycznym.

Z inicjatywy Towarzystwa Naukowego Białoruskiego, spowodowanej wystąpieniem prof. Pigionia, Referat Kultury i Sztuki zorganizował Komisję fachowców dla zbadania sprawy celi Konrada w murach pobazylijskich.

Referat Kultury i Sztuki powodowany trafnym i śmiałym instynktem społecznym wziął czynny i gorący udział w tworzeniu Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej, jak również dopomógł jej w uzyskaniu zapomogi rządowej, zapewniającej Komisji możliwość należytego funkcjonowania.

Na dobro Referatu Kultury zapisać też należy zarejestrowanie i współdziałanie w rozwoju szkoły muzycznej, dawniej p. Randau, obecnie p. Wyleżyńskiego, jako też łączne z Referatem Oświaty Pozaszkolnej przyczynienie się do zorganizowania Towarzystwa Miłośników Pieśni.

Dodatkowo zaznaczyła się działalność Referatu Kultury i Sztuki i w zakresie spraw teatralnych; jemu to w znacznym mierze zawdzięcza swe istnienie szkoła dramatyczna przy Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej; ostatnio Referat Kultury wystąpił do Departamentu Oświaty z projektem utworzenia specjalnej Komisji teatralnej dla kontrolowania budżetu i poziomu artystycznego teatrów wileńskich.

Niemniej i sztuki plastyczne doznały życzliwej pomocy od Referatu Kultury. Rozumiejąc doniosłe znaczenie dla artystycznego rzemiosła istniejącej średniej szkoły rysunkowej Towarzystwa Artystów Plastyków, Referat współdziałał czynnie w jej rozwoju i ugruntowaniu się. Na uwagę zasługuje również inicjatywa Referatu zmierzająca do ujednostajnienia programu

rysunku w szkołach i do stałej jego kontroli, w związku z tem Referat organizuje nauczycieli rysunku w jedno zrzeszenie.

Zdając sobie sprawę z olbrzymiej roli przemysłu w życiu współczesnym, Referat Kultury i Sztuki poczynił starania, by i w tej dziedzinie zapewnić pierwiastkowi artystycznemu należne mu stanowisko. W tym celu Referat Oświaty Pozaszkolnej i Referat Kultury tworzą przy szkołach powszechnych tak zwane kluby, gdzie dzieci i młodzież uczą się introligatorstwa, szewstwa, stolarstwa, slōjdu papierowego, zabawkarstwa, rysunku i rzeźby. Dla przyszłych nauczycieli w szkołach zawodowych zakłada się specjalne kursy instruktorskie. Dla udoskonalenia rzemiosł na prowincji utworzone zostały kursy w Oszmianie (zdobnictwo, organizowanie teatrów ludowych, ludoznawstwo i zabawkarstwo) i w Świecianach (ludoznawstwo i tkactwo). W Nowej Wilejce zaś, wychodząc z tych

samych założeń jak niemniej dla dostarczenia pracy zdemobilizowanym żołnierzom, utworzono warsztaty szkolne: stolarskie, ślusarskie, tokarskie i kowalskie. Wreszcie przy Departamencie Oświaty zapoczątkowana została pracownia doświadczalna pomocy naukowych, której wyroby stać się mogą podwaliną przyszłego Muzeum Szkolnego.

Z powyższego krótkiego zarysu jasnym się staje charakter pracy Referatu Kultury i Sztuki: cechuje go zaufanie i wiara w żywotność własnego społeczeństwa, szybko i skuteczna pomoc dla każdej płodnej inicjatywy ogólnej, koleżeńskie współdziałanie z instytucjami pożytek publicznych mającymi na celu.

Referat Kultury i Sztuki nie zastygł nieruchomo za papierowym parawanem, ale coraz głębiej i mocniej wrasta w sam miąższ życia.

S. S.

TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW WILNA

Twórcza inicjatywa szczupłego grona ludzi (F. Ruszczyk, J. Bułhak, M. Brensztejn i W. Studnicki), miłujących czynnie piękno, przeszłość i kulturę Wilna, stworzyło Towarzystwo z siłą, rzecby można, żywotową, jako potrzebę odczuwaną głęboko w społeczeństwie wileńskim. Na zebranie organizacyjne zwołane w dniu 15 czerwca 1919 r. do udekorowanej odświetnione auli kolumnowej Uniwersytetu (wówczas jeszcze nie zmartwychwstałego) zjawili się 155 osób — wśród nich oswobodziciele Wilna: gen. Rydz-Śmigły i pułk. Belina-Prażmowski. Na zebraniu tem, odbytem w nastroju podniosłym i uroczystym, przyjęto jednogłośnie przedstawiony przez organizatorów statut i wyłoniono pierwszy zarząd. Statut ten w swej części podstawowej określił Towarzystwu rozległe a górne szlaki twórczości i pracy: „badanie i ochronę zabytków wileńskich, szerzenie zamiłowania do badania przeszłości Wilna i poszanowania dawnych zabytków,—czuwanie nad rozwojem miasta pod względem artystycznym i zdrowotnym, wogóle wyzyskanie warunków Wilna i dostosowanie jego rozwoju do jego charakteru i tradycji, stała dbałość i przyczynianie się do usuwania wszelkiego rodzaju obcych miastu i społeczeństwu naleciałości i, wreszcie, obudzenie ruchu turystycznego do

Wilna, a w mieście ruchu artystycznego i umysłowego”.

Do realizacji tego programu, tak charakterystycznego dla żywotności kultury polskiej na kresach, — realizacji w codziennej żmudnej pracy przystąpił zarząd z prof. F. Ruszczycem jako prezesem i pułk. A. Tupalskim jako wice-prezesem na czele. — Znajdując poparcie w Zarządzie Cywilnym Z. W., — mniejsze natomiast zrozumienie w ówczesnym zarządzie miasta, — Zarząd T-wa w przeciągu kilku zaledwie miesięcy wykonał cały szereg prac fundamentalnych, które dziś już wsiąkły w życie i stały się niezniszczalną częścią dorobku kulturalnego Wilna. Do najważniejszych zaliczyć trzeba: opracowanie dla Rady Miejskiej zmian w dotychczasowych nazwach ulic wileńskich, wznowienie dawnego herbu Wilna (święty Krzysztof), akcję w sprawie usunięcia szpecących miasto sztyldów przez wprowadzenie odnośnego podatku, — zorganizowanie kursu dla oprowadzających po Wilnie (z cyklem pierwszorzędnym odczytów), — wydanie „Przewodnika po Wilnie” Wacława Studnickiego, zabezpieczenie baszty na Górze Zamkowej od zakusów Zarządu Miejskiego urządzenia w niej czatowni strażackiej, — udział w pracy nad konserwacją lochów na Bakszczie, — i wiele innych pomniejszych, ale nie mniej pożytecznych poczynań.

Pracę tę przerwał najзд bolszewicki

w lipcu 1920 r. — nie zdołał on jednak jej stłumić. Gdy już wszyscy prawie członkowie Zarządu T-wa powrócili z przymusowej ewakuacji, a życie coraz to natarczywiej dopominało się o opiekę kulturalną nad skarbami przeszłości i pędem do przyszłości, — wznowienie działalności T-wa stało się aktualną, palącą koniecznością. Na zebraniu ogólnym, zwołanem przez dotychczasowy Zarząd z nowo-wybranym wice-prezesem prof. J. Kłosem na czele, w dniu 12-go maja b. r. do tej samej Auli Kolumnowej Uniwersytetu, na które stawilo się z górą 100 osób, — postanowiono podnieść intensywność prac T-wa przez wciągnięcie do czynnej współpracy jaknajliczniejszego grona członków i powołano 4 komisje, jako organy doradcze Zarządu: Komisję opieki nad zabytkami (przewodniczący dr. Wł. Zahorski), — regulacji miasta (przew. prof. J. Kłos), — wycieczkowo-turystyczną (przew. p. Wacław Studnicki)—i opieki nad cmentarzami (przew. ks. kan. J. Ellert). Prócz tego postanowiono odbywać zebrania miesięczne wszystkich członków T-wa w celu zaznajamiania ich z pracami bieżącymi i ideologią T-wa, — z odczytami lub referatami na tematy związane z zadaniami T-wa. — Na zebraniu czerwcowem prof. Kłos wygłosił odczyt „O szpeceniu miast“ ilustrowany przezroczami z specjalnem uwzględnieniem Wilna. Zebrania te uległy przerwie podczas miesięcy letnich, — od października zaś odbywać się będą w pierwszej środę każdego miesiąca.

Od maja r. b. potoczyła się znowu wartko praca w Zarządzie i Komisjach. — Zwłaszcza szerokie pole działalności otworzyło się przed T-wem dzięki gorącemu poparciu jego zamierzeń przez władze państwowe i obecne miejskie, odnoszące się przychylnie i z pełnem zrozumieniem do

jego prac i usiłowań. — Udział w Komisjach i naradach organów państwowych i miejskich, opinjowanie w sprawach artystycznych i zabytkowych, — praca inwentaryzacyjna i konserwatorska oraz prace przygotowawcze do ustalenia programu planu regulacyjnego miasta wypełniły posiedzenia Zarządu i Komisji. Obecnie T-wo m. i. prowadzi poszukiwania „celi Konrada“ u Bazyljanów, oraz z planami pomiarowemi całego gmachu — przystępuje do faktycznej konserwacji baszty i ruin na Górze Zamkowej z zapomogi udzielonej na ten cel przez Departament Oświaty, — przyjęło i oprowadziło po mieście cały szereg wycieczek przybywających z różnych dzielnic Polski, — nie wymieniając zakrojonych na szerszą skalę zamierzeń, które jeszcze w czyn się przyoblec nie mogły. Zakres pracy tej, tak doniosłej dla kultury Wilna, rośnie z dnem każdym, — a ogromowi temu podolać będzie mogło T-wo jedynie przez jaknajliczniejszy i najczynniejszy udział swych członków, — przez pracę istotną, realną, która mozolnie lecz wytrwale bezkształtną bryłę zamienia w wyraz piękna duchowego.

J. K.



MIĘDZYZWIĄZKOWA KOMISJA KULTURALNO-ARTYSTYCZNA

W maju bieżącego roku z inicjatywy Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków zawiązała się Międzyzwiązkowa Komisja Kulturalno-Artystyczna, której niewątpliwie sądzonym jest odegrać dominującą rolę w życiu artystycznym Wilna, jako organizacji reprezentującej potęgę kilkudziesięciu (46) związków i zrzeszeń zawodowych.

Zadania Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej są jasne i oczywiste. M. K. K. A. ma budzić i kultywować w szerokich warstwach częstokroć nieuświadomione lub przytłumione zamiłowania estetyczne, pozostając w ciągłym i stałym kontakcie z oddzielnymi związkami, pomagać im w ich poczynaniach artystycznych, służyć fachową radą i wskazówką przy organizowaniu przez pojedyncze zrzeszenia przedsiębiorstw artystycznych.

M. K. K. A. dbać będzie o podniesienie

poziomu artystycznego rzemiosł, jak również w miarę możliwości o estetyczny wygląd samego miasta.

M. K. K. A. ma na celu uprzystępnienie swym członkom uczęszczania do teatrów, na koncerty i wystawy, a to przez uzyskiwanie zniżkowych lub nawet bezpłatnych biletów. M. K. K. A. na własną rękę organizuje wszelkiego rodzaju przedstawienia o nienagannej wartości artystycznej, urządza odczyty ogólnokształcące, dla dzieci związkowców zainicjowała już wieczory bajek. Samo przez się rozumie, że z tego wszystkiego członkowie M. K. K. A. korzystają bezpłatnie lub za bardzo przystępną cenę.

Jednym słowem M. K. K. A. dąży do wytworzenia nowego typu słuchacza i widza, zarazem dzięki bezpośredniemu stykaniu się z najliczniejszą warstwą ludności wileńskiej natychmiast odczuwa naradzające się potrzeby estetyczne, którym też niezwłocznie zadość czyni.

Prócz tego M. K. K. A. zwraca baczną uwagę na ewentualność istnienia ukrytych a samorodnych talentów, którym ma okazać poparcie przy pomocy środków z przedsiębiorstw artystycznych osiągniętych.

Wobec rozległości i różnorodności swych zadań M. K. K. A. tworzy specjalne sekcje z fachowców złożone, a więc sekcję mu-

zyczną, teatralną, artystyczną, odczytową i literacko-prasową.

M. K. K. A., której powstanie i pierwszy okres pracy przypadły na miesiące letnie, na sezon ogórkowy, mimo to zdążyła się już dodatnio zaznaczyć w życiu wileńskim, w znacznym stopniu jest to zasługa pierwszego energicznego kierownika Komisji p. Bolesława Eustachiewicza.

Staraniem M. K. K. A. odbyły się występy p. Szymanowskiej i p. Melcera, oraz koncerty Polskiej Kapeli Ludowej pod dyktando p. Kazury, z koncertów tych jeden był zupełnie bezpłatny dla żołnierzy, na drugi udzielono bardzo znaczną ilość biletów darmowych.

Dzięki również zabiegom M. K. K. A. w miesiącu przyszłym przybywa do Wilna wystawa obrazów z Warszawy, wystawa zawierająca kilkaset eksponatów. Wreszcie, we wrześniu założyła swoją Szkołę Dramatyczną o programie zbliżonym do szkół warszawskich powołując na jej kierownika p. A. Millera.

Dziś, gdy dzięki poparciu Referatu Kultury i Sztuki oraz przychylnemu stanowisku Dyrektora Departamentu Spraw Wewnętrznych pana Piwockiego, M. K. K. A. zyskała obszerny i dogodny lokal można mieć nieplonną nadzieję, że intensywność pracy Komisji jeszcze bardziej się wzmoże, a działalność jej zatoczy szerokie kręgi.

WYSTAWA SZKOŁY RYSUNKOWEJ W. T. A. P.

Wilno posiada dwie uczelnie sztuk plastycznych: Wydział sztuk pięknych przy uniwersytecie Stefana Batorego i średnią szkołę rysunkową Wileńskiego Towarzystwa Artystów-Plastyków. Z tych dwóch uczelni jedynie ostatnia zdobyła się na wystawę sprawozdawczą—po czterech zaledwie miesiącach swej egzystencji.

Szkoła rysunkowa, nie posiadająca wówczas odpowiedniego lokalu, borykająca się przy szczupłych zasobach materialnych z brakiem niezbędnych pomocy naukowych, wystawiła mimo to do kilkuset umiejętnie zgrupowanych prac i wykazała, że odrazu została opartą na silnych i trwałych fundamentach.

Średnia szkoła rysunkowa jest pierwszym konkretnym przejawem akcji wszczętej przez W. T. A. P., a mającej na celu walkę z dyktantyzmem w sztuce czyste

i stosowanej przez zaszczepienie uczniom gruntownej wiedzy—teoretycznej i praktycznej w dziedzinie sztuk plastycznych.

Wystawione prace z zakresu rysunku (węglem), malarstwa (olejne, nature — morte, blanc-noir, akwarela i pastel), grafiki, ornamentyki stosowanej, rzeźby (kopje rzeźb antycznych) oraz architektury (motywy klasyczne) dały nader chlubne świadectwo o umiejętnościach kierowników szkoły z art. malarzem L. Śleńdzińskim na czele, o rygorze w metodzie i rzetelności znajomości systemu nauczania.

Czteromiesięcznej pracy wystarczyło, by z analfabeta, nie umiejącego prawie wędla w rękę utrzymać, urobić materiał poważny i obiecujący, zdający sobie sprawę z całej doniosłości pierwszych kroków skierowanych ku rozwiązaniu trudnego zagadnienia opanowania formy.

Prace wystawiono w porządku chronologicznym dla naocznego pokazania rozwoju danego ucznia; kilku z wychowalców

szkoły okazało zdolności wręcz niepospolite zwłaszcza w zakresie głów z żywego modelu (olejne blanc-noir).

W bieżącym roku szkolnym W. T. A. P., realizując dalej swój program, rozszerza zakres swej działalności na polu wychowania artystycznego przez założenie przy szkole działu wyrobów drzewnych, ceramiki, introligatorstwa i odlewów gipsowych, zamierza w najbliższej przyszłości założyć filię szkoły w Oszmieńcu.

M U Z Y K A

Podstawą życia muzycznego w sezonie letnim była działalność dwóch placówek artystycznych: Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej i Wileńskiej Orkiestry Symfonicznej.

Staraniem M. K. K. A. odbył się szereg koncertów pierwszorzędnej wartości artystycznej, mianowicie: znakomitej śpiewaczki — p. Szymanowskiej i słynnego pianisty p. Melcera oraz występy Polskiej Kapeli Ludowej pod dyrekcją p. Kazury.

Pierwszy koncert p. Szymanowskiej i Melcera obejmował twórczość polską od Chopina poprzez Moniuszkę i Żeleńskiego do Różyckiego i K. Szymanowskiego; na program drugiego złożyły się dzieła muzyki obcej od wieku XVI-go do czasów ostatnich, tak, że koncert stał się pociągającym przeglądem muzyki wokalne i fortepianowej czterech ubiegłych stuleci.

Dwukrotnie produkcje Polskiej Kapeli Ludowej były również pouczającym przykładem precyzyjnego wykonania. Nic dziwnego — Polska Kapela Ludowa rekrutuje się wyłącznie ze śpiewaków wykwalifikowanych i tworzy zespół artystyczny pod rządową egidą, co pozwala mu poświęcać się poważnym studjom w swoim zakresie. To też wyniki pracy tego wyśmienitego chóru i jego utalentowanego dyrektora są wspaniałe: czystość intonacji, rytmika, cieniowanie i wogóle wyraz wykonywanych utworów stoją na poziomie zespołów europejskich. Polska Kapela Ludowa uprawia

P O E Z J A

Przyznać należy, iż wstrząśnienia i przeżycia lat ostatnich, które nadmiernie pobudziły energję twórczości i nadały kompletnie odrębny i określony kierunek lite-

Energja, umiejętność i zapał kierowników szkoły stanowią rękojmię, że szkoła da szereg poważnych i świadomych pracowników w dziedzinie sztuki plastycznej, którzy stać się mogą ośrodkami ruchu, mającego na celu uczynienia z sztuki, dziś jeszcze odświętnej i oderwanej od życia, pokarmu codziennego dla całej ludności kraju.

c.

przeważnie repertuar ludowy. Z tych tedy względów działalność Polskiej Kapeli Ludowej ma ogromne znaczenie dla propagandy kultury artystycznej.

Z tego samego punktu widzenia na baczność uwagę zasługuje jeden z miejscowych zespołów muzycznych — istniejąca od lat 10-ciu Wileńska Orkiestra Symfoniczna. W ciągu sezonu letniego orkiestra ta występowała w ogrodzie Bernardyńskim pod dyrekcją p. Adama Wyleżyńskiego. Repertuar dzielił się na popularny i symfoniczny. Czwartkowe koncerty symfoniczne, poświęcone utworom poważniejszym, zawierały następujące dzieła wybitne: Beethowena — symfonię № 3, 5 i 7, Czajkowskiego — № 4, Dworzaka „Z Nowego świata“, Noskowskiego „Step“, Stojowskiego „Suite“, Rimskiego-Korsakowa „Szecherezade“, „Caprice espagnol“, Liszta „Les Preludes“, „Orpheus“, pozątem uwzględniono twórczość Moniuszki (uwertury, wyjątki z oper) słowem starano się o ile możliwości spopularyzować wśród szerokich warstw podstawowe dzieła literatury symfonicznej. Ogółem Wileńska Orkiestra Symfoniczna dała około 40 koncertów.

Wobec tego, iż działalność Orkiestry w zupełności zasługuje na uznanie, a sam jej byt, jako instytucji, powstałej dzięki inicjatywie prywatnej, częstokroć bywa narażony, należałoby pomyśleć o zapewnieniu temu zespołowi odpowiednich warunków egzystencji i pracy i wyzyskać go do wykonywania bardziej złożonych dzieł naszej i obcej literatury muzycznej.

raturze polskiej i europejskiej, słabem jeno echem odbiły się w Wilnie. Wielki siew nieoczekiwanych wrażeń i spełnionych nadziei, rzucany ręką wichru, przewalającego granitowe, zda się, karty historii, wydał na glebie wileńskiej skąpe żniwo

w postaci pięciu tomików naturalnie poezji. W ciągu paru lat ubiegłych w Wilnie ukazały się następujące wydawnictwa: M. Salmonowiczówna, „Bajka o sonacie”, H. Zawadzka „Śniegi Wiosenne”, W. Niedziałkowska - Dobaczewska „Na chwałę Słońca”, S. Wierzyński „Śmietnik” i J. Wirski— „Żiźń za caria”.

Wszystkie powyższe utory, z wyjątkiem może „Żiźń za Caria” p. Wirskiego, noszą charakter wybitnie i archaicznie liryczny. Dziwnem to jest i niewytłómaczalnym, że w chwili, gdy w całej Polsce grzmiały spiszowami gardłami potężne, przepięknie realne, aryjskie, utwory, kiedy wytwórny passeizm, bezpodstawnie drapują-

cy się kuglarskim płaszczem futurystów, pieści i oczarowuje czytelnika przedziwnie kunsztownym i dobranym rytmem, w Wilnie kwitną nadal nader smutne dumki o paziach i nieodzownych królewnach i inne tym podobne arcydzieła, przynoszące nas w epokę Lenartowicza, a nawet Bohdana Zaleskiego. Utwór p. Wirskiego jest już czemś, pretendującym na epos, a raczej zamachem na epopeję, mającym tę jedyną zaletę, iż wnosi element czegoś bardziej współczesnego, wszelako forma wspomnianego utworu pozostawia znacznie więcej do życzenia niż pozostałe cztery dziełka.

Sn.

WARSZAWA.

WYSTAWA „SZTYCH ANGIELSKI”

Wystawy Tow. Opieki nad zabytkami przeszłości mają zasłużoną sławę. Są one przypomnieniem zaiste błękitnokrwistej kultury dawnej Polski.

Jako otoczenie — kamienica Baryczków przez nieprzeparty urok stylu podnosi wrażenie pięknie doborianych okazów.

Pałace i dwory polskie przechowują w ukryciu nieznanne skarby sztuki. Tow. Opieki nad zabytkami raz po raz daje możliwość ich poznania. Taką była wystawa, poświęcona Litwie i Rusi: zgromadziła nieprzebrane bogactwo pasów słuckich, bitych tęczą, pamiątki ceramiki, introligatorstwa i grafiki na Litwie.

Mieliśmy możliwość rozkoszowania się mistrzowskimi dziełami Lampich i Grasich na wystawie portretów polskich.

Wystawa Sztuchów angielskich jest prawdziwie piękna. To też spełnia umiejętnie zadanie propagandy, zamieniając wersalskie ukłony z najobojetniejszymi z aljan-tów.

Wystawa ta wykazała, jakie zdumiewające bogactwa rozproszone są po dworach szlacheckich i magnackich.

Są tu przepiękne okazy.

BUDOWNICTWO WARSZAWSKIE

Gdy w odrodzonej Polsce zaczęto myśleć o budownictwie, to okazało się, że ciągiły spadek waluty i z zawrotną szybkością wzrastające ceny spowodowały brak

Portrety stylowe, a nadewszystko rodzajowe obrazki, prześwietlone są miękkością, poezją i wdziękiem. Szczególnie zaciekawia humorystyczny realizm, z jakim są ryte zwierzęta. Technika zabarwiania sztychów na płycie — jest niezrównana.

W dziale karykatur Dickensowskich i Schaekspearowskich uderza charakter naprawdę szopkowy.

Nieraz wibrująca plastyka rytownicza przytłumiona jest jaskrawością emaljową barw. Piękne są szlachetne czarno-białe sztychy.

Mimowoli nasuwa się porównanie z wystawą polskiej grafiki, odbywającej niedawno podróż okrężną po Europie. Porównanie, jeśli może być mowa o takim — przypada na korzyść czasów minionych, jakkolwiek z przyjemnością patrzy się na Pankiewicza, Wyczołkowskiego i Skoczylasa.

Grafika wzbudza obecnie żywe zainteresowanie artystów. Autor obszernego katalogu do wystawy graficznej, urządzonej przez wydział propagandy przy kasie ministrów, p. Zrębowicz, uważa sztukę czarno-białą za ostoję przeciwko nowatorskim popędom analfabetów—jako zdecydowaną mistrzynię formy w całym tego słowa znaczeniu.

J. Orynzyna.

wszelkich podstaw do kalkulacji i tem odstraszyły największych śmiałków od budowania.

Jedynie rząd mógł i musiał budować. Otrzymałszy w spadku szereg gmachów państwowych zniszczonych do ostatecz-

ności i skupiwszy w stolicy ogromne rzesze urzędników, rząd począł myśleć o rozlokowaniu swych licznych biur ministerjalnych. W tym czasie powstała „Okręgowa Dyrekcja Robót Publicznych m. st. Warszawy”; zadanie tej instytucji—doprowadzić gmachy państwowe do stanu używalności i należytego wyglądu.

Los tak szczęśliwie zrządził, że kierownictwo nad wszystkimi robotami budowlanymi Dyrekcja powierzyła prof. Lalewiczowi. Kilka więc pierwszorzędných gmachów zdolano uratować przez chwilowe przerwanie robót i skierowanie pracy na prawidłową drogę. Nastrój profesora i kilku młodych architektów, jego współpracowników, w zupełności odpowiadał charakterowi architektury gmachów, objętych programem przebudowy.

Przeważnie jest to klasycyzm warszawski z lat 1815—1825.

Przebudowa polegała na zastosowaniu wewnątrz gmachów do wymagań biurowych, z zachowaniem wszystkiego co ma wartość artystyczną lub zabytkową. Z wewnętrznej architektury dawnych czasów pozostało bardzo mało, gdyż gmachy te kilkakrotnie były przerabiane przez Rosjan.

Fasady, zachowane przeważnie dobrze, odnowiono i doprowadzono do dawnego wyglądu. To, co zrobiono na ul. Rymarskiej i w byłym Pałacu Namiestnikowskim (i co się nie da ująć w kilku słowach), świadczy, jak poważnie i szeroko zrozumiano zadanie.

Dopiero teraz, gdy usunięto prowincjonalny sentyment w postaci sztachetek, drzewek i klombików, można ogarnąć okiem całość gmachu dawnej Komisji Skarbowej i ocenić jego szczegóły.

Obecnie powracają do życia najpiękniejsze gmachy Warszawy i dziwnem się wydaje, jak mogło trwać tyloletnie paractwo, wobec otaczających tak pięknych i żywych okazów.

Zabłysnął, wprawdzie, Marconi (gmach Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego i Hotel Europejski). Ale dla zaćmienia Hotelu Europejskiego splotzono Hotel Bristol, Filharmonję i t. d.

Duch Corazziego, Aignera, Kubickiego odradza się. Dzieła ich dzięki swej prostocie i regularności kształtów, spokojowi i mocy rozszerzają coraz więcej kręgi swego panowania i coraz bardziej przekonująco przemawiają do starganych nerwów społeczeństwa.

Na pierwsze miejsce wysuwają się takie gmachy, jak dawny Bank Państwa, była Komisja Skarbową; na placu Teatralnym—Teatr Wielki, Kościół Kanoniczek o kolumnach jońskich wyjątkowych proporcji, b. Pałac Namiestnikowski (sala balowa), Kościół Bernardynów i t. d.

Koło tych gmachów trwają roboty, o tych gmachach mówi się, kontakt z przeszłością jakgdyby nawiązany,—tradycje wielkiej architektury odradzają się,—teraz potrzeba tylko dobrej szkoły, aby powstała dobra architektura.

I dlatego oczy wszystkich zwrócone są na nasz wydział architektury przy Politechnice. Po okresie chałupnictwa przebliski obecnego nastroju wśród młodzieży i jej kierowników świadczą że z terażniejszych wysiłków, często srodze koślawych, wyłoni się ogólny kierunek, niby wspólna wielka szkoła, nadająca charakter całemu okresowi budownictwa, jak to bywało za dawnych dobrych czasów

Jako dowód zdecydowanego zwrotu w architekturze służą ostatnie konkursy architektoniczne. Wśród tych prac najwięcej charakterystycznymi są prace arch. Przybylskiego. Zaczawszy od teatryku przy ul. Jasnej, bardzo niejednolitego co do wartości artystycznej i sympatycznego, lecz niedociągniętego Teatru Polskiego, p. Przybylski w swych ostatnich projektach wszedł mocno na jasną i prostą drogę; jego ostatni projekt na konkurs gmachu dla Minister. Rob. Publ. rozwiązany może zbyt rozrzutnie, jak na gmach biurowy dla Ministerjum, posiada jednak wszystkie cechy wielkiej architektury.

Na czoło wszystkich gmachów co do wartości i rozmiarów przebudowy wysuwają się gmachy przy ul. Rymarskiej i b. Pałac Namiestnikowski. Roboty przy tych gmachach już są na ukończeniu, a ponieważ te budowle pochłonęły najwięcej wysiłku twórczego, wymagają więc szczegółowego omówienia, popartego ilustracjami.

Do budownictwa rządowego z czasem przyłączyło się i prywatne. Dominujące miejsce zajmuje przebudowa starożytnego domu p. Kościelskiego przy ul. Św. Jańskiejskiej pod kierownictwem arch. Wojciechowskiego.

Roboty są prowadzone nadzwyczaj kosztownie i sumiennie.

Przebudowy dokonane w bankach i różnych teatrzykach nie przedstawiają wartości artystycznej.

W tym roku powstało T-wo Akcyjne „Teatry Stołeczne” i obiecuje Warszawie na sezon zimowy aż trzy teatry, przebu-

dowane od podstaw. Roboty w toku, więc mówić o nich przedwcześnie.

Jan Dąbrowski.

Z ŻYCIA TEATRU

Wskutek niechlujstwa (tak, niestety) jednego z „kurortów” naszych zmarł w sile wieku aktor dużej miary, aktor nawskroś nowoczesny—Bończa-Stępiński.

Nie używam tu umyślnie dla niego żadnych utartych superlatywów: Bończa nie był jednym z naszych największych, najświetniejszych. W stosunku do talentu popularność jego była dość skromna. Tłumów on nie porywał. Był za to ulubieńcem rzeczywistych znawców sztuki aktorskiej, był wykwintnym, subtelnym cyzelerem typów i charakterów — artystą stonowanym, świadomym celów i środków.

Tudno powiedzieć o Bończy że był intelektualistą. Wybitnie inteligentny, nie należał on jednak do tych „mądrych” artystów, u których myśl bierze górę nad uczuciem, robota świadoma nad intuicją. U Bończy oba te czynniki łączyły się w sposób zgola niezwykły: przygotowywał rolę mózgiem, grał ją sercem, natchnieniem.

Mając prezencję nieosobliwą: wzrost mniej niż średni, maskę nieładną, a bardzo indywidualną, Bończa unikał ról, w których t. zw. „warunki” są momentem mniej lub więcej decydującym. Często poprzestawał na rolach drugorzędnych i epizodach. Ale każdą odtwarzaną postać umiał tak przedstawić plastycznie, że czynił ją ciekawą i widoczną.

Bończa nie miał ani jednej roli słabej. Z ról, pogardzonych przez innych artystów, tworzył niekiedy pierwszorzędne kreacje. Celował zwłaszcza w odtwarzaniu postaci Ibsenowskich; niemniejsze pole do popisu dawał mu Shaw. Z pisarzy polskich—stał najbliżej najmłodszych, umiając własną inwencją ratować ich braki. Zapętnie słaba sztuka Kiedrzyńskiego: „Oczy księżniczki Fatmy”, zawdzięczała swe powodzenie w Warszawie wyłącznie „przyjacielowi domu”, stworzonemu przez Bończę-Stępińskiego. Jego również reżyserja i udział aktorski umożliwiły wystawienie „Willi nad morzem” Grabińskiego.

Bruno Winawer miał w Bończy niezrównanego wyrażiciela swych inwencji. Jeśli „Księga Hioba” jest bardzo dobrą

sztuką, to stała się jeszcze dwa razy lepszą, dzięki temu, że bohater jej był jak stworzony dla Bończy i aktor ten czuł się w niej doskonale.

Twórca i odtwórca zbratali się tu, zrozumieli wzajemnie i uzupełnili. Nic też dziwnego, że żyli z sobą i poza teatrem w serdecznej przyjaźni, a Winawer należy dziś w Warszawie do ludzi, najgłębiej odczuwających poniesioną przez sztukę naszą stratę.

— Jestem — mówił mi w tych dniach — pro prostu wykołejony. Złożyłem właśnie Ordyńskiemu nową komedję, w której główną rolę zgóry przeznaczyłem dla Bończy. Kto teraz ją zagra? — pojęcia nie mam.

Wspomniany tu Ordyński—to człowiek, intrygujący obecnie całą artystyczną Warszawę. Staje on na czele dwu nowo powstających teatrów tworzonych przez pana Hellera, b. dzierżawcę Teatru Lwowskiego i pierwszorzędnego znawcę „interesu” teatralnego. P. Ordyński ma przeszłość niezwykłą i mogącą istotnie budzić zaciekawienie: co jeszcze w życiu zrobi?

Po skończeniu uniwersytetu, był jakiś czas w Lwowie gimnazjalnym profesorem literatury. Nagle porzucił to zajęcie i znikł. Po pewnym czasie wypytywa, jako jeden z reżyserów teatru Reinhardta w Berlinie. Pracuje tu parę lat, uczy się, bogaci swe doświadczenie, by niespodzianie znów zniknąć. Aż raptem podczas wojny dowiadujemy się, że jest reżyserem najsensacyjniejszych filmów w Ameryce.

Ordyński—to par excellence nowy człowiek. Nowy człowiek zwłaszcza w sztuce polskiej. Tylko — dodajmy odrazu — od powojennych „nowych ludzi” w cudzoziemiu zasadniczo różni go duża europejska kultura. W każdym razie jest to człowiek interesu, który służenie Sztuce nie będzie pojmował, jako walkę z wiatrakami. Sztuka ma, oczywiście, swoje wymagania. Ale ma też swoje wymagania i „interes” teatralny, który liczyć się musi z rynkiem, z popytem, z publicznością.

A kultura naszej publiczności, jej gusty, jej żądania—jak w całej Europie—zwulga-

ryzowały się w latach wojny. Paradyz zeszedł na parter i sztuk łamanych żąda od „kapłanów Sztuki”.

Jak z tem walczyć?.. Czy można wogóle walczyć z podobnym zjawiskiem?

Zdawałoby się, że artyście nie pozo-
staje nic innego, jak iść precz, albo pod-
dać się, przystosować, obniżyć lot w nadziei,
że te nuworysze z czasem ucywili-
zują się same, a wtedy będzie można
znów rozwinąć skrzydła. I rzeczywiście,
wszędzie, nie tylko u nas, widzimy pewną
rezygnację artysty. Przynaglony głodem
lub zazdroszcząc dobrych zarobków gmi-
nowi, nie przebiegajacemu w środkach
zdobywania fortuny, artysta — jak mówią
Rosjanie — „idzie na spotkanie” tłumowi,
daje mu to, czego chamstwo żąda.

Inaczej Ordyński.

On również o walce daremnej z cha-
mem nie myśli, ale i poddać się nie chce.

Żądacie — powiada — rzeczy jaknajle-
szych? Dobrze. Ale wykonane będą tak,
jak ja uważam, że wykonane być powinny.

I oto Warszawę zelektryzowała wiado-
mość, że Ordyński szykuje „Piękną He-
lenę”, a w tej dawno już na operetkę
przerobionej operze-buf mistrza Offen-
bacha, w tej tradycyjnie zwulgaryzowanej
świetnej satyrze, ukazać się takie siły, jak
Gruszczyński w roli Parysa, Kazimierz
Kamiński — w roli Menelausa i t. p. Kal-
chasa ma też pono odtworzyć jeden z naj-
poważniejszych artystów dramatycznych.

Eksperyment ogromnie ciekawy. Kto

wie, czy Ordyński nie znalazł jedynej drogi
wyjścia z sytuacji obecnej, często dopro-
wadzającej do rozpaczki ludzi, kochających
sztukę, a zmuszonych żyć nią i służyć
zbożacemu motłochowi.

Benedykt Hertz.

Wielkie zainteresowanie w życiu tea-
tralnym Warszawy budzą aż 3 naraz po-
wstające teatry Ordyńskiego. Jest to przed-
sięwzięcie w ścisie amerykańskim rozma-
chem traktowane: teatry hurtowe. Przy ul.
Karowej mają powstać w jednym gmachu
teatr o repertuarze w wielkim stylu —
(poczynając od Ajschylosa i Sofokla, a koń-
cząc na poetach współczesnych), i teatr
kameralny, o charakterze eksperymental-
nym, o wyszukanie współczesnym kierun-
ku. Reżyserja w ręku Ordyńskiego, Sol-
skiego i innych. Mają być zaangażowane
najwybitniejsze siły.

Deficyt teatrów „wielkiego poziomu”
będzie pokrywać przewidująco organizo-
wana operetka „Marywil” przy ul. Biał-
skiej.

Warszawa jest miastem teatromanów.
Jednakże pomimo pierwszorzędnych sił
aktorskich, nie umiano się dotąd zdobyć
na żaden kierunek artystyczny. Szwanuje
reżyserja stereotypowa i małomieszczań-
ski repertuar.

Należy życzyć teatrom powstającym
o takim amerykańskim zakresie, ażeby
potrafiły dać nowe emocje w tym kierunku.

J. Oryźyna.

CZĘSTOCHOWA

WYSTAWA PRZEMYSŁU LUDOWEGO

Ruina wielkiego przemysłu spowodowa-
ła chwilowe zmartwychwstanie prymity-
wnego przemysłu ludowego. Rzecz pro-
sta, że powstający przemysł zwali z nóg
zmartwychwstańca chwili. A sieją len gwał-
townie, wyciągają przedpotopowe kolo-
wrotki, z braku blaszanych garnków po-
wracają do garncarstwa.

Wraz z przemysłem ludowym powstaje
samorodne odwieczne zdobnictwo, wraz
z motywami tak nieledwie starymi, tak
dziedzicznymi, jak kształty liści i kwiatów
u drzew.

Należy pochwycić to późne kwitnienie

powtórnej wiosny, ażeby nie dać zaniknąć
naszemu zdobnictwu.

Jedną z prób podtrzymania przemysłu
ludowego jest wystawa w Częstochowie.
Organizuje ją Tow. popierania przemysłu
ludowego w Warszawie.

Zbiory muzealne i okazy etnograficzne
żywego przemysłu przeważają z dziedziny
tkactwa, koszykarstwa i garncarstwa. Ma-
my tam trochę koronek i zabawek. Wy-
stawione są również wszystkie używane
do tych przemysłów narzędzia. Czynne są
warsztaty tkackie i koszykarskie.

Bardzo trafną była myśl urzędzenia wy-
stawy w sercu pielgrzymek, w Częstochowie.

Z końcem września wystawa przeno-
si się do Warszawy.

J. Oryźyna.

Sprawozdania z wystaw w Warszawie, Poznaniu, Krakowie i Lwowie z braku miejsca odkładamy
do następnego numeru.



Rysunek na okładkę wykonał *L. Słędziński*.

Litery na okładce wykonał *M. Rouba*.

Ozdobne litery w tekście wykonała *M. Adamska*.

Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego*, Wielka 23.

„*POŁUDNIE*” wykonane zostało pod
kierown. technicznym *M. Sosnowskiego*.
Czcionki składał *S. Piekarski*.
Odbijał klisze i powieiał *L. Rakowski*.

Odbito w tłoczni „*LUX*” *L. Chomińskiego* — Wilno, ul. Gen. Żeligowskiego 1, tel. № 203,
pod kierownictwem *I. Korwin-Piotrowskiego*.

P
301

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

	Str.
U progu Syntezy — <i>Stanisław Woźnicki</i>	3
Pawia krasa — <i>Janina Jankowska</i>	12
Żywotność inwencji w architekturze Wilna — prof. <i>Juljusz Kłós</i>	15
Wysłanie Smokowskiego do Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu — <i>Wacław Studnicki</i>	19
Z dziejów kultury teatralnej na Litwie — <i>Henryk Cepnik</i>	23
O wychowaniu muzycznym w Polsce — <i>Jordan</i>	34
Rocznice Moniuszkowskie a Wilno	41
Kronika artystyczna	43
<p style="margin-left: 2em;">WARSZAWA: Jarmark gwiazdkowy, Salon Doroczny, Wystawa Stow. Rytm. — <i>J. Oryńżyna</i>; Wystawa dawnych drzeworytów ludowych — <i>A. Lauterbach</i>; Działalność Wydziału Konserwatorskiego — <i>T. B.</i>; Architektura małych teatrzyków — <i>J. D.</i>; — WILNO: Wystawa artystów polskich — <i>s.</i>; Szkolnictwo zawodowe — <i>s.</i>; Szkoła Dramatyczna — <i>m.</i>; Muzyka — <i>K. Ranuszewicz</i>; Balet — <i>s. b.</i>; Szopka — <i>k.</i>; — KRAKÓW: Teatr, Muzyka — <i>J. S.</i>; — LIPSK: Audycje Kościelne — <i>Z. K. Dymmek</i>.</p>	
Książki i czasopisma	58
<p style="margin-left: 2em;">Monografia Wilna — <i>w.</i>; „Przemysł i Rzemiosło” — <i>J. Oryńżyna</i>; Przegląd piśmiennictwa — <i>M. R.</i></p>	

ILUSTRACJE.

Portret p. K. (obraz olejny)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Portret p. K. (obraz olejny)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Szkic do kompozycji (rysunek sangwiną)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Studjum portretowe (rysunek sangwiną)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Zaułek Św. Kazimierza w Wilnie (tempera i gwasz)	<i>B. Jamontt.</i>
Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (tempera i gwasz)	<i>B. Jamontt.</i>
W. Kwiatkowska (fotografia)	<i>J. Worobjew.</i>

ILUSTRACJE W TEKŚCIE.

	Str.
Fragment kościoła św. Stefana w Wilnie (tempera i gwasz) — <i>B. Jamontt.</i>	27
Szkic z natury (rysunek ołówkiem) — <i>L. Sleńdziński</i>	33
Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (tempera i gwasz) — <i>B. Jamontt.</i>	37

Okladka wykonana według pomysłu *J. Hoppena*.

Litery ozdobne w tekście wykonał *A. Halicki*.

Winięta (drzeworyt) na str. 43 wykonała *Z. Sierzputowska*.

Klische wykonano w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego*, Wilno, Wielka 23.

Składano pod kierownictwem technicznym *M. Sosnowskiego*.

Czcionki składał *S. Piekarski*.

Odbijał klische i powielał *L. Rakowski*.

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

KOMITET REDAKCYJNY:

*JERZY HOPPEN, CZESŁAW WIERUSZ-KOWALSKI, JANINA ORYŃZYNA,
LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI, STOJAN STEFANOWSKI, PROF. WŁADYSŁAW
TATARKIEWICZ, STANISŁAW WOŹNICKI.*

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYŃZYNA*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *JERZY HOPPEN*

WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. A. Mickiewicza 33^a; Warszawa, ul. Koszykowa 51—20, tel. 7—70.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.



CENA ZESZYTU DRUGIEGO 800 MAREK.

Odbito w tłoczni „Lux“ *L. Cypiańskiego*—Wilno, ul. Gen. Żeligowskiego 1, tel. № 203,
pod kierownictwem *I. Korwin-Piotrowskiego.*

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
Au seuil de la synthèse — <i>Stanisław Woźnicki</i>	3
La beauté du paon — <i>Janina Jankowska</i>	12
La vitalité de l'invention dans l'architecture de Vilno — <i>Juljusz Klos</i>	15
Expedition de Smokowski à l'Académie des Beaux-Arts à Petersbourg — <i>Wacław Studnicki</i>	19
Histoire de la culture théâtrale en Lithuanie — <i>Henryk Cepnik</i>	23
De l'éducation musicale en Pologne — <i>Jordan</i>	34
Les anniversaires de Moniuszko à Vilno	41
Chronique artistique	43
VARSOVIE : La foire de Noël, Salon annuel, Exposition de l'association des ryth- mistes — <i>J. Oryżyna</i> ; Exposition des ancêtres gravures populaires sur bois — <i>A. Lauterbach</i> ; Action de la section conservatrice — <i>T. B.</i> ; Architecture des petits thé- âtres — <i>J. D.</i> ; — VILNO : Exposition des artistes polonais — <i>s.</i> ; Ecoles professionnel- les — <i>s.</i> ; École dramatique — <i>m.</i> ; Musique — <i>K. Ranuszowicz</i> ; Ballet — <i>s. b.</i> ; Le gul- gnol polonais — <i>k.</i> ; — CRACOVIE : Théâtre, musique — <i>J. S.</i> ; — LEIPZIG : Auditions musicales — <i>Z. Dymmek</i> .	
Livres et journaux	
La monographie de Vilno — <i>w.</i> ; Industrie et métier — <i>J. Oryżyna</i> ; Revue littéraire — <i>M. R.</i>	

ILLUSTRATIONS.

Portrait de M-r K. (huile)	<i>L. Sleñaziński</i>
Portrait de M-r K. (huile)	<i>L. Sleñdziński.</i>
Esquisse pour une composition (sanguine)	<i>L. Sleñdziński.</i>
Étude de portrait (sanguine)	<i>L. Sleñdziński.</i>
Rue de St. Casimir à Vilno (détrempe et gouache)	<i>B. Jamontt.</i>
Des quartiers juifs à Vilno (détrempe et gouache)	<i>B. Jamontt.</i>
Wiktorja Kwiatkowska (photogr.)	<i>J. Worobjew.</i>

ILLUSTRATIONS AU TEXTE.

	Pages
Fragment de l'église Saint-Etienne à Vilno (détrempe et gouache) — <i>B. Jamontt.</i>	27
Esquisse d'après nature (crayon) — <i>L. Sleñdziński</i>	33
Des quartiers juifs à Vilno (détrempe et gouache) — <i>B. Jamontt</i>	37

Imprimés par erreur aux reproductions des œuvres de B. Jamontt les mots (tem-
pera et gouache) — lire : (détrempe et gouache).

Pi
301

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POŁUDNIE

ROK 1921-2

ZESZYT II

PAŹDZIERNIK — LISTOPAD — GRUDZIEŃ — STYCZEŃ — LUTY
WILNO. WYDAWN. WIL. TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW



PI 301

Druk „Lux” Wilno, ul. gen. Żeligowskiego 1. Telefon № 203.



<http://rcin.org.pl>



*L. Słeńdziński.
Portret p. K.
(obr. olejny)*

Fot. J. Worobjew.

*L. Slendzinski.
Portrait de M-r K.
(huile)*

U PROGU SYNTEZY.

Stanisław Woźnicki.



o wielkiem odchyleniu bieg życia artystycznego znów nas postawił w obliczu poszukiwań syntezy. Po półwiekowym prawie okresie zacieklego analizowania form świata widzialnego, poczynając od niewolniczych, niemal fotograficznych kopij t. zw. rzeczywistości, i kończąc na takich samych notowaniach momentów impresyj artystycznych, wzrokowych czy mózgowych, po rozwaleniu gmachu wielkich syntetycznych stylów wieków ubiegłych na tysiące poszczególnych artystycznie osobistych cegiełek, po djonizyjskiem rozkoszowaniu się w zapamiętaniu uczuciem barwami i grą płaszczyzn i linii, — znów budzi się w nas apollinińska tęsknota ku wielkim syntezom, od formy odczutej do formy przeżytej, opanowanej i mocno skonstruowanej.

Jakież dziedzictwo techniki i wiedzy artystycznej przekazał nam ów wielki okres odchylenia i w jaki więc zasób umiejętności uzbrojeni możemy dążyć naprzód we współczesnej o styl walce?

Stałe hołdowanie osobistym odcieniom wrażliwości wobec widzialnego, impresjonistyczny kult momentu, utrwalanie surowych kawałków natury i wynikająca z pośpiechu w notowaniach szkicowość, zwolna, ale zasadniczo zdeprawowały rozumienie znaczenia samej umiejętności i wiedzy malarskiej, powodując stopniowy ich zanik. Analiza stawiała mimowoli artystę wobec natury twarzą w twarz, wymagając od niego poddania się jej urokom, poddania się prawie bez zastrzeżeń. Jedynym deformującym czynnikiem w tym wypadku mógł pozostać tylko temperament artysty. Zasada możliwie największej bezpośredniości wobec widzialnego wszystko poza temperamentem, a więc refleksje, wspomnienia, wiedzę od starych czy współczesnych mistrzów zaczerpniętą, skazywała na powolne wymieranie, jako ową bezpośredniość osłabiających. Temperament artysty stał się tym jedynym alembikiem, który miał zmieniać naturę w dzieło sztuki, w myśl określenia Zoli, więc nic dziwnego, że w ocenie i wartościowaniu dzieł tych kierowano się li tylko oceną potencji tego temperamentu. W praktyce temperament odbijał się przedewszystkiem na manierze

w odtwarzaniu impresyj artystycznych, więc też obecność osobistej, odrębnej manieri stała się warunkiem sine qua non wytwórczości artystycznej. Nią zastąpiono styl mistrzów dawnych. Eliminowanie z procesu tworzenia czynników opanowujących, syntetyzujących zaraz się dało odczuć. Zjawily się niezliczone żywcem uchwycone kątki natury, przedstawione tak wier nie, że, jak się jeden krytyk wyraził, od razu można było wyczuć, w którą stronę należy zwrócić parasol, — portrety traktowane również jak kątki natury i całe szeregi innych, zawsze „żywcem“ z natury uchwyconych obrazów.

Temperament, będąc rzeczą bardzo osobistą i jednocześnie służąc jako jedyny miernik wartości artystycznej dzieł malarskich, stopniowo zniweczył tradycje techniczne, przekazane nam przez dawniejsze pokolenia, jak również uniemożliwił narastanie przez współpracę w sztuce nowych tradycji w artystycznym rzemiośle. Każdy artysta pod groźbą zatracenia nieskazitelności swego osobistego sposobu traktowania natury zmuszony był niezależnie od całego doświadczenia w sztuce epok poprzednich zdobywać umiejętność wypowiedzania się artystycznego od początku samotała. być swym korzeniem i kwiatem zarazem. Warunek samodzielności absolutnej podcinał w zasadzie możliwość wdrożenia abiturjentów do jakiegokolwiek bądź poziomu niezbędnego dla wykwalifikowania się technicznego. Wszystko musiało się rozbić o ową odrębność osobistego odczuwania, a to przecież było alfą i omegą całej sztuki. Uczelnie musiały się zmienić stopniowo w wolne pracownie dla uczniów i jedyną racją ich istnienia stało się utrzymywanie i zapewnienie możliwości pracy artystycznej kierownikom. Dla przyszłych uczących się adeptów sztuki skutki takiego stanu rzeczy stały się oczywiście fatalne. Jeden zastęp po drugim opuszczał mury swych uczelni, poza samouctwem nie posiadając żadnej wiedzy, żadnych podstaw w operowaniu rysunkiem, formą, barwą, kompozycją. Oni to stworzyli owe niezliczone kadry prowincjonalistów artystycznych, którzy dotychczas jeszcze przy każdej sposobności zawieszają ściany naszych beznadziejnie nudnych salonów sztuki.

Olbrzymia praca i olbrzymie sukcesy sztuki zachodniej spłynęły po tej warstwie bezskutecznie, bo tak objąć i opanować przedmiot, jak to uczynił szereg współczesnych mistrzów francuskich, potrafią tylko ludzie o głęboko wkorzonej i systematycznie rozwiniętej kulturze. Tam, gdy porzucono poprzednią statykę w malarstwie dla odtwarzania zmiennej prawdy bezpośredniego wrażenia, to już nie żałowano cierpliwości na żmudne obserwacje w niezmordowanym szukaniu wyrazu ruchu, chwili, przy-

stępowano do dzieła tylko po uprzednim przekonaniu się o najsubtelniejszej pewności oka i ręki, po dokładnem uzasadnieniu ich w martwej naturze. Bardziej jeszcze, wypróbowywano swą umiejętność i rozwijano ją przez bezpośrednie konfrontowanie z dziełami mistrzów dawnych. Wystawa w galerji Bernheim Jeune (1910) eksponowała rezultaty tej pracy, skupiając kopje z takich mistrzów, jak Dürer, Holbein, Greco, Velasquez, Rembrandt, Rubens, Tycjan, Veronese, Poussin etc. wykonane przez Delacroix, Manet'a, Degas'a, Courbet'a, Valloton'a, Cézanne'a, Van Gogh'a, Signac'a... A wszak to byli ci wielcy koryfeusze sztuki współczesnej.

Z naszymi artystami sprawa miała się inaczej. Ci, którzy mieli możność przebywania zagranicą, rozumie się musieli odczuć cały czar piękna i prawdy w kolorycie francuskiego malarstwa, wdzięku i swoistości w rytmie linii, — lecz przyswoić tego podczas kilku lekcyj oczywiście nie byli w stanie. Na przystąpienie zaś do systematycznego współzawodnictwa we wszystkich kwestjach giętkości, wrażliwości, prawdy i wynalazczości nie pozwalało ich mniej niż mierne przygotowanie artystyczne. Nic też dziwnego, że krytyk francuski Leblond z pełną skromności ironją mógł napisać: „Większa część Polaków, Rosjan etc, których przeciętność spostrzegamy w malarstwie portretowem lub w scenach wymyślonych zamalo studjowali martwą naturę“...

Włożywszy do saczków ułamki tylko tu i owdzie pochwyconych recept malarskich, wracali nasi artyści do kraju rodzinnego i, owiani aureolą kultury zachodu, z kolei stawali się profesorami. I czego już ci, nam najbliżsi, mogli nauczyć nowe dorastające pokolenie? — Ostatnim człowiekiem, który mógł stworzyć u nas poważną szkołę, był Matejko. Lecz jego nieszczęsny literacko-bigoteryjny historyzm, czyniąc go niewrażliwym na zdobycze artystyczne współczesnego zachodu, przeszkodził mu zarazem w przekazaniu uczniom zdrowych zasad swej wielkiej umiejętności technicznej, swego rozumienia formy. Kilkadziesiąt lat indywidualistycznego samumu wystarczyło, aby na całej linii poziom wyrobienia i sprawności artystycznych prawie zanikł.

Jednostki wybitniejsze nie mogły na ten stan rzeczy wpłynąć. Tego, co same zdobyły w swej wyczerpanej pracy, przeważnie na studjach w uczelniach zagranicznych (Paryża, Monachjum, Petersburga i t. d.), nie mogły udzielić innym, przeszkadzało bowiem temu owo zaczarowane koło kultu osobistych temperamentów ich uczniów, z których żaden, z obawy zaślępienia jako plagjator, nie zgodziłby się przejmować artystycznych tradycy

swego mistrza. Pozostali więc ci nasi więksi artyści, żeby użyć określenia Brzozowskiego: „przygodami indywidualnemi bez wyjścia”, a całą resztę, całą młodzież zostawiono nadal na łasce jej poszczególnych temperamentów i t. zw. wrodzonych zdolności. — Nieopanowanie malarskiej techniki, niedbalstwo w używaniu barwników, te zgubne skutki pośpiechu, samą fakturę obrazów uczyniły przypadkowo szorstką i odrażającą w swej nieudolności. Dzieła te mogły być bardzo wiernymi wypowiedzeniami naturalistycznych czy metafizycznych koncepcyj swych autorów, nie przybliżało to jednak zupełnie owych produkcji do kategorii dzieł sztuki.

Jakże odmiennie, inaczej uczono i pracowano za dawnych mistrzów! — Tam temperament nie mógł odegrywać tak dominującej roli, gdyż szło o syntezę. Zarzut braku „oryginalności” nie przeszkadzał uczniowi w zdobywaniu najgruntowniejszej wiedzy u mistrza, owszem, musiał on przejąć całą jego technikę, zgłębić wszystkie tajniki jego rzemiosła, wyćwiczyć się we wszystkich arkanach jego sztuki, aby następnie pod naciskiem już nie tylko temperamentu, lecz wymogów świadomej silnej indywidualności ugiąć wiedzę nabytą i, skorzystawszy z całego dorobku zdobytej sprawności artystycznej, zużyć ją do budowania swego własnego gmachu. W braku zaś silnej indywidualności zostawał w każdym razie wysoce wykwalifikowanym pracownikiem sztuki malarskiej. To też umiejętność przechodziła z rąk do rąk, coraz bardziej wzbogacając tradycje i wciąż się potęgując stawała się podłożem dla coraz to nowych poszukiwań i nowych rozwiązań stylowych. Od XIII w. bezmała aż do środka XIX widzimy ową nieustanną kolejność w przekazywaniu tradycji, a przecież jakże odmiennie w treści i jakości są dzieła tych mistrzów. Wymownym świadectwem poziomu artystycznego rzemiosła owego okresu służą nam dotychczas nadzwyczajna jasność, czystość, siła, przejrzystość i tajemna vibracja koloru, mistrzowska zręczność w opracowywaniu powierzchni obrazów, genialne ujarzmianie formy w ścisłe jak z metalu wykute zespoły i jednocześnie ukrywanie pracy w mistrzowskiej fakturze, czyniące te dzieła jakby utkanemi z jednego tchnienia genjuszu. Tak, ci dawni i wielcy nie obawiali się być sumiennymi wielbłędami, przeto mogli się stać następnie potężnymi lwami, aby się wreszcie przekształcić w cudowne dzieci.

U nas etap wielbłąda został usunięty, to też wszyscy stają się odrazu lwami, aby w tempie przyśpieszonym następnie zdziecinnieć. — Zerwanie ciągłości tradycji doprowadziło, bo doprowadzić musiało do upadku artystycznego rzemiosła i umiejętności. Zapanowała dziwna sytuacja: ani jednego mistrza, — sami podmajstrzy...

Na tle takiego stanu rzeczy rosło nasze obecne pokolenie, i na tle takiego stanu rzeczy otrzymało pierwsze wieści radosne z Zachodu. — Oto tam, w bardziej błogosławionej krainie, już od szeregu lat nastąpił zupełny przesył od tych wszystkich „kątków natury“, przepuszczają przez pryzmat temperamentu etc, powodując ogólny zwrot ku zadaniom kompozycyjnym, zdobywaniu formy syntetycznej, monumentalnej, ku pojmowaniu obrazu znów jako czegoś twórczo opracowanego i artystycznie jednolitego. Centralnem zagadnieniem nowych poszukiwań stała się forma. Zrozumiano bowiem rzecz bardzo ważną, że styl dzieła polega nie na podporządkowaniu się któremukolwiek ze stylów minionych w formalnym przeprowadzeniu kompozycji i nie na odrębności poszczególnych manier w technice malowania, lecz na pewnym indywidualnie głęboko opanowanym i ściśle przeto z światopoglądem związanym sposobie wyrażania każdej formy, jakie wypełniają płaszczyznę obrazu, na jakości indywidualnej tych form syntezy. Zamiast więc bierności wobec form widzialnych, znowu wyłonił się pierwiastek czynny, twórczy, opanowujący każdą poszczególną formę, potęgujący ją do wyżyn monumentalnej syntezy. To jest ten pierwiastek właśnie, jaki wybitnie cechował twórczość mistrzów dawnych.

Zdawaćby się mogło, że nic zerwanej tradycji zostanie odrazu nawiązana. Lecz z jednej strony doszczętne wypranie przez okres naturalizmu i impresjonizmu wszelkiego poczucia ciągłości w pracy, z drugiej zaś obawa wpadnięcia w trzęsawisko oficjalnego akademizmu, jaki najbezmyślniej pasorzytował na dziełach tych właśnie dawnych mistrzów, sprawiły, że artyści, postawieni poza nawiasem utraconych tradycji artystycznych, przyjęli ten stan jako status quo i, głosząc zaprzeczenie wartości epok minionych, rozpoczęli swe poszukiwania syntezy odnowa, wprowadzając do nich już od samego założenia przejętą od impresjonizmu zasadę jaknajbardziej osobistego traktowania form wypełniających kompozycje. Szeregi powstałych stąd kierunków, opartych przeważnie na teoretycznych zgóry przyjętych punktach widzenia wobec rzeczy odtwarzanych wytworzyły pewien rodzaj współczesnego scholastycznego akademizmu przez wtłaczanie z reguły nieskończonej różnorodności form widzialnych w schematy prostokątów, trójkątów, soczewek, sześciątów, walców... Odrzucono prawa perspektywy, rozcięto i rozciągnięto formy na płaszczyznie, przeniesiono uwagę artysty z powierzchni przedmiotów jakby wewnątrz nich, w tajną ich istotność, rozkładano masy na podstawie praw ich wzajemnego ciężenia, wyczuwanego przez przeczułną wrażliwość artysty. — Opieranie twórczości na bardzo osobistych

odczuwaniach jakby ruchu i rzeczy w sobie oczywiście nie mogło posunąć samego rzemiosła, artyzmu, zrozumienia materiału ani o krok, chociaż teoretycznie niezmiernie się przyczyniło do przewyciężenia impresjonistycznych założeń.

Wejście na właściwą drogę rozpoczęło się, jak zwykle w takim wypadku, zdaleka: sięgnięto po dyrektywy do najdalszej przeszłości i najodleglejszych ras i narodów. Prymitywizm ludów pierwotnych, lub potężne prymitywne syntezy narodów tak starożytnych, jak Egipcjanie, Chaldejczycy i inn., uczyniono punktem oparcia w poszukiwaniach własnej syntezy. Jeżeli pod tym ostatnim względem poszukiwania te zawiodły, gdyż niemożliwością jest zastąpienie duszy własnej cudzą, to w każdym razie były one doskonałym treningiem w rozwijaniu wogóło zmysłu rozumienia formy monumentalnej. Tem się bowiem różnił ten pozorny retrospektywizm od retrospektywizmu estetycznego, że punkt ciężkości przeniesiono na najgłębsze zagadnienia w interpretowaniu formy i zrozumienia materiału przez te odległe rasy i epoki.

Po długich wędrówkach w poszukiwaniach własnej Cythery wyładowano wreszcie, jakby to był powiedział Chesterton, u siebie w Babilonie. Rozwinięty zmysł krytyczny innem okiem ogarnął i epok poprzednich rodzime dziedzictwo artystyczne. Claude Lorrain, Poussin, Dawid, Ingres zwolna odzyskali swe wychowawcze znaczenie w tym rozwoju i, taka jest siła tradycji, poczęli skierowywać owe rozbieżne poszukiwania w jednym, rasowym kierunku. Przystąpiono do pracy sumiennej, systematycznej, i przy nieskończonych próbach nad martwą naturą, stanięto do wałki o wydobycie z widzialnego najwyższego, syntetycznego wyrazu. Wielki duch Cézanne'a był najsilniejszym bodźcem w tej pracy, mającej służyć probierzem siły indywidualności, tym razem naprawdę indywidualności artystów współczesnych.

Tak więc narazie zupełnie na tle impresjonizmu zdezorjentowani artyści, pełni przez to pewności siebie i z pogardą odrzucający przeszłość, znaleźli się znowu u stóp wiecznego mauzoleum tytanicznych wysiłków i zwycięstw. Stanęli wobec olbrzymiego zadania gruntownego przejęcia tradycji swych dawnych poprzedników, dla organicznego z nimi zespolenia tych cennych zdobyczy, jakie pomimo wszystko pozostawił po sobie okres impresjonizmu i okres jego przewyciężania: pewną ostrość dynamiczną w rozłożeniu mas, zdobycze kolorystyczne, indywidualność ruchu i dosadność charakterystyki.

* * *



*L. Słendziński.
Portret p. K.
(obr. olejny)*

Fot. J. Worobjew.

*L. Slendzinski.
Portrait de M-r K.
(huile)*

Podczas tego olbrzymiego przewrotu w stosunku do pojmowania celów i zadań sztuki, jaki coraz szersze kręgi zataczał na Zachodzie, u nas po starym cieszyły się uznaniem strzępy recept impresjonistycznych i zupełnie zwyrodniałe sentymentalno-literackie produkcje spaczonych uczniów różnych naszych „szkół” artystycznych. Nie należy się więc dziwić, że gdy rezultaty i ostateczne zdobycze wielkiego przesilenia na Zachodzie przywędrowały i do nas, to całe nasze młode pokolenie, ta jedyna jeszcze nie zmanierowana świeża warstwa z żarliwością uchwyciła się tych nowych haseł, wyzwalających wreszcie sztukę z opisów i literatury i przywracających jej godność artyzmu. Brak żywych tradycji, zupełna nieudolność w rzemiośle artystycznym sprawiły, że zwrócono się przedewszystkiem do kierunków napozór dających najprędsze i najbardziej „indywidualne” wyniki, a więc w pierwszej linii do kierunków wychodzących z zaprzeczenia dawnych tradycji — inne, dla braku odpowiedniego przygotowania technicznego, zostały narazie dla artystycznego ogółu niedostępne.

Zato teorie dające możliwość rozczłonkowania form i opierające swe konstrukcje na bardzo osobistych wyczuciach przez artystę równowagi mas, jakież dawały pole dla lwich poczynań naszych młodych artystów. Zresztą, większa część tych kierunków pozostała dzięki sile przyzwyczajenia dobrym starym impresjonizmem, tylko *à rebours*, w odniesieniu nie do widzialnego, lecz do psychicznego świata. Kątki natury zostały zastąpione przez kątki psychik artystów, odtwarzane z takim samym zgubnym pośpiechem dla niezatrącenia ich momentalnych odcieni, jak i w impresjonizmie. To, na co potrzeba było kilkudziesięciu lat wyteżonej pracy na Zachodzie, zostało przerobione u nas z zawrotną szybkością, w charakterystycznym pośpiechu stawania się produkującymi samoistne dzieła talentami, bez okresu systematycznej nauki. W zasadzie ruch ten był bardzo pożądanym i w pewnej mierze kształcącym w nas zmysł czysto artystycznych wartości, jednak dzięki rozproszeniu wysiłków na bardzo indywidualistyczne manowce, podnieść poziomu rzemiosła malarskiego nie był w stanie. Pod względem wykonania technicznego, opracowania poszczególnych części obrazu, faktury, zrozumienia materiału, nowe te dzieła pod żadnym względem nie stały wyżej od cokolwiek dawniejszych. Sam fakt przewagi w nich pierwiastku abstrakcyjnego, w przeciwieństwie do t. zw. dawnego naturalizmu, jeszcze nie czynił z nich uczt dla wzroku, dzieł wytrawnego artyzmu. Brak gruntownych studjów, a co zatem idzie, ograniczoność form i środków wypowiedzi się malarskich, powodowały w tej zawrotnej

drodze tworzenia „nowych“ form zbyt szybkie wpadanie w szablon, manierowanie się, monotonię i wyczerpanie.

Mimo to okres ten pozostawił niesłychanie ważne i dodatnie dla nas wyniki. Łamiąc ostatecznie w nas sankcję impresjonistycznego stosunku do świata, wyjaśnił i ugruntował ogólny nawrót do kompozycji, do syntezy. Umiejętność podporządkowywania zdobyczy analitycznych zadaniom kompozycyjnym obrazu, umiejętność, jaką w wysokim stopniu posiadali np. mistrze renesansu, stała się zadaniem dni naszych. Analiza wymagała bezpośredniego kontaktu artysty z odtwarzanym przedmiotem, opierała się przede wszystkim na sile momentalnej wrażliwości wobec widzialnego. Synteza—mobilizuje cały zapas wiedzy i umiejętności artysty, gdyż powodowany tylko względami kompozycyjnymi, ściśle związanymi z charakterem zadania samego obrazu, artysta syntetyk posługuje się wspomnieniami, czerpaniami ze skarbnicy swej pamięci artystycznej, biorąc z niej to, co w danym wypadku jest mu potrzebne. Zadanie twórczego opanowania kształtów widzialnych i przetworzenia ich w formy artystyczne, ściśle odpowiadające architektonice obrazu i woli artysty, wybieranie i segregowanie wymagają wytężonego uczestnictwa wszystkich władz intelektualnych i uczuciowych, a nie tylko smaku i temperamentu artysty. Swoboda wypowiedzi twórczych koncepcji artysty uwarunkowaną jest całkowicie przez swobodne operowanie wszystkimi środkami artystycznego rzemiosła. Niedostateczność rezultatów przy zbyt pośpiesznym wytwarzaniu „syntez“ jaskrawo podkreśliła to znaczenie znawstwa materiału i techniki artystycznej w procesie twórczym.

Konieczność zwrotu do formalnego kanonu, jako podstawy wykształcenia artystycznego, zrozumianą została w całej pełni. Zwrot ten, szkodliwy tylko w wypadku martwo akademickiej bałwochwalczości i epigonizmu wobec form tradycyjnych, nadzwyczaj uzdrawniająco podzielał na sztukę. Kanon taki daje podstawę w sprawdzaniu artystycznej nieudolności i fałszywości wewnętrznie nieusprawiedliwionych inowacji. Pomaga do odrzucenia wszystkiego co chwilowe, czysto przypadkowe i napływowe, stawiając artystę w obliczu jego ostatecznych i najgłębszych celów. Kształci surowy smak, wymagania artystyczne, poczucie odpowiedzialności i ostrożną powściągliwość w posługiwaniu się wartościami starymi i nowymi, czyniąc zarazem artystę rzeczywiście wolnym w hierarchicznym ustosunkowywaniu twórczych wysiłków, dając mu możliwość czynienia celowych eksperymentów i dokładną świadomość jego dążnościom. Rozwija zatem żywe poczucie ciągłości i wewnętrznego związku z pracą pokoleń

poprzednich. Daje jednym słowem doskonałą i jedyną podstawę dla świadomej, krytycznej twórczości.

Pomagając niezmiernie wprowadzaniu artystycznego ładu, segregowaniu i koordynowaniu burzliwych sił twórczych, sam przez się kanon, jak każda zresztą norma, jest martwym i bezpłodnym, chociaż zabezpiecza pewien ogólny, a często bardzo wysoki poziom kultury i umiejętności artystycznych. Dopiero z organicznego jakby zespolenia się kierowniczych zasad kanonu z siłami twórczemi może powstać dzieło sztuki. Zasady więc kanonu muszą być współrytmiczne, pokrewne organizacjom psychicznym artystów w ich stosunku do świata. W wypadku przeciwnym otrzymamy zawsze fałsz, a więc i mierność. Nieomylnym a błogosławionym instyktom powodowani artyści nasi wsparli się na kanonach, wypływających z dwóch wielkich źródeł naszej kultury: z niewyczerpanej skarbnicy tradycji kultury łacińskiej, klasycznej, i sztuki ludowej.

Systematyczna i wyteżona w tym kierunku praca już w wielu wypadkach zaczęła dawać świetne rezultaty. Prąd ten ogarnął nie tylko malarstwo, grafikę, rzeźbę, architekturę lecz i rzemiosła artystyczne, świadcząc o żywiołowej sile i konieczności rozwojowej tego ruchu. Kontakt z przeszłością coraz bardziej się nawiązuje, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej wzmagają się poziom artystycznego rzemiosła, coraz bardziej się krystalizuje i wyjaśnia samo rozumienie zadania w szukaniu stylu, syntezy w interpretowaniu formy i konstruowaniu obrazu. Artyści, pionierzy tego ruchu, jak magnesy przyciągają do siebie szeregi uczniów, wdrażaniu których w reguły obowiązkowego kanonu nie stają tym razem na przeszkodzie ich osobiste temperamenty. Taką drogą tradycje narastają i wysiłek jednych służy szczeblem dla dalszej pracy następnych. Systematyczność i ciągłość w badaniu i przyswajaniu zdobyczy artystycznych tych dwóch wielkich ognisk naszej kultury, oraz oparcie się na nich dla dalszej własnej twórczości, przy wyzyskaniu wszystkiego co nam dała cenna sztuka współczesna, — służą rękojmnią rzeczywistego odrodzenia naszej sztuki z okresu drobnej indywidualizacji i samouctwa i stawiają nas wreszcie u progu południa naszej sztuki, u progu Grand Art.

PAWIA KRASA.

Janina Jankowska.



ieraz całe epoki i pokolenia silą się wynaleźć słowo, któreby skryształilo ich tęsknoty. Jest to bełkot bezsilny, krążenie ślepego drapieżnika nad zdobyczą, przypominanie słowa, zapadłego na dno świadomości.

Rzeczą genjusza jest wymówić słowo.

Nowatorstwo nie zawsze jest tworzeniem nowych wartości. Częstokroć jedynie otworzeniem oczu na rzeczy, trwające obok nas od wieków — niepostrzeżone. Nadaniem słowa rzeczom nienazwanym.

I słowo staje się ziarnem, które rodzi lasy.

Odrodzeniem była dla średniowiecza kultura antyczna.

Kolumbem Tatr był w Polsce Witkiewicz. Żeglując do „stylu polskiego“, odkrył „styl zakopiański“. (Jeszcze w cudzysłowie).

Objawieniem dla grupy malarzy krakowskich była pawia krasa chłopca z pod Krakowa. Wł. Tetmajer, częściowo Wyspiański, Axentowicz, Alfred Wierusz-Kowalski, a za nimi tylu innych oślepionych, zaczarowanych „bajeczną kolorowością“.

Tęczowe przecucie Polski ludowej: „Coś ma w sobie z Króla-Piasta, chłop potęgą jest i basta“.

Malarzy krakowskich zaczarowała „natura“, jakkolwiek wydawało się im, że malując baby w kwiecistych kieckach stwarzają — styl.

Z brzękadłami, świecidłami w tęczowej zawierusze wstąg przemknęło wesele krakowskie, zamiatając pawiem piórem malowane płótna wystaw.

... Znużyły już najlepiej malowane kiecki i pióra, jednakże nie ustało ciążenie do „stylu polskiego“, tęsknota do słowa, które jednak nie zostało wymówione.

To dopiero, co daje dziś Skoczylas lub Stryjeńska nie jest surowym chwytem krasa krakowskiej, ani poetycką etnografią, tylko przetrwaniem w ogniu własnej duszy i współczesnej techniki tradycji zapomnianej.

To już potraça o styl!

Etnografja patriotyczna przeniosła się z obrazów do przemysłu artystycznego. Propaganda „Krakowskiej Sztuki Stosowanej” została nagle zastosowana, może trochę opacznie, do masowej i detalicznej produkcji. Rozwój przemysłu zdobniczego, który powstał u nas w niespełna 2 lata nie jest jeszcze, niestety, wydarzeniem artystycznym. Jednakże należy się liczyć z tym bądź co bądź wielkim faktem kulturalnym. Powstała nowa gałąź przemysłu i handlu, zależna całkowicie od wzorów krajowych i roszcżąca pretensje artystyczne.

Na wytworzenie mody na „sztukę ludową” złożył się splot przyczyn łatwo namacalnych. Wolna Polska musi mieć swój odpowiednik, pewną reprezentację artystyczną, odrębną, narodową, dla celów propagandy.

Przygotowane od lat kilkunastu hasła trzeba wprząc do handlu, przemysłu i propagandy politycznej. Oczywiście.

Pozatem nie należy zapomnieć o nowym odkryciu XX wieku: Europa odkryła Polskę!

Agenci zagraniczni o wyżlim nosie poczuli prądy unoszące się w powietrzu. Wystawy polskiego przemysłu ludowego zagranicą, zorganizowane przez nich, cieszyły się niebywałem powodzeniem.

Po modzie na sztukę murzyńską, przyszła moda na polszczyznę.

Zainteresowanie się cudzoziemców zdobnictwem polskim, poparte brzękiem franka i dolara (konjunktury wywozowe) stwarza u nas fabryki, wytwórnie, hurtownie i chałupnictwo: „przemysł artystyczny”.

Nie ludźmy się: polska moda jest tylko modą, przelotnym epizodem powojennym dla Europy. Lecz dla nas jest ona wydarzeniem i początkiem — — (czego? przyszłość pokaże).

Poza płaskim interesem ekonomicznym i politycznym są jeszcze inne przyczyny, które tłumaczą łatwe zwycięstwa Sztuki Ludowej.

Znużona rozgardjaszem kubizmów i futurystów, oraz kalejdoskopicznym ścieraniem się indywidualizmów, Europa po dawnemu tęskni do stylu. Wraca ciągle do ostatnich kręgów kultury estetycznej 19-go wieku, który w pogoni za stylami wieków ubiegłych zaprzepaścił swój własny styl.

Kając się w niemocy twórczej, zanurza się w odżywczych źródłach prymitywu, szukając leku i cudu... Romantyzm, archaizm i Rousseau pokutują w powrotnych apoteozach prymitywu — człowieka natury.

Czy będzie to egotyizm wschodni, czy egipski, polski, rosyjski, czy afrykański — jednako zdobędzie oczy i zachwyt Europy.

Czy jednak w tej chwili nam chodzi o prymitywność sztuki ludowej? Na tej strunie grało już wielu.

Stylizacje prymitywów włoskich i ludowych przeżyły się, jako maniera estetyczna.

Jest w sztuce ludowej coś jeszcze, co niepokoi, jako antyteza twórczości dzisiejszej, co nie jest jeszcze wyzyskane i zrozumiane aż do jądra.

To coś jest zaczątkiem i istotą stylu, do którego tęskni epoka indywidualizmu.

Sztuka ludowa, zarówno zdobnictwo, jak epos-bajka i pieśń, jest zbiorem anonimów. Nonsensem byłoby twierdzenie, że nie było w niej talentów i samorodnych indywidualności. Nawet dzisiaj mamy tego przykłady. Jednakże twórczość ich jest tak nierozzerwalnie spojona z tradycją, że w większości wypadków jest niemożliwym odróżnić twórców, syna od ojca, mistrza od ucznia, jak niepodobna odnaleźć autorów bajki i pieśni ludowej, którą tworzą wieki. Jak bajkę i pieśń, tak i wzór przetwarzały i urozmaicały pokolenia.

Twórczość ludowa obraca się dookoła niepisanego kanonu, który się staje dziedzicznym, jak kształt liści i kwiatu. Tak przechowały się wzory, w których można odczytać religijne runy. Tak przetrwało dziwne podobieństwo w zdobnictwie ludów pokrewnych rasą, czy sąsiedztwem.

Bezspornie zmienia się wzór, wzbogaca i odchyła od odwiecznego kanonu. Wchłania wpływy kultur rozwijających się u góry. Tak np. na malowanych skrzyniach krakowskich znajdujemy wazony renesansowe, w kilimach podkarpackich (pokuckich) — wzory wschodnie, w pasach słuckich złane motywy perskie i polskie. Odchylenia te jednak zasymilowane są dziwnie i swoiście, bo przetrawione są przez całe pokolenia.

Ani na chwilę nie urywa się spoista nić ciągłości.

Ciągłość tradycji i twórczość zbiorowa oto są cechy zasadnicze sztuki ludowej, które ją zbliżają do stylu. Może tu właśnie tkwi jej siła, która przyciąga indywidualistów, stylu poszukujących.

Zbiorowość i tradycja — jako antyteza rozpasania indywidualizmu.

A może jako echo ostatnich haseł społecznych?

znaczną odgrywa rolę w dziejach sztuki istotnej narodowość artysty, — a jak dominującym jest ów „genius loci“. To też z całą stanowczością stwierdzić można, że żywotność i odrębność sztuki polskiej wogóle, a zwłaszcza architektury, jako najbardziej zależnej od wymagań życiowych i współpracy całych rzesz wykonawców miejscowych, bynajmniej nie ucierpiała wskutek napływu sił obcych, lecz dzięki nim wytworzyła tylko tę ścisłą łączność i pokrewieństwo sztuki naszej z zachodnio-europejską na podłożu wspólnej kultury łacińskiej, która daje nam prawo obywatelstwa w rodzinie narodów kulturalnych.

Twierdzenie powyższe odnośnie do całokształtu sztuki polskiej w różnych jej epokach, — w zastosowaniu do architektury wileńskiej zyskuje tembardziej na sile przekonywującej, — im wyraźniej uwydatnia się w dziełach różnych autorów i odmiennych epok pewien wszystkim im wspólny, specyficznie wileński charakter, — rzechy można, *ton zasadniczy*, który stapia wszystkie te olśniewające swą pomysłowością wysiłki twórczości w jednolitą, harmonijną i konsekwentnie rozwijającą się przez wieki melodję duszy wileńskiej. — Gdy stajemy w kaplicy św. Kazimierza oczarowani jej majestatem, lub zwisamy oszołomionemi z zachwyty oczami na przedziwnych ornamentacjach stiukowych w kościele św. Piotra i Pawła na Antokolu, — to przemawia do nas wtedy nie indywidualność Danckersa de Ry, Holendra, lub Perettiego i Galli'ego, Włochów, — lecz ów nieodparcie fascynujący nastrój życia polskiego danej epoki, jakie kipiało wówczas w Wilnie i tylko w Wilnie do takiego napięcia dojść mogło. — Artysci byli tu nie tylko angażowani, ale przede wszystkim inspirowani przez możnych fundatorów, — dokładali starań, by ich intencje odgadnąć i przyodziać w kształt plastyczny, nawiązując swe utwory, zgodnie z kategorycznym wymaganiem w sztuce podporządkowania poszczególnego dzieła otaczającej je całości, do istniejących już na miejscu dzieł sztuki, — dzięki czemu osiąkali prawie zawsze tę harmonijność i naturalność efektu, jaką zatracili prawie zupełnie artyści nowocześni. —

Dla charakterystyki sztuki wileńskiej kwestja cudzoziemskiego pochodzenia artystów jest więc sprawą całkiem podrzędną, — a zresztą, nawet z krańcowo ortodoksyjnego punktu widzenia, — zapominać nie należy, że w Wilnie pracowały całe zastępy artystów bezsprzecznie polskich, jak choćby owi sprowadzani za Zygmunta Augusta dla ozdobienia Zamku Dolnego: *Marcin Ostrowski, Wojciech Chełmiński* z Inowrocławia, *Stanisław Ratka* z Poznania, — jak owi: *Jan Skiedel*, przebudowujący

Katedrę w 1498 r., lub *Jan Skołda*, wznoszący mury obronne Wilna, — *Jan Zaor* z Krakowa, autor kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu, i wielu innych, których nazwiska spoczywają w niezbadanych jeszcze i niewyzyskanych aktach archiwalnych Wilna.

* * *

Uwagi wypowiedziane dotychczas były niejako żmudną acz konieczną pracą odwalania kamieni zagrażających drogę ku szczytowi, skąd ogarnąć można całość prawdziwej panoramy Wilna w przestrzeni i kolejności wieków i poznać jego właściwe oblicze architektoniczne.

Oblicze to, poryte bliznami wojen i pożarów, zszpecone barbarzyństwem najeźdźców, umorusane niechlujstwem czasów najnowszych, posiada mimo wszystkie te klęski tyle swoistego wyrazu, jak bodaj żadne inne, z wyjątkiem prastarego Krakowa, miasto polskie.

Spróbujmy ten wyraz pochwycić i zdefiniować z punktu widzenia artystycznego, — ustalić jego cechy typowe, zasadnicze.

Wilno, jako powołany do nowego życia na wielkiej arenie dziejów gród Jagielloński, zaczyna się budować z cegły w w. XV, — w czasie panowania gotyku. Pozostałe z tego okresu dzieła najcelniejsze i najmniej w czasach późniejszych przekształcone, to kościoły: Franciszkanów, św. Mikołaja, Bernardynów i św. Anny. — Zamek Górny i związany z nim kościół św. Marcina legł, niestety, w gruzach, które nie dają wyobrażenia o pierwotnym wyglądzie tych monumentalnych poczyniń; zaś kościół św. Jana, Katedra i cały szereg innych kościołów w tym czasie wzniesionych zatraciły wskutek późniejszych przeróbek swój charakter. Lecz wymienione wyżej cztery pomniki gotyku wileńskiego zawierają w swem zestawieniu grupę dla Wilna typową.

(d. c. n.).



B. Jamontt.

Zaulek Św. Kazimierza w Wilnie.

(tempera i gwasz).

Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.

Rue de S-t. Casimir à Vilno.

(tempera et gouache).



B. Jamontt.

Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie.

(tempera i gwasz).

Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.

Des quartiers juifs à Vilno.

(tempera et gouache)

WYSŁANIE SMOKOWSKIEGO DO AKADEMJI SZTUK PIĘKNYCH W PETERSBURGU.

(Materiały archiwalne do historii sztuki).

Wacław Studnicki.



archiwum Państwowem w Wilnie w dziale byłego archiwum wileńskiego Okręgu Naukowego w aktach r. 1822 został znaleziony fascykuł p. t. „Wysłanie Kandydata Smokowskiego do Akademji Sztuk Pięknych w St. Petersburgu dla udoskonalenia się w rysunku i malarstwie“ (sygnatura dawna: Przedział IX № 147 cb. 86/685). Fascykuł ten formatu arkuszowego (fol.) składa się z ośmiu kart zapisanych.

Karta 1-a zawiera pismo Rady Uniwersytetu Wileńskiego № 4334 z dnia 29 października ¹⁾ 1822 r. do ks. Czartoryskiego „Kuratora Wydziału Naukowego Wileńskiego“ podpisane przez Tomasza Życkiego — dziekana Oddziału Nauk fizycznych i Matematycznych i Norberta Jurgiewicza — Sekretarza (Rady Uniwersytetu).

W piśmie powyższem „odebr. 5/17 Listopada 1822 r. w Puławach“ znajdujemy raport treści następującej.

„Na posiedzeniu Rady dnia 1 terażniejszego października ¹⁾ czytany był wypis z *Protokołu Posiedzeń Rządu Uniwersytetu* ²⁾ pod dniem 26-go września przeszłego z wyrażeniem, że *Oddział Literatury i Sztuk Wyzwolonych* ²⁾ z powodu zapytania Rządu, czyby nie wypadało ucznia *Seminarjum Nauczycielskiego* ²⁾ Wincentego Smokowskiego, Kandydata sztuk, który od roku 1816 przykłada się do rysunków i malarstwa, wysłać na czas pewny do Petersburga dla doskonalenia się w rysunkach.

Po wysłuchaniu *opinji prof. Rustema*, ²⁾ jednomyślnie uznał, że lubo Smokowski mógłby jeszcze wiele korzystać, zostając przez rok terażniejszy przy Uniwersytecie, jednak byłoby rzeczą przyzwoitą, aby wspomniany uczeń w terażniejszym roku był posłanym do Akademji Sztuk w Peters-

¹⁾ Daty, o ile niema ściślejszej wskazówki i są podane pojedynczo, należy uważać za daty według starego stylu.

²⁾ Podkreślenia nasze.

burgu dla uczynienia przez ciąg dwóch lat znaczniejszego postępu w swoim przedmiocie z przeznaczeniem mu rub. srebr. 300 na utrzymanie się roczne.

Takowe zdanie Oddziału Rząd Uniwersytetu do decyzji Rady przedstawia.

Rada Uniwersytetu opinię oddziału Literatury i sztuk wyzwolonych przyjęła...²⁾ co do zdania W. X. Mości i *potwierdzenie* przedstawia.

W odpowiedzi na powyższe pismo ks. Czartoryski *tegoż*²⁾ dnia otrzymania (7/19 Listopada) oświadcza (za № 759) iż *zezwała*²⁾ „na wysłanie jego (Smokowskiego) dla doskonalenia się w rysunku i malarstwie“, ale nie widzi potrzeby zakreślać teraz czasu przez który J. P. Smokowski ma zostawać w Petersburgu, bo to zależeć będzie od jego dalszego postępu i aplikacji“.

Kurator żąda, aby Rada Uniwersytetu włożyła na kandydata obowiązki:

„1) O wszystkich swoich zatrudnieniach przysyłać do właściwego dziekana szczegółowe co kwartał raporta.

2) Aby koniecznie usiłował zasłużyć i otrzymać premium, jakie Akademia zwykła celującym uczniom swoim rozdawać.

3) Aby po skończonym roku złożył Uniwersytetowi od nowych przełożonych i profesorów o sobie świadectwa“.

Książe Kurator komunikuje w dalszym ciągu swej odpowiedzi: „Przyłączam przy niniejszym list odemnie³⁾ do księcia ministra Golicyna o wyprawieniu J. P. Smokowskiego do Petersburga i z prośbą aby mu była, jeśli można wyznaczona stancja w Akademji; list ten osobiście złożyć powinien J. O. księciu ministrowi (Oświaty)“.

W końcu ks. Kurator dodaje w swojej odpowiedzi Radzie Uniwersytetu, że „wysłanie p. Smokowskiego *wtenczas dopiero uskutecznić się powinno, gdy dziekan*²⁾ fakultetu właściwego i *prefekt seminarjum nauczycielskiego zaświadczą*²⁾, że konduita jego (kandydata) była zawsze moralną i nienaganną — w przeciwnym razie Rada Uniwersytetu zrobi mi nowe o tem przedstawienie i wyjazd J. P. Smokowskiego wstrzyma“.

Jest to warunek ogólny: „aby we wszystkich tego rodzaju przedstawieniach, gdzie jest mowa o jakiegokolwiek bądź nominacji, Rada wyrażała zawsze swoje zdanie o tym arcyważnym punkcie, jaka jest moralność i konduita przedstawiającego się“.

³⁾ Odpis tego listu znajduje się w aktach tego samego fascykułu na karcie 6-ej.

Opinie o moralności i prowadzeniu się Smokowskiego dają dziekan Oddziału Literatury i Sztuk Pięknych G. E. Groddek i prefekt Seminarjum Nauczycielskiego prof. M. P. Poliński (na karcie 4-ej i 5-ej).

Dziekan zaświadcza dn. 17 listopada 1822 r., na skutek poruczenia Rządu Uniwersytetu z dnia 14 listopada b. r., „że J. P. Wincenty Smokowski przez cały czas zostawania przy Uniwersytecie zachował się moralnie i przykładowie, i na żadną naganę nie zasłużył, co też profesorowie oddziału zgodnie potwierdzają zdania“. Prof. Poliński również na zapytania z dnia 14 listopada odpowiada 17 tegoż miesiąca: „iż J. P. Smokowski przez lat pięć zostawania w Seminarjum Nauczycielskiem prowadził siebie obyczajnie i regularnie we wszystkim.

„O należytem jego prowadzeniu się do d. 1 stycznia r. 1821 miałem sobie udzieloną wiadomość od J. P. Profesora Jundziłła pełniącego wówczas obowiązek prefekta Seminarjum Nauczycielskiego, a od 1-go stycznia r. 1821 aż dotąd ja sam byłem świadkiem jego regularnego postępowania“.

Na karcie trzeciej wymienionego fascykułu znajduje się list zastępcy rektora Uniwersytetu profesora matematyki Józefa Twardowskiego datowany dnia 17 grudnia (№ 5095) do księcia Kuratora z adnotacją otrzymania w Puławach dn. 24 grudnia.

W imieniu Rady Uniwersytetu zastępca Rektora komunikuje, że warunek zaświadczenia ze strony odpowiedniego dziekana i prefekta seminarjum Nauczycielskiego o dobrej konduicie kandydata został spełniony, wreszcie, że „uczeń Seminarjum Nauczycielskiego Wincenty Smokowski, szósty rok przykładający się do Rysunków i Malarstwa“... „podał do Rady Uniwersytetu prośbę pod d. 26 listopada żądając, aby wysłanie jego do końca roku szkolnego było odłożone, z powodu, że pozostaje mu jeszcze przysposobić się do pożytecznego korzystania z nauk w pomienionej Akademji (Petersburskiej).

„Rada Uniwersytetu na posiedzeniu nadzwyczajnem dn. 15 grudnia teraz, uważając, że p. Smokowski więcej daleko odnieść musi pożytku w Akademji Petersburskiej sztuk, ile *opatrzonej w potrzebne do przedmiotu malarstwa pomoce, na których mu w Wilnie zbywa*,²⁾ postanowiła większością otwartych głosów, 10 przeciwko 3, zalecić p. Smokowskiemu, aby się niezwłocznie udał do Petersburga dla doskonalenia się w Akademji Sztuk w przedmiocie rysunków i malarstwa, stosownie do instrukcji mu danej — o czem Waszej X. Msci Rada Uniwersytetu donosi“.

O *studies Smokowskiego w Petersburgu* komunikuje na karcie 7-ej księciu Kuratorowi w imieniu Rady Uniwersytetu Wileńskiego rektor Józef Twardowski dn. 27 stycznia 1824 r. (za № 470) co następuje.

„Na przedstawieniu oddziału Literatury i sztuk wyzwolonych przed dniem 25 listopada r. z. 1823, że kandydat sztuk Wincenty Smokowski, posłany do Akademii Sztuk Petersburskiej dla doskonalenia się w rysunku i malarstwie, w raporcie swoim z d. 26 października tegoż roku doniósł, iż „kopję obrazu Rubensa“ „*La charité romaine*“²⁾ i znajdującę się w Ermitażu ukończył i rozpocząć ma wkrótce za radą Prezydenta Akademii Sztuk J. W. Olenina (który szczególniejszemi zaszczytami go względami) *malować z własnej kompozycji*²⁾, do jakowej roboty bez wydatków przystąpić nie może, a wyznaczone mu na utrzymanie się roczne rubli srebr. 300 ledwo na życie wystarczają. Oddział przeto ze względu na pilność p. Smokowskiego, ochotę i korzystny postęp jego zatrudnień przełożył Radzie potrzebę dodania mu na wydatki w jego pracy do rubli sr. 300, jakie mu na rok przeznaczone *jeszcze rubli sr. 100* z sumy na wojaże, na co Rada Uniwersytetu na posiedzeniu dnia 1 grudnia r. z. jednomyślnie się zgodziła i do zdania Waszej Księżęcej Mości i potwierdzenia ma honor przedstawić“.

Na karcie 8-ej i ostatniej opisywanego fascykułu znajduje się datowana dn. 19 lutego 1824 r. w Puławach kopja odpowiedzi ks. Czartoryskiego zezwalająca na dodatkowe asygnowanie 100 rb. dla Smokowskiego.

Z DZIEJÓW KULTURY TEATRALNEJ NA LITWIE.

Henryk Cepnik.



apewne nierychło jeszcze doczekamy się szczegółowej, wszechstronnie i wyczerpująco opracowanej historii teatru w Polsce, skoro brak nam dotychczas podstawowych w tej dziedzinie monografij, wśród nich tak ważnej, jak monografii poświęconej dziejom sceny warszawskiej, a więc tej sceny, która była macierzą innych scen polskich. Ale gdy zdobędziemy się nareszcie na dzieło, odtwarzające rozwój teatru w Polsce, niewątpliwie do najciekawszych w niem rozdziałów należeć będą te, w których będzie mowa o teatrze polskim na Litwie. To fakt bowiem niezaprzeczony, tylko niedość silnie zazwyczaj podkreślany, że była to w swoim czasie bodaj że najruchliwsza i najwięcej pod względem teatralnym ożywiona dzielnica na ziemiach polskich. W żadnej innej nie miała sztuka sceniczna tylu możnych mecenasów i protektorów, jak właśnie tutaj; w żadnej innej zamiłowanie do widowisk teatralnych nie objawiło się taką obfitością teatrów i przedstawień wszelkiego rodzaju, jak na Litwie. Należało tu ongiś poprostu do dobrego tonu zajmować się teatrem, a przedewszystkiem mieć własny teatr. To też magnateria i bogate obywatelstwo prześcigały się wzajemnie w protegowaniu muzy scenicznej, naśladując zresztą w tym względzie zagranicę, szczególnie nadającą u nas ton podówczas Francję, gdzie teatry na dworze królewskim i dworach wielkopańskich oddawna wielką cieszyły się wziętością, w wieku 18-tym zaś, na który właśnie przypada rozkwit teatrów prywatnych na Litwie, przeżywały najświetniejszy okres swego rozwoju.

Czem były takie teatry, o tem opowiada barwnie i zajmująco Leon Claretie w „Histoire des théâtres de société“, akcentując już w samym tytule ich towarzyski charakter. Był to bowiem dosłownie teatr-salon z uprzywilejowanymi zarówno widzami, jak i aktorami, gdyż jednych i drugich dostarczały wyłącznie najwyższe sfery towarzyskie: dwór i arystokracja. Aktorzy zawodowi uczestniczyli w tych teatrach jedynie jako instruktorzy i reżyserowie, występowali zaś na scenie tylko wysokourodzeni amatorowie, rozmaici książęta i hrabiowie, księżny i hrabiny, a nawet

sami monarchowie Francji. Ludwik XIV na przykład często popisował się na scenie i nie tylko grał w takich przedstawieniach amatorskich, występując nawet w rolach kobiecych: nimf i bogiń, lecz także śpiewał i tańczył. Królowa Marja Antonina była również zapaloną amatorką i występowała bardzo często w swym teatrzyku w Trianon, którego była duszą i filarem, i w którym kreowała między innymi rolę Rozyny w „Cyruliku Sewilskim“, ostatnią w życiu. Za przykładem monarchów i monarchiń bawiło się w teatr całe ich otoczenie, tak, że nie było pałacu, w którym nie uprawiano tej rozrywki, nie było zebrania towarzyskiego, które odbyło się bez przedstawienia amatorskiego. Zamiłowanie do teatru zmieniło się z biegiem czasu w formalną manję teatralną, która ogarnęła także resztę społeczeństwa, wtargnęła nawet do klasztorów, aż dopiero straszliwa burza rewolucyjna przerwała ten flirt z Melpomeną. Nie na długo jednak, gdyż po ustaleniu się nowych stosunków odżyły dawne tradycje teatru amatorskiego wśród nowych władców Francji. Miała więc własny teatrzyk w St.-Cloud cesarzowa Józefina, na scenie zaś teatru amatorskiego w Malmaison rej wodziła królowa Hortensja, mając przy sobie jako nauczyciela starego aktora Dugazon'a, który dawniej był nauczycielem Marji Antoniny; mieli takie własne teatrzyki inni przedstawiciele nowej Francji, w liczbie ich Murat. Zmieniły się więc jedynie czasy i stosunki — rzecz sama w dawnej zachowała się postaci.

W Polsce, jak wiadomo, kopjowano chętnie i gorliwie wszystko, co nosiło na sobie stempel mody francuskiej, albo, wyrażając się ściślej: mody paryskiej. Więc i zwyczaj urządzania przedstawień w sferach arystokratycznych, na wzór urządzanych we Francji, przyjął się u nas bardzo łatwo i szybko. Arystokracja polska na Litwie nie tylko nie stanowiła wyjątku w tym względzie, ale świetnością występów na tem polu przyćmiewała często inne dzielnice polskie. O jednym z takich przedstawień zachowała się ciekawa relacja współczesnego świadka w rzadkiej dziś bardzo publikacji z r. 1776 p. t. „Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau, die polnischen Schaubühnen betreffend“. Z relacji tej (najwidoczniej nieznanego M. Rulikowskiemu, gdyż nie wspomina o niej zupełnie w swym „Teatrze polskim na Litwie“) dowiadujemy się, że d. 28 lutego r. 1775 odbyło się w Wilnie, w rezydencji generała Rzewuskiego, na wspaniale urządzonej scenie, przedstawienie komedji francuskiej, w którym wystąpiły: generałowa Rzewuska, dwie księżniczki Radziwiłłówny, księżna Ogińska i jeszcze kilka osób z arystokracji miejscowej. Przedstawienie wypadło tak świetnie, że wywołało ogólny zachwyty,

a nawet stało się tematem kilku entuzjastycznych wierszyków ulotnych, z których jeden brzmi tak :

Niechaj dawny Menander lub Terency powie,
Jeśli byli widziani tacy aktorowie,
Jacy dziś w Wilnie grają? Przyznaj, Molierze?
Czyż wileńskie teatrum prymu ci nie bierze?
Dwie księżniczki, Ogińska — powiem ze szczerości:
Trzy są greckie Gracyje, litewskie piękności.
Niech i twój, Plaucie, Rycerz z sceny ustępuje:
Lepiej Generał Rzewuski na niej figuruje.

Nie stolica Litwy jednak reprezentowała początkowo kulturę teatralną kraju. Reprezentowały ją istniejące mniej więcej od połowy 18-tego stulecia w rozmaitych stronach Litwy teatry prywatne na dworach magnackich. A było ich sporo. Sami Radziwiłłowie utrzymywali w rezydencjach swoich na Litwie ni mniej ni więcej jak cztery teatry, a to w Białej Radziwiłłowskiej, Nieświeżu, Ołyce i Słucku, z których trzy, w tej liczbie słynny teatr nieświeski, ufundował książę „Panie Rybeńku“, wojewoda wileński i hetman w. litewski. Sapiehowie mieli własne teatry w Rożanie i Dereczynie, Ogińscy w Słonimie i Siedlcach, podskarbi litewski Tyzenhauz był twórcą teatru w Grodnie, hetmanowi Branickiemu zaś zawdzięczał swe powstanie teatr w Białymstoku, jeden z najwspanialszych teatrów prywatnych w Polsce. Możnych panów naśladowały w tem ich amatorstwie teatralnem bogate domy obywatelskie, dzięki czemu miała Litwa zawsze teatrów i widowisk scenicznych poddostatkiem, stosunkowo nawet więcej, niż inne ziemie polskie razem wzięte. A były to teatry naprawdę nietuzinkowe, które nie tylko reprezentowały godnie kulturę teatralną na Litwie, ale umiały także w wielu wypadkach dobrze się zasłużyć sprawom kultury i sztuki ogólnopolskiej.

Dotyczy to głównie i przede wszystkim teatru Radziwiłłowskiego w Nieświeżu, tego teatru, który w osobie księżny Franciszki Urszuli, małżonki twórcy tej sceny, wychował pierwszą polską autorkę dramaty — i pierwszą polską tłumaczkę Moliera, a w ułożonej przez wojewodę wileńskiego Macieja Radziwiłła w r. 1785 operze „Agatka” (z muzyką nadwornego kapelmistrza nieświeskiego Hollanda) wydał na świat pierwszą polską operę ludową, stanowiącą — jak to stwierdza jeden z dzisiejszych historyków muzyki polskiej — „pierwsze ogniwo łańcucha, które przez „Krakowiaków i Górali” (Bogusławskiego i Elsnera), „Halkę” (Moniusz-

nieszki), „Janka” (Żeleńskiego), „Manru” (Paderewskiego) ciągnie się nieprzerwanie do naszych czasów“. Godny zanotowania jest dalej fakt, że na scenie nieświeskiej debiutował ze swemi tragedjami: „Żółkiewskim“ i „Władysławem pod Warną“, pierwszymi wogóle (obok „Epaminondasa“ Konarskiego) próbami tragedji pseudoklasycznej w literaturze polskiej, hetman brodaty Wacław Rzewuski. Warto wreszcie zanotować jeszcze jeden szczegół z dziejów sceny nieświeskiej. Oto, gdy wszędzie prawie wznoszono wedle jednego wspólnego szablonu barokowe budynki teatralne, tutaj, w zapadłych borach Litwy, a na długo przed zbudowaniem teatru w Łazienkach, odważono się na zerwanie z niewolnictwem szablonu i zbudowano „theatrum“ w kształcie portyku obiegającego prostokąt, niby greckie gymnasium, w którym na tle kolumn rozgrywała się akcja sceniczna.

A teatr w Słonimie! Był to jeden z najświetniejszych teatrów dworskich w Polsce, a zawdzięczał swój rozgłos wysokiemu poziomowi artystycznemu, na jakim go postawił jego twórca, książę Michał Kleofas Ogiński, autor słynnych polonezów i wielu innych kompozycji, w ich liczbie opery „Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire“. Wystawiano tu przeważnie opery, a uprawiano również poważny repertuar dramatyczny, wystawiając utwory tej miary, jak „Alzyra“ Woltera, którą dla teatru słonimskiego przetłumaczył marszałek księcia Ignacy Lachnicki. Przedewszystkiem jednak chodziło księciu o kultywowanie muzyki. W tym celu utrzymywał doborową operę włoską, doskonałą orkiestrę i wykształcony z dzieci wieśniaczych balet, który następnie popisywał się w Warszawie.

Taki sam balet utworzył dla swego teatru w Grodnie Antoni Tyzenhauz, a wiemy również o istnieniu takiego baletu w teatrze kanclerza litewskiego Aleksandra Sapiehy w Rożanie, gdzie działwą z pod słomianej strzechy uczono także śpiewu i z jej udziałem wystawiono operetę J. J. Rousseau „Le Devin du village“. W ten sposób idea szkoły dramatyczno-muzycznej narodziła się w Polsce właściwie na Litwie i tu po raz pierwszy w czyn została wprowadzona, na długo przed otwarciem pierwszej publicznej szkoły dramatycznej przez Bogusławskiego w Warszawie w r. 1811.

Tak samo uznany dziś ogólnie, chociaż nie we wszystkich jeszcze teatrach polskich respektowany postulat, że w pracach teatru, pojmującego należycie swe obowiązki i zadania artystyczne, nieodzownie koniecznym jest współdziałanie artystów-malarzy, został już przeszło półtora wieku temu zrealizowany na Litwie, gdyż każdy z istniejących tu teatrów miał własnego malarza-dekoratora. W Nieświeżu, za czasów księcia „Panie



*B. Jamontt.
Fragment kościoła
Św. Stefana w Wilnie.
(tempera i gwasz)*

Fot. J. Worobjew.

*B. Jamontt.
Fragment de l'église
Saint-Etienne à Vilno.
(tempera et gouache)*

Kochanku”, dekoratorem był Martelman, Stönim posiadał doskonałego dekoratora w osobie Antoniego Samuela Dąbrowskiego, ucznia Smuglewiczów i Plerscha, teatr w Białymstoku budził ogólny podziw dekoracjami, a szczególnie „przedziwnej piękności“ kurtyną pędzla malarza paryskiego Sylwestra de Mirys, która przedstawiała rozmaite sceny mitologiczne, a którą sprzedano następnie, pociętą na kilka części, do Anglii.

Gdy w ten sposób rozwijała się kultura teatralna w rezydencjach wielkopańskich na Litwie, w samym Wilnie brak było aż do ostatnich

niemal lat 18-go wieku stałego ogniska sztuki scenicznej. Ognisko takie rozpalili dopiero Wojciech Bogusławski, przybywszy tutaj w r. 1785 ze swą trupą z Warszawy. Aż do tego czasu Wilno nie miało stałej sceny, miało tylko urządzone przygodnie widowiska teatralne, wśród nich niektóre bardzo ciekawe.

M. Rulikowski w swej monografji („Teatr polski na Litwie“) odnosi najdawniejsze widowiska, urządzone w Wilnie początkowo wyłącznie przez Jezuitów, do pierwszych lat 17-go wieku. Były jednak o wiele wcześniejsze. Mianowicie już w piątym roku swego osiedlenia się w Wilnie (1574) urządzili Jezuici w swym teatrze Konwiktowym przedstawienie, na którem studenci odegrali po łacinie tragedję pisarza szkockiego Jerzego Buchanana „Iephtes sive votum“, wydaną w Paryżu w r. 1554. Wiadomość ta jest dlatego ciekawą i ważną, że jest to pierwsza i wogóle jedyna znana reprezentacja tego utworu w Polsce woryginale, na 13 lat przed pojawieniem się jego przekładu polskiego przez Jana Żawickiego (1587). Zachowała się nadto wiadomość o dwóch jeszcze widowiskach z końca 16-go wieku. I tak: w r. 1596 wystawiono w Wilnie utwór łaciński nieznanego autora p. t. „Philopater seu Pietas“ z oznaczeniem jego rodzaju jako „drama comicotragicum“, a w następnym (1597) roku taki sam utwór p. t. „Tragoedia Felicitatis“.

Wogóle początki kultury teatralnej Wilna, to wyłącznie widowiska, które urządzali Jezuici. Specjalnością ich były szczególnie tak zwane „procesje“, urządzone często w Wilnie z ogromną pompą. Ogłaszano je wcześniej, w celach reklamy, drukowanymi programatami, z których dowiadujemy się niezwykle ciekawego, a przez badaczy dziejów teatru w Polsce nieznanotowanego dotychczas szczegółu. Oto pokazuje się, że Jezuici wileńscy przy wystawianiu takich „procesyj“ posługiwali się typem teatru, który znany był i używany dla reprezentacji wielkich widowisk misteryjnych, przeważnie z okazji Bożego Ciała, a głównie w Anglii. Był to teatr na wozach (chariot), którego system polegał na tem, że dla poszczególnych scen lub obrazów używano osobnego rusztowania, umieszczonego na wielkich wozach kołowych, i gdy daną scenę w jednym miejscu przedstawiono, przesuowano wóz dalej, a na jego miejsce zajeżdżał drugi wóz z inną sceną, za nim kolejno dalsze wozy, tak, iż zgromadzona na ulicach miasta publiczność, nie ruszając się z miejsca, mogła śledzić przebieg całego widowiska, rozgrywającego się partjami przed jej oczyma. O rozmiarach widowisk tego rodzaju w Wilnie daje pojęcie fakt, że do jednej z takich „procesyj“ w r. 1631 użyto 17 wozów.

Ale po za widowiskami jezuickimi miało Wilno także inne przedstawienia. Szczególnie jedno z nich zasługuje na uwagę, zwłaszcza, że nie wspomina o nim zupełnie M. Rulikowski w swej monografii. Oto w r. 1637, w sierpniu, odbyła się na zamku wileńskim, w obecności króla Władysława IV, premiera opery Virgilego Pucitellego, kierownika i nadwornego kompozytora teatru Królewskiego w Warszawie, p. t. „Il ratto d'Elena“ (Porwanie Heleny). Teatr Władysława IV słynął, jak wiadomo, nie tylko w Polsce, ale i zagranicą z doboru sił wykonawczych, znakomitej orkiestry i przepychu wystawy. Niewątpliwie więc i w tym wypadku wystąpiono z całą okazałością, tem więcej, że chodziło o jaknajlepsze sprezentowanie królewskiego zespołu operowego przed obecnym na premierze posłem hiszpańskim, a Władysław IV był na punkcie swego teatru bardzo ambitny. Operę powyższą wystawiono w Warszawie dopiero w dwa lata po premierze wileńskiej „z niewypowiedzianą oczu uciechą“, jak brzmi relacja współczesna.

Kłęski i nieszczęścia, jakie wraz ze zgonem Władysława IV walić się zaczęły na Polskę i srodze Wilno także dotknęły, nie pozwalały myśleć o kontynuowaniu widowisk scenicznych, to też Wilno z drugiej połowy 17-go i większej części 18-go stulecia pozbawione jest zupełnie wszelkich wybitniejszego znaczenia zdarzeń i wystąpień w tej dziedzinie życia kulturalnego. Dopiero pod koniec 18-go wieku ożywił się tutaj ruch teatralny, a to od czasu, gdy w Wilnie zjawił się Wojciech Bogusławski i, otworzywszy w r. 1785 „Fircykiem w zalotach“ w sali pałacu Oskierczyńskiego stałą scenę polską, prowadził ją następnie przez blisko pięć lat. Zaczawszy pracę swą w Wilnie zrazu skromnymi środkami i w skromnych rozmiarach, Bogusławski, zachęcony — jak sam mówi — „dobroczyнным względami, których i potem ciągle dawał (mu) dowody szacujący nauki litewski naród“, ulepszał stopniowo swój teatr. Początkowo wystawiał tylko dramaty i komedje, następnie jednak rozszerzył działalność repertuarową teatru i wystawiał również opery, balety i wodewile. Wśród sztuk, w onym czasie wystawionych, znalazło się także „Wesele Figara“ Beaumarchais'ego, o którym wspomnieć należy dlatego, że było to pierwsze wogóle w Polsce przedstawienie tej słynnej komedji, i to w przekładzie wilnianina, Mikołaja Wolskiego. Premiera odbyła się d. 8 maja r. 1786, w dzień imienin króla, co — jak zaznacza tłumacz — „uczyniło sztuce w publicznych nowinach głośną“.

Pobył Bogusławskiego w Wilnie miał dla kultury teatralnej stolicy Litwy doniosłe znaczenie, gdyż udowodnił potrzebę istnienia tutaj stałego

teatru polskiego i stworzył podstawę dla dalszego jego rozwoju. Od tego też czasu datuje się właściwa historia sceny wileńskiej, jednej z najszaconiejszych i najzasłużeńszych wśród scen polskich. Bo jakkolwiek były w jej rozwoju, obok chwil prawdziwej świetności, także chwile zastoju, to jednak musi się przyznać scenie wileńskiej tę zasługę, że nawet w najcięższych i najtrudniejszych dla siebie czasach i warunkach służyła zawsze wiernie i z istotnym pożytkiem interesom kultury i sztuki polskiej na kresach i naprawdę poważnie pojmowała zawsze swoje w tym względzie zadania i obowiązki. Nie ubiegając się nigdy o jakieś przodujące w polskim świecie teatralnym stanowisko, daleka również od wszelkich nowatorskich dążeń i zapędów, scena wileńska weszła od pierwszej chwili swego istnienia na drogę najwłaściwszą — na drogę teatru *par excellence* repertuarowego, a więc teatru, którego siła i znaczenie opiera się na doborowym i starannym repertuarze.

I osiągnęła na tej drodze poważne, niejednokrotnie świetne sukcesy. Dość zresztą przejrzyć choćby pobieżnie tylko dorobek artystyczny sceny wileńskiej od czasów Bogusławskiego do chwili jej zamknięcia w epoce powstania styczniowego, aby się o tem przekonać. Jakie nazwiska, jakie dzieła! Można powiedzieć, że co tylko znakomitego wydała literatura sceniczna, nasza i obca, to wszystko przesunęło się przez scenę wileńską. Dla przykładu, jakim był poziom repertuarowy sceny wileńskiej, warto przypomnieć czasy, gdy na scenie tej występowała słynna Ledochowska z równie słynnym Werowskim: najpierw w r. 1818, następnie w r. 1821. Wystawiono wówczas w bardzo krótkim przeciągu czasu: Szekspira „Makbeta” i „Otella”, Corneille'a „Cyda”, „Horacjuszów” i „Cynnę”, Racine'a „Ifigenję” i „Fedrę”, a z polskich dzieł: Kropińskiego „Ludgardę”, Felińskiego „Barbarę Radziwiłłównę”, Wężyka „Bolesława Śmiałego”, Humnickiego „Żółkiewskiego pod Cecorą”. Tak samo, gdy w r. 1816 przybył do Wilna na miesiąc Bogusławski, repertuar jego występów składał się z dzieł Szekspira, Corneille'a, Goldoni'ego, Alfieri'ego i t. d., a w dziale sztuk lżejszych z jednej komedji Krasickiego i „Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali” Bogusławskiego.

Na takim poziomie repertuarowym utrzymana, scena wileńska spełniała ważne zadanie kulturalne, gdyż szerzyła wśród ogółu zamiłowanie do poważnej sztuki i wogóle kulturę dobrego smaku. Nieraz wprawdzie były odstępstwa od tej zasadniczej linii repertuarowej, ale wychodziły one tylko na niekorzyść teatru, bo odstręczały od niego publiczność, przyzwyczajoną do dobrego i poważnego repertuaru, i kończyły się zawsze klę-

ską materialną dyrekcji. Wogóle w rozwoju sceny wileńskiej powtarza się stale jedno i to samo zjawisko: im teatr był lepszy, im wyższy był poziom jego repertuaru, im staranniejsza wreszcie strona wykonawcza, tem lepiej się powodziło teatrowi, dyrekcji, aktorom. Zjawisko takie spotyka się tylko wśród publiczności kulturalnie wyrobionej i w rzeczach sztuki dobrze się orjentującej. A Wilno miało taką publiczność; nie był nią ogół, ale ona była najwplywowszą częścią tego ogółu. To ta publiczność, która, wzorując się na arystokracji francuskiej, kultywowała w Wilnie i w całym wogóle kraju sztukę sceniczną wtedy, gdy Wilno nie miało jeszcze stałego teatru. Kultywowała ona ją i potem, tak, że oprócz reprezentacji stałego teatru odbywały się w Wilnie nieustannie przedstawienia amatorskie, urządzone przez sfery arystokratyczne.

Najświetniejszy okres takich przedstawień przypada na pierwsze lata 19-go stulecia, kiedy to profesor uniwersytetu wileńskiego, dr. Józef Frank i jego małżonka, osoba obdarzona prześlicznym głosem i wybitnym talentem śpiewaczym, ujęli w swe ręce ster ruchu artystycznego w stolicy Litwy. Przeżywało wówczas Wilno prawdziwe sensacje artystyczne, o których rozprawiano długo przedtem i długo potem nie tylko w mieście, ale w całym kraju. Do sensacyj takich należały urządzone przez Franków koncerty, wśród nich wykonanie w sali ratuszowej oratorjum Haydna „Stworzenie świata”, z udziałem Frankowej w partjach Gabrijeli i Ewy, napisanych dla niej przez Haydna, olbrzymich chórów i około stu osób orkiestry. Oprócz koncertów urządzało nieustannie przedstawienia amatorskie, w których popisywały się najwybitniejsze osobistości wielkiego świata, z hrabiną Wiktorją Choiseul de Gouffier (z domu Potocką) na czele. W wielu domach wielkopańskich istniały stałe teatry amatorskie, jak np u generała Bennigseny, gdzie raz na tydzień dawano komedje i wodewile francuskie, lub u hr. Ignacego Tyzenhauza, gdzie odbywały się przedstawienia z udziałem synów i córki gospodarza domu, Frankowej, pułkownika Merliniego, malarza Rustema i innych. Bywały także wypadki, iż arystokratyczni amatorowie występowali na scenie teatru publicznego, jak to się zdarzyło w r. 1808, kiedy to wystawiono siłami tych amatorów w teatrze „Fedrę” Racine’a, a wśród wykonawców głównych ról byli: hrabina Choiseul i ówczesny prezydent trybunału, lub w r. 1823, kiedy odegrano „Barbarę Zapolską” z udziałem księżniczek Czetwertyńskich i innych osób z arystokracji. Grywano zarówno dramaty i komedje, jak i opery, te ostatnie przeważnie w wyjątkach. Niejednokrotnie zapraszano do współdziałania artystów

teatru wileńskiego, a raz znów zdarzyło się, że na jednym z wieczorów prywatnych, a to u generała Korsakowa, wystąpiła słynna artystka francuska, panna Georges, która bawiła wówczas chwilowo w Wilnie.

Wogóle zamiłowanie do sztuki i teatru w owych czasach było wśród wykształconej publiczności wileńskiej wprost nadzwyczajne. A objawiało się ono nietylko urządzaniem koncertów, wieczorów i przedstawień amatorskich przez sfery najdystyngowańsze, ale również gorliwym popieraniem stałego teatru, oraz troską o jego dobro i rozwój. Z troski tej zrodził się nawet projekt urządzenia nowego teatru w Wilnie pod nazwą „litewskiego teatru narodowego“, a to jako przedsiębiorstwa udziałowego. Na teatr ten miał ustąpić część swego pałacu ks. Michał Ogiński, protektorat miał objąć generał-gubernator Kutuzow, który tak się interesował teatrem, że własnoręcznie przeprowadzał korektę sprawozdań teatralnych w „Kurjerze Litewskim“. Dyrekcję teatru miała objąć Frankowa. Projekt ten, powstały w r. 1810, nie doszedł jednak do skutku; w każdym razie świadczy on o tem żywym zainteresowaniu, jakie budził teatr w owych czasach wśród wykształconej publiczności.

Zainteresowanie to objawiało się jeszcze w innej formie. Oto w sferach tej publiczności teatr miał i literackich współpracowników. Jedni pisali sztuki, które teatr wystawiał chętnie jako utwory miejscowych autorów, inni dostarczali przekładów sztuk zagranicznych, z których teatr również korzystał. Poczet tych miejscowych autorów zaczyna rotmistrz Wincenty Marewicz, z którego czterech sztuk, jedną p. t. „Miłość wszystko porównywa“ wystawił teatr wileński w r. 1795, a przedstawienie było tem ciekawsze, że autor i jego żona grali w niem główne role. Za dyrekcji Morawskich wystawiono „dramę rycerską“ marszałka Brzostowskiego p. t. „Rycerze Łabędzia“, autor zaś sam sprawił do tej sztuki nowe dekoracje i garderobę; wystawiono wówczas również dramat Aleksandra Chodkiewicza p. t. „Selino i Borys“. W tym samym czasie i później nieco tłómaczyli dla teatru sztuki: major Merlini, sekretarz uniwersytetu Odachowski, kanonik Godlewski („Tébaida“ Racine'a) i inni. Także recenzentów miał teatr wileński niepowszednich, gdyż pisali o nim tacy ludzie, jak Frank, Lelewel, lub Euzebjusz Słowacki.

Ma więc scena wileńska i pod tym względem swoje dobre tradycje. Ale największą jej chlubą są czasy, gdy na jej deskach pojawiły się utwory dwóch tak bliskich i drogich sercu Wilna twórców, jak Moniuszko i Syrokomla. Fakt, że tutaj, w Wilnie, najprzód na scenie amatorskiej w r. 1847, a następnie w teatrze w r. 1854 ukazała się po raz pierwszy

„Halka“, jeszcze jako opera dwuaktowa, oraz, że dla tej sceny tworzył i na niej wystawiał swoje dzieła dramatyczne „Słowik Nadniemeński“ — stanowi epokę w dziejach teatru wileńskiego, a jedną z najświetniejszych kart w dziejach rozwoju kultury teatralnej na Litwie.

W niewiele lat potem scena polska w Wilnie przestała istnieć, aby po latach przeszło 40-tu odżyć na nowo. Dziś, gdy po długich latach przymusowej rozłąki Wilno połączyć się ma znowu ze swą polską Macierzą, otwiera się dla sceny wileńskiej nowy okres w jej dziejowym rozwoju. Oby w tym rozpoczynającym się dla niej nowym okresie działalności przyświecały jej same tylko dobre i piękne tradycje lat minionych — oby jej praca miała zawsze na celu rozkwit i chwałę kultury i sztuki polskiej.



L. Ślędziński.
Szkic z natury.
(rys. ołówkiem)

Fot. J. Worobjew

L. Ślędziński.
Esquisse d'après nature.
(crayon)

O WYCHOWANIU MUZYCZNEM w POLSCE.

JORDAN.



Jednym z najsmutniejszych objawów naszego życia muzycznego jest fakt, żeśmy nie zdołali wytworzyć prawdziwych środowisk muzycznych nawet w najstarszych centrach kultury i sztuki, jak Warszawa i Kraków. U nas kto chce się kształcić w muzyce fachowo — wyjeżdża za granicę. Tam wchłania obcą kulturę, studjuje cudze wzory. Wiele nieprzeciętnych talentów, wielu ludzi zdolnych, nie mając środków na taki wyjazd zmarnowało się, poprostu znikło z powierzchni. Genjusz potrafi się zawsze wybić, talent — nawet dużej miary — potrzebuje sprzyjających warunków, atmosfery, któraby ułatwiała jego rozwój. Dla muzyka w Polsce takich warunków niema.

A jednak nie można o nas powiedzieć, że jesteśmy niemuzykalni, skoro posiadamy tak dużo talentów, ludzi naprawdę uzdolnionych muzycznie. To są fakty niezbite i nie potrzebujące udowodnienia. Nam nie brak zdolności muzycznych, — natomiast brak *tradycji muzycznych, kultury muzycznej*. W Polsce muzyką zajmują się i interesują szczerze wyłącznie fachowcy.

Stąd muzyka w Polsce stała się sztuką ekskluzywną, przystępną tylko dla muzyków. A ci duszą się poprostu z braku odpowiedniej atmosfery do pracy.

Niezmiernie pouczającym jest u nas w tym względzie kontrast niskiego poziomu muzycznego ogółu z powszechnym niemal uczeniem się muzyki. Przez naukę muzyki rozumie się u nas naukę gry na jakimś solowym instrumencie. W pierwszym rzędzie jest to fortepian, rzadziej skrzypce, najrzadziej wiolonczela. Inne instrumenty nie wchodzi w grę, jakby ich wcale nie było.

W dzisiejszych trudnych warunkach życiowych rodzice odmówią sobie raczej wszystkiego, a dzieci posła „na muzykę”. Dziecko chodzi 2 razy tygodniowo na półgodzinne lekcje, a potem bezmyślnie wykuwa zadane na lekcji kawałki, co częstokroć staje się katorgą zarówno dla uczącego się, jak i dla otoczenia. Uczeń zdolny po 10 latach może grać

dobrze, potrafi dać słuchaczowi pewną satysfakcję artystyczną. Natomiast uczeń niezdolny, po 10 latach tej nauki zostaje równie niemuzyczny, jak i poprzednio. Nauczyciel pianista czy skrzypek uczyć może tylko tego, co wchodzi w zakres jego specjalności, a więc przede wszystkim uczy grać, kształci kandydatów na wirtuozów, ale nie uczy muzyki. Na pozór wydaje się to paradoksem. A jednak gdyby się ktoś uczył muzyki przez lat 10, nie potrafiłby tak łatwo zarzucić jej z chwilą, gdy w wieku dojrzałym przychodzą inne obowiązki. Zjawisko to zaś jest powszechne, bardzo często nie dostrzega się wprost śladu z tych długoletnich mozolów poświęconych muzyce.

Nie więcej dają pod tym względem i nasze szkoły muzyczne, które są przede wszystkim szkołami gry na *poszczególnych instrumentach* i to przeważnie solowych. Szkoły te systematycznie rozbudzają fałszywe aspiracje, a nie rozwijają szczerego bezinteresownego zamiłowania do sztuki, nie kształcą muzycznie *).

I oto w ostatecznym wyniku zaledwie znikoma częśćka tych wszystkich, którzy kiedyś grali i nawet dobrze grali, okazuje zainteresowanie dla muzyki. Ci chodzą na koncerty, tworzą publiczność muzyczną. Lecz jakże niewielki jej procent umie naprawdę słuchać. Przeciętny słuchacz nie zdaje sobie sprawy z kompozycji, którą pierwszy raz słyszy, zwłaszcza jeśli to jest kompozycja nowoczesna. Cóż dopiero mówić o kompozycjach orkiestralnych, gdzie wchodzi w grę barwa i instrumentacja. Słyszysz się niejednokrotnie zdanie, że w nowoczesnej muzyce za wiele jest mózgu, a za mało uczucia. — Sądzę, że to raczej my, — słuchająca publiczność, mamy za mało mózgu, mózgu muzycznego, oczywiście, pomimo, że gramy śpiewamy, lub to kiedyś czyniliśmy. Chopina słucha się łatwo nie tylko dlatego, że „przemawia do duszy“, ale przede wszystkim dlatego, że słyszało się go tysiąc razy od najwcześniejszego dzieciństwa. Wszelkie odczuwanie musi być poparte zrozumieniem, o ile nie ma być tylko czysto fizyczną reakcją na dźwięk, jaką okazują nawet zwierzęta.

Przy tem wielkiem niezrozumieniu muzyki posiadamy niesłychaną ilość wirtuozów. Między temi zjawiskami istnieje ścisły związek. Sztuka odtwórcza pociąga, tu łatwiej niż gdzieindziej zdobyć piętno artysty. Parcie jednak w kierunku sztuki odtwórczej jest raczej szkodliwe, a nadmierne wirtuozostwo może tylko ujemnie wpływać na twórczość. Stosu-

*) Zaznaczyć tu muszę, iż zarzut ten postawiony jest ogólnie. Oczywiście mamy lepsze i gorsze szkoły i bezwzględnością byłoby twierdzić, że wszystkie są złe.

nek wirtuoza do sztuki jest z konieczności inny, niż kompozytora, i nie może być bezwzględnie czysty. Z chwilą obleczenia się w realne formy, dzieło artysty — twórcy zaczyna niejako żyć życiem własnym. Natomiast artysta-wirtuoz, jeśli chce utrwalić swą twórczość, zmuszony jest produkować się, bo tylko wtedy jego walory artystyczne, jego indywidualność ma możliwość utrwalenia się we wrażeniu osób drugih. Stąd praca jego nie może być bezinteresowna. Wirtuoz musi mieć zbyt, to znaczy, musi szukać powodzenia, aby się dalej rozwijać. Chodzimy na koncerty dla wirtuoza, a nie dla muzyki. Dlatego artysta średniej miary niema racji bytu, nie może znaleźć uznania i zadowolenia, jakie każda praca nieść za sobą powinna. Zbyt wielka jest konkurencja, a technika wirtuozowska osiągnęła takie wyżyny, na jakie wznieść się mogą jeno bardzo wyjątkowe jednostki. Częstość tylko fenomenalna technika, a nie indywidualność artystyczna, stanowi o powodzeniu wirtuoza.

A przecież odtwórca ma być tylko pośrednikiem między twórcą a publicznością. Każdy, kto chce i może, chodzi na wystawę obrazów, czyta, co kiedykolwiek zostało napisane. Muzyka musi nam być podana przez pośrednika-odtwórcę, jeśli mamy mieć bezpośrednie wrażenie artystyczne. Z tych różnych pośredników wirtuoz-solista wybił się na pierwszy plan. Sztuka wirtuozowska rozrosła się wprost karykaturalnie. Dzieje się to coprawda wszędzie, nietylko u nas. Ale gdzieindziej społeczeństwo posiada kulturę muzyczną, więc fakt ten nie może oddziaływać tak ujemnie, jak u nas. Gdyby kto w Polsce zestawiał cyfrę wirtuozów grających dobrze i średnio z naszym poziomem muzycznym, ten musiałby się zdumieć nad niewspółmiernością tych faktów.

* * *

Jeżeli jednak nasz stosunek do muzyki jest fałszywy, i co gorsza nie szczerzy, to od nas zależy, aby ten stan rzeczy uległ zmianie na lepsze. Trzeba przeistoczyć od korzeni nasze wychowanie muzyczne. Muzyka jest najbardziej abstrakcyjną ze sztuk. W muzyce realną jest tylko forma. Kompozytor za pomocą dźwięku nie może wyrazić żadnego zjawiska rzeczywistego, raczej tylko nastrój, jaki zjawisko wywołuje. Są organizacje nawskroś muzykalne, które posiadają z natury zdolność operowania temi pojęciami, jakkolwiek nie idzie to w parze z twórczością. Słuchanie kompozycji zmusza wnikać w jej architekturę, zmusza budować treść, stopniując wrażenia kolejno otrzymane. Stąd też łat-



B. Jamontt.
Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie.
(tempera i gwasz)

Fot. J. Worobjew.

B. Jamontt.
Des quartiers juifs à Vilno.
(tempera et gouache)

wiej słucha się kompozycji znanej, bo nie potrzeba wysiłku dla odtworzenia całości. Dlatego to słuchacz dla zrozumienia utworu muzycznego potrzebuje albo wrodzonej organizacji muzycznej, albo pewnego choćby elementarnego wykształcenia muzycznego, zdolności muzycznego myślenia. Procesy owe psychiczne, odbywają się półświadomie, lecz one to właśnie stanowią o sumie zadowolenia estetycznego.

Samo kultywowanie muzyki, oczywiście, nie może się obejść bez wykonawców, do pewnego stopnia współtwórców. Wirtuozi są zaledwie

częstką tego wielkiego zespołu. Muzyka potrzebuje w pierwszym rzędzie nie wirtuozów, tych gwiazd brylujących techniką i własną indywidualnością odtwórczą, ale całego szeregu współtwórców, skromnych pracowników, którzyby pracowali nie dla sławy, lub kariery osobistej, lecz wyłącznie z bezinteresownego umiłowania sztuki (orkiestra, opera, śpiew chóralny, muzyka kameralna).

Jeśli się uczymy muzyki, czynić to powinniśmy w świadomie wytkniętym celu. Musimy uczyć się tak, aby z lat pracy poświęconych nauce, pozostało nam prócz palcówek coś pozytywnego: rozszerzenie i wzbogacenie estetycznej wrażliwości. Do zrobienia na tem polu jest wiele i to powinno być zadaniem szkoły. Poszczególne wysiłki pedagogów, zdolnych i rozumiejących potrzebę zmian, niewiele działają, bo tu potrzeba pewnego wysiłku zbiorowego, wysiłku ogarniającego więcej i dalej sięgającego.

Potrzeba nam szkół, któreby dawały nie tylko elementarne wykształcenie muzyczne, ale które umiałyby również wychować muzyków. Potrzeba nam szkół, gdzie nacisk byłby położony nietylko na specjalizację na poszczególnych instrumentach, ale również na ogólne wykształcenie muzyczne. Kto pragnie zostać wirtuozem, lub też specjalizować się na jakimś instrumencie, ten nietylko na tem nic nie straci, ale wiele zyska. Rozwój techniczny jest daleko szybszy, gdy opiera się o wykształcenie muzyczne. Zwłaszcza jak wiele skorzystałoby śpiewacy, którzy obecnie zdobywają swoje wykształcenie muzyczne dopiero na scenie, przez bezpośredni kontakt z orkiestrą (oczywiście tylko w Polsce).

Jak dalece nasze pojęcia o muzyce w tym wypadku są fałszywe stwierdza przyjęte wyrażenie „śpiew i muzyka“, tak jak gdyby śpiew nie był muzyką. Jest to jak gdyby muzyczne wykształcenie miało być mniej potrzebne śpiewakom niż innym muzykom.

Trzeba zrozumieć, że przedwczesna specjalizacja na instrumentach solowych, szczególniej fortepianie, jest szkodliwa (naturalnie mowa tu tylko o materiale przeciętnym, a nie o wybitnych jednostkach). Fortepian jest to instrument o tonach gotowych, dlatego więc rozpoczęcie od niego nauczania muzyki ma swoje ujemne strony. Nie wyrabia organizacji muzycznej, a w każdym razie nie pobudza fantazji. Sam przez się jest to instrument niesłychanie pożyteczny i potrzebny: każdy dyrygent, skrzypek czy śpiewak, muszą się posługiwać fortepianem jako środkiem pomocniczym, niezwykle ułatwiającym zapoznanie się z literaturą muzyczną, nietylko fortepianową. Fortepian jako taki, dając całe bogactwo harmonji, ma bezwzględna wyższość nad innymi instrumentami, chodzi

tylko o to, aby kultywowanie gry na nim nie było tak jednostronne i przez to nie minęło się z celem. Niech obok fortepianu każdy, kto się uczy, pobiera racjonalną naukę teoretyczną. Wreszcie, czyż jedynym celem nauki ma być gra na instrumentach solowych? Przecież tyle jest ślicznych instrumentów dętych... Flet, waltornia, klarnet i t. d. Jestem przekonany, że niejednokrotnie młodzież wolałaby uczyć się na tych instrumentach, gdyby je tylko znała. Oczywiście nie chodzi o to, abyśmy wszyscy zaczęli nagle grać na trąbie, czy klarnecie. Ale niechże z tej olbrzymiej masy kształcących się na fortepianie czy skrzypcach choć jakiś procent weźmie pod uwagę i inne instrumenta niesolowe. Tu sprawność techniczna nie wymaga tak wielkiego wysiłku i tylu lat pracy.

Po dwóch czy trzech latach, można już brać udział w zespołach, w organizowanych przez uczniów orkiestrach. Nie wymaga to tak wielkiego talentu, ogromnych wysiłków i odpowiedzialności, jaką ponosi solista, a pomimo to, jaką mogłoby dać satysfakcję artystyczną, możliwość zapoznania się z literaturą muzyczną w całym tego słowa znaczeniu. Nic chyba więcej nie rozwija muzycznie jak ensemble. Uczeń powinien czuć, że instrument jest dla niego przede wszystkim *środkiem*, za pomocą którego może nawiązać kontakt z muzyką, a nie zaś celem od samego początku. Kto nie jest zdolny, a chce się uczyć muzyki, niechże się uczy mądrze, niech ta nauka rozbudzi w nim właśnie ośrodki muzyczne. Dalcroze twierdzi, że niema człowieka, u którego nie możnaby rozwinąć tego jak gdyby szóstego zmysłu — zmysłu muzycznego.

Nawiasem muszę zaznaczyć, że mówiąc o ogólnym wykształceniu muzycznym, nie myślałem, broń Boże, o wydziale muzycznym. Wydział muzyki na uniwersytecie, to muzyka, tak wyłącznie teoretyczna, że, jako muzyk z zawodu, żadną miarą pogodzić się z tem nie mogę. Jest to właściwie historia muzyki.

Aby jednak zdobyć prawdziwą znajomość historii muzyki, trzeba już przedtem posiadać gruntowne wykształcenie muzyczne, bez którego nie sposób zdać sobie sprawy z charakteru i stylu, z rozwoju ubogiej początkowo muzyki kościelnej, do bogactwa formy i harmonji polifonicznej muzyki dnia dzisiejszego. Każdą epokę trzeba zanalizować ściśle muzycznie, to znaczy pod względem harmonji i formy, inaczej będzie to tylko wykuwaniem na pamięć cudzych wniosków. Dlatego więc, aby wynieść korzyść z nauki w ten sposób podanej, trzeba przyjąć z dużym wykształceniem muzycznym praktycznym, co znowu dać może tylko dobra szkoła muzyczna. Tymczasem do wstąpienia na wydział muzyczny *wymaga się*

tylko egzaminu dojrzałości. Czyżby matura szkolna miała być stwierdzeniem i dojrzałości muzycznej?

Wracając jednak do tematu poprzedniego, a więc do szkół muzycznych, sądzę, że tylko przez zakładanie jak największej ilości dobrych szkół możemy uzyskać podniesienie poziomu. Człowiek, posiadający choćby tylko elementarne wykształcenie muzyczne, będzie mógł ocenić kompozycję, którą słyszy po raz pierwszy, będzie słuchał przedewszystkiem muzyki, a co najważniejsza, znajdując w muzyce źródło dodatkich wrażeń, będzie ich szukał. Słuchać zaś będzie, nie tylko uchem zewnętrznym, ale wewnętrznym, muzycznym, nie wyłącznie po przez swój instrument, w którym się przedwcześnie specjalizował. Będzie to niejako szczeniowaniem ochronnym, przeciwko wirtuozerii i fałszywie zrozumianym aspiracjom. Wrażenia estetyczne pogłębią się przez to, i staną się prawdziwie bezinteresowne, co jest koniecznym warunkiem *używania* artystycznego.

Jak poprowadzić naukę w tym duchu, to rzecz ściśle fachowa i wypowiedzenie się w tej kwestji wymagałoby znacznie szerszych ram.

Wychowane w ten sposób pokolenie, będzie odczuwało *potrzebę* muzyki. Przybędzie nam cały szereg muzyków, wykształconych w kraju, i rozumiejących nasze potrzeby artystyczne. Wtedy dopiero wytworzą się i u nas ośrodki muzyczne, a poszczególne jednostki nie będą się spotykały z oporem i ignorancją. Wychowane w ten sposób pokolenie zateśni do muzyki i muzykę stworzy.

ROCZNICE MONIUSZKOWSKIE A WILNO.

(Przypomnienie na czasie).

W dniu 4 czerwca b. r. upływa pięćdziesiąt lat od zgonu Stanisława Moniuszki.

Rocznica ta nie przemienie zapewne bez echa w całej Polsce, a zwłaszcza żywy oddźwięk powinna znaleźć w Wilnie, które tyłoma serdecznymi węzłami złączone jest z osobą i twórczością Moniuszki. Tutaj bowiem twórca „Halki” po powrocie z zagranicy ze studjów żył i pracował przez blisko dwadzieścia lat, tutaj powstał cały szereg jego kompozycyj, wśród nich tak bliskie i drogie Wilnu „Litanje Ostrobramskie” i „Widma”, tutaj wykonano po raz pierwszy, a siłami amatorów, jego pomniejszych opery, jak „Bettly”, „Jawnutę”, „Sielankę”, i kantatę „Mildę”, tutaj wreszcie narodziła się „Halka” i tu po raz pierwszy była na scenie wystawiona.

Aż nadto więc powodów, żeby Wilno z całą okazałością uczciło pamięć swego Mistrza w półwiekową rocznicę jego zgonu. A rocznica ta powinna być w mieście naszym upamiętniona tem godniej, że łączy się z nią druga jeszcze, ogromnie ważna w dziejach muzyki polskiej rocznica, mianowicie siedmdziesiąta i piąta rocznica pierwszego wogóle przedstawienia „Halki”, które odbyło się właśnie w Wilnie dnia 20 grudnia 1847 roku.

Ta pierwsza „Halka” pojawiła się wówczas jednak nie na scenie teatru wileńskiego, lecz na scenie amatorskiej, w sali Müllerów, w wykonaniu sił amatorskich. Była to pierwotna „Halka”, jeszcze dwuaktowa, która następnie ukazała się

na scenie wileńskiej dnia 16 lutego 1854 roku, a więc w siedm lat po tem przedstawieniu amatorskiem, z Rostkowską w partji Halki, Kleczyńskim — Jontkiem, Kiersnowskim — Cześnikiem (późniejszym stolnikiem), Żamecką — Zofją, i Nowakowskim — Dziembą. „Halka“ czteroaktowa, a więc taka, jaką dziś znamy, wystawiona była po raz pierwszy w Warszawie 1858 roku i dopiero w dwa lata później, 26 listopada 1860 roku, dostała się w tej rozszerzonej formie na scenę wileńską.

Tak więc przyjdzie uczcić w tym roku dwie rocznice Moniuszkowskie: 50-ciolecie zgonu twórcy „Halki“ i 75-ciolecie pierwszego wogóle przedstawienia tego dzieła na deskach scenicznych.

I Wilno zdobyć się musi na prawdziwie imponujący akt czci i hołdu dla genialnego Mistrza. Powinno, co więcej, wystąpić z inicjatywą, któraby dała poznać całej Polsce, że nasz gród kresowy umie zdobyć się na czyn, gdy idzie o godne uczczenie pamięci i zasług jego wielkich, a przez cały naród wielbionych Obywateli.

Ze swej strony w sprawie uczczenia rocznic Moniuszkowskich rzucamy kilka myśli do ewentualnego ich użytkowania. A mianowicie:

Czy nie należałoby, z okazji tych dwóch rocznic Moniuszkowskich, zakrzętnąć się około urzędzenia w Wilnie ogólnopolskiego Zjazdu muzycznego?

Czy nie byłoby wskazanem pomyśleć o trwałem upamiętnieniu zasług Moniuszki przez utworzenie tak bardzo potrzebnego w Wilnie Konserwatorium Muzycznego, któreby ku czci Mistrza było nazwane jego imieniem?

Czy nie możnaby zająć się zebraniem funduszków na postawienie w Wilnie pomnika Moniuszki, lub przynajmniej (na razie) na sporządzenie tablicy pamiątkowej celem umieszczenia jej w miejscu, gdzie mieszkał Moniuszko, a więc na ulicy Niemieckiej, której stanowczo więcej odpowiadałaby nazwa ulicy Stanisława Moniuszki, niż tej uliczce, jaka obecnie nosi jego nazwisko?



Fot. J. Worobjew.

Wiktorja Kwiatkowska.

V. Kwiatkowska.

<http://rcin.org.pl>



KRONIKA ARTYSTYCZNA.

WARSZAWA

JARMARK GWIAZDKOWY.

Przemysł zdobniczy na szerszą skalę w znaczeniu przemysłem i handlowem istnieje w Polsce zaledwie 2 lata. Na częstych wystawach tegorocznych mieliśmy możność stwierdzić, jak szybko kielkowała i rozwijała się wytwórczość. Dookoła świeżopowstałych hurtowni ześrodkowuje się rozproszone chałupnictwo, wytwórnice zamieniają się w fabryki, powstają wielkie fabryki o silnych tendencjach wywozowych. W każdej dzielnicy na czoło wytwórczości wysuwają się firmy roszczone mniej lub więcej zasłużone pretensje do reprezentacji handlowej całokształtu przemysłu zdobniczego dzielnicy. Centralizacja posuwa się dalej. Na Jarmarku Gwiazdkowym zabawkarze Kongresówki zainicjowali Związek wytwórnicy zabawek polskich, galanterji drzewnej i przemysłu artystycznego. Związek opiera się na ustawie, wzorowanej na statucie Związku metalowców. Centralizacja przemysłu zabawkarskiego i zdobniczego prowadzi do produkcji masowej planowej, ułatwia zbyt, zakładanie centrali handlowych, organizację wywozu. Podobno Związek wyłonił komisję artystyczną, która ma za zadanie czuwać nad poziomem artystycznym wyrobów.

Powstanie Związku jest wielkiem wydarzeniem w kronice przemysłu artystycznego. Otwiera się szerokie pole pracy dla inowacji i pomysłów artystycznych. Mamy nadzieję, że już przez samo skupienie

kapitałów Związek przyczyni się do uszlachetnienia poziomu przemysłu zdobniczego przez organizację konkursów, szkół i kursów zawodowych, sprowadzanie i zakładanie pism, fachowych a przede wszystkim finansowanie i zastosowanie udatnych projektów artystycznych.

Oczywiście. Związek może pójść również jedynie w kierunku zsyndykalizowania się, ciasnego zasklepienia i protekcjonizmu, co może się odbić szkodliwie na nieorganizowanej, wolnej wytwórczości. Nie przesadzajmy jednak. Przyszłość pokaże, co uczyni Związek dla przemysłu artystycznego. Wszystko zależy od ludzi, jacy wejdą w jego skład.

W każdym razie z dziedziny nieskoordynowanych wysiłków wchodzimy na drogę organizacji planowej i realizowania projektów.

Jak widać organizacja przemysłu zdobniczego idzie najsprężniej. O wiele wolniej podnosi się poziom kultury artystycznej.

Dotąd jeszcze „przemysł zdobniczy” nie dorósł do nazwy „przemysłu artystycznego”. Siły artystyczne skupiają się w malarstwie. Chałupnictwo pozostaje przeważnie w ręku dyletantów. Odczuwa się brak uzdolnionych fachowców. Oczywiście coraz częstsze są wyjątki. Poziom bezwzględnie się podnosi, choć wolno. Wyroby, wystawione na jarmarku Ludpoła, w każdym bądź razie przewyższają pod względem estetycznym to, co mieliśmy dotąd w handlu.

Ponadto są one o wiele lepsze niż w roku zeszłym. Na jarmarku można

odnaleźć łatwo historię prób i wysiłków stworzenia zabawki polskiej. Te stałe poszukiwania, jakkolwiek nie zadawalające jeszcze, są rękomią postępu.

W dziale galanterji wyróżniają się pisanki na drzewie (batik). Technika tu jest zastosowana szczęśliwie i daje nieraz bardzo wytworne okazy. Z pewnem rozczarowaniem stwierdziliśmy brak pięknych wzorów wyrobów snycerskich, posiadających w Polsce szlachetne tradycje. Tłomaczy się to zapewne przesytem tandetną Zakopiańszczyzną. Snycerstwo, reprezentowane na wystawie odznacza się porządnym wykonaniem, lecz nuży banalnością wzorów. Technika malowania na drzewie, już sama przez się przedstawia się mniej szlachetnie, niż snycerstwo, pisanka, lub intarsja. Ponadto we wzorach i wykończeniu widać przeważnie pośpiech (akordowej roboty).

P. Bóbr, zarówno jak i firmie „Jawor” zawdzięczamy wskrzeszenie wytwornej techniki intarsji. Niestety, projekty p. Dzierżanowskiego, wykonane z prawdziwym pietyzmem przez „Jawor” przypominają obrazki, jakich legjon można spotkać w Zachęcie: tak samo nic nie mówiące i tak samo oprawne w ramki.

Jakkolwiek chwali się kult dawnych pracowitych technik wymagających mistrzostwa rzemieślniczego, rasowo odbijającego od pośpiesznej tandety dzisiejszej, naprawdę szkoda poświęcać tyle czasu obrazkom, które zaledwie mogłyby mieć pewien skromny sens, jako fragment dekoracyjny szafy czy boazerji.

Intarsja! Przypomnijmy sobie cudowne intarsje szaf i boazerji gdańskich, gdzie zdobienie wypływa z płynnych linii stojących drzewnych, jak harmonijna halucynacja.

Nie będziemy się wdawać w szczegółową krytykę zabawek

Zabawki wymagają szerszego omówie-

nia i ilustracyj, których nie możemy załączyć w tym numerze. Naogół „zabawka polska” dużo jeszcze pozostawia do życzenia zarówno pod względem artystycznym, jak i przystosowania praktycznego. W każdym razie o wiele przewyższa jednak to, co dotąd mieliśmy w handlu z wyrobów zabawkarstwa krajowego i zagranicznego, jeśli mówić będziemy o poziomie estetycznym (bardzo zresztą nierównym).

W koszykarstwie i plecionkarstwie, za wyjątkiem pięknych, ale bardzo drogiej dywanów rafowych p. Dunin Sulgostowskiej, nie można było zauważyć najmniejszego wysiłku twórczego w kierunku budowy przedmiotu i zdobienia. Pod tym względem wyżej stoi Małopolska i Pomorze. Parę kilimów z jarmarku nie daje wyobrażenia o kilimkarstwie, ześrodkowyującym się głównie w Małopolsce. Welniaki, sprzedawane na targu gwiazdkowym są poprawnie oparte na motywach ludowych.

Mogą być stosowane do sprzętów i wnętrz, same przez się jednak nie są interesujące. Kilka haftów p. Kuniny wyróżnia się pięknym wzorem. Naogół mają mało inwencji zdobniczej, zbyt ślepo wzorując się na motywach stylowych haftów, nie zawsze trafnie stosowanych.

Wzory z pasów Śluckich, wyjęte z litych szlaków, tracą swój wdzięk swoisty. Koronek nie widać. Wręcz ubogo przedstawia się ceramika polska pod względem kształtu, polewy i wzoru. Współczesność przeczy wspomnieniom Korca, Baranówki i tradycjom ceramiki ludowej (Ruskiej, Kołomyja, Puckiej, Litewskiej i Lubelskiej). Jednakże i mizerne garnuszki z wystawy, o wiele szlachetniej się przedstawiają od skandalicznych biskwitów przeszłorocznych lub niezapomnianych wazonów „złotoglinu poznańskiego”, które jaskrawo wykazują, jak nisko upadła kultura estetyczna w Polsce!

SALON DOROCZNY.

Salon doroczny nie jest gością wielkich talentów, które dyktują nowe słowo plejadom. Sieć zarzucona na niepewne — połów zawsze obfity ryb drobniejszych. Nie o jednostkach mówi salon doroczny, lecz o *poziomie* naszej ogólnej kultury malarskiej.

W tym kalejdoskopie rozbitków wszystkich izmów ostatniego półwiecza nie można odnaleźć szkoły o decydującym tonie.

Są tu jeszcze portrety i krajobrazy naturalistyczne, obrazki „estetyzujące”, wirowanie barwnych centek nużąc powtarzane po impresjonistach, jest jeden z ostatnich Siekierzyńskich sztuki ludowej wierny kieckom „bajecznie kolorowym”, które z płócien spłynęły do przemysłu, są ci, którzy się zowią ekspresjonistami i formistami (tych bardzo oględnie przypuszcza Zachęta: nie widać wyklętych kubistów).

Są obrazki, w których pokutuje Monet, Cézanne, Stanisławski etc. Z treści słów które nie zawsze miały jądro, pozostały tylko izmy, kapliczki bez Boga.

Nie chodzi o to, ażeby zaprzeczyć się wpływów. Jest to przeciwne naturze i nieziszczalne, jak dowiodła rozpaczliwa pogoń za oryginalnością ad absurdum, do utraty wszelkich cech sztuki. Niepodobna, nie trzeba zaprzeczyć się kultury dawnych wieków. Gdzież był taki syn, który nie miał ojca? Lecz wnuk musi być od dziada lepszym arystokratą. Poznał więcej tajemnic i więcej kultur przetopił w swym doskonalej urzędzonym mózgu.

A jednak tak nie jest. Zatraciliśmy ciągłość kultury artystycznej, kultury mistrzostwa.

I każdy salon doroczny powtarza to samo. Mieliśmy talenty, nie mieliśmy nauczycieli. Można naśladować mistrzostwo, ale niepodobna naśladować indywidualizmu, który zastąpił mistrzostwo,

Oto jest przyczyna niskiego poziomu naszej kultury malarskiej.

Rzecz oczywista, że w sieci zarzuconej przez Zachętę zaplątały się niebacznie cenniejsze ryby i takie syreny, jak Stryjeńska.

P. Borowski poszukuje związku z dawną tradycją z gobelinami i renesansem; p. Zak powraca do jednolitego tonu barwnego. Oko odpoczywa po nużącym wiroowaniu barw rozpylonych. P. Zak umie komponować bardzo pięknie, bardzo rytmicznie wiąże linie swoich małych grup. Koloryt jego nie porywa — a budzi wiele wątpliwości.

Pod obrazami Stryjeńskiej musi się za-trzymać, zarówno znawca, jak i profan. Uderza oko bujny talent malarski i żywa poezja słowiańska. Wizja i mit pogański i polski, oddany z rozpędem żywiołu.

W tej wielopromiennej duszy malarskiej łamie się i ściera rozhukane bogactwo różnych form, barw, wizyj i kierunków, stopione cudem przez silny talent syntetyczny.

Jest tu przedewszystkiem romantyzm Czerpie natchnienie z krynic pogańskiej słowiańszczyzny i duszy ludowej Stryjeńska zagłębia się w treść tej pawiej i słonecznej kraszy pogańskiej, tworzy jej wizję i syntezę.

Ma ona dar cudowny, dar głównie w szczegółach celowania w samo sedno wizji, narzucania przemocnie wcieleń malarskich. Taki przykład dziadek z rogiem

z obrazu lub głowa z brodą w świetle fiole-tów. Nie można tego wyobrazić ani namalować lepiej, lub inaczej. Jest w tem żywy nerw bajki, — wizja — wcielona aż do halucynacji.

Ten dar narzucania wizji i jej wcieleń, połączony z bujną kolorową dekoracyjnością, (która daje tak piękne. malowane szczegóły, jak np. czepce, korony z liści i owoców) mówi o tem, że Stryjeńska mogłaby zrobić wiele w teatrze.

Jak często teatr narzuca nam rozpaczliwie nie trafne rachityczne wcielenia poetyckich obrazów i postaci, które rozdwa-jają naszą uwagę. Stwarzamy bowiem w sobie inny obraz, który się łączy ze sceną. Gdyby Stryjeńska umiała się trochę oparować i podporządkować wymaganiom reżysera i autora, niewątpliwie dałaby bardzo piękne i nowe inscenizacje w teatrze, a głównie w balecie.

Drabik, jakkolwiek bardzo dobry, niepodzielnie panuje we wszystkich niemal teatrach, które dbają o dekoracje Dobrze by było zobaczyć na scenie dekoracje innych talentów.

Jakież promienie przełamały się w malarstwie Stryjeńskiej? Być może, że to echa impresjonizmu w tem tęczwem rozłożeniu barw przy słońcu.

Ale nie jest to pustka świetlna i wibrowanie, tylko szeroko rozstawiona na całej kompozycji gamma tęczwa.

Jest tu poszukiwanie linii kanciastej (po kubistach). Cieniowanie pozatem nie plastyczne, ale odcienie barw tęczwowych.

Stryjeńska operuje wielkim zasobem form.

Na uprzednich wystawach widzieliśmy jej różnorodne ale zawsze brawurowe poszukiwania, jej świetne przezrocyste rysunki pędzlem (linjal) jej ilustracje do bajek robiana dyskretną techniką z angielską, ociekającą sokiem barwy i humoru baby krakowskie...

Ale pamięć form myli czasem w kompozycjach, opartych na dorobku gotowym, a przeto blizkich manjery.

Prócz tego ścierają się w jednej kompozycji techniki różne co tworzy chaotyczne bric-a-brac, jak np. niebo źle malowane miękkimi płaszczyznami nie godzi się z ostreimi, zdecydowanymi formami kompozycji lub wypukłe modelowane głowy przy jednoczesnym płaskim traktowaniu otocza. To też nie pora jeszcze spoczywać na łaurach

WYSTAWA STOW. „RYTM“.

W Zachęcie mamy nową wystawę Stowarzyszenia artystów „Rytm”. Składa się ona w pewnej mierze z obrazów, widzianych już na poprzednich wystawach. Figuruje tu nowa nazwa i pewna osobistość nowa, zzzwyczaj nieobecna w Salonach Zachęty—wybór. Jest to kwiat i sól młodej lecz już dojrzałej sztuki czasów ostatnich. Kuna, Skoczylas, Stryjeńska, Borowski, Noakowski, Zak, Kramsztyk. To też wystawa „Rytm” odcina się dodatnio od mdłych salonów, „zachęcających” do malowania byle jak.

Stowarzyszenie „Rytm” zawiązało się w celu podniesienia poziomu wystaw, oraz reprezentacji sztuki polskiej w Kraju i na zewnątrz. Wystawa obecna jest już zaproszona do Krakowa i Wiednia. Cele praktyczne są wyraźne. Skąd jednak to słowo zwarte i tętniące: rytm?

Jest li to tytuł z przypadku, wiążący przygodnie grupę poszukawczy? A może program?

Jak było na początku dziejów tak i dzisiaj rytm jest istotą i nerwem sztuki. Nie tylko muzyki, tańca i wiersza, lecz i plastyki. Rytmem jest równowaga w rozkładzie płam barwnych i brył, kołysanie się linii powrotnych. Na rytmie opiera się kompozycja. W prastarych dziełach sztuki nieświadomy tkwił rytm. Nigdy jednak nie dociekano tak jego treści i istoty rzeczy i nie stawiano na rusztowaniach filozofii jak dzisiaj. Filozofia ostatniej doby dała teorię rytmu, „odrodzenie tańca plastycznego wznowiło zapomniane tradycje rytmiczne, Dalcroze wprowadził rytmikę jako pierwiastek wychowawczy. Oto jest nieomal kult współczesny.

Widzieliśmy w Zachęcie nową grupę wyznawców rytmu. Jedno słowo to—starczy za program. I słusznie, że malarze nie bawią się w mózgowiczów. Ich słowem powinna być barwa, linja i bryła.

Niechże one mówią nam o programie, nowej rękawicy wyzwania, czy zarodka szkoły.

Czy jednak istotne pokrewieństwo w rytmie łączy artystów, którzy dotąd tak usilnie podkreślali odrębny charakter swojej twarzy?

P. Noakowskiego łączy z rytmem jedynie poziom. Trudno się doszukać w jego sugerujących impresjach architektonicznych, malowanych z niezastąpioną lekko-

ścią i smakiem, jakiejśd wspólnoty z rytmem.

Trudno posądzić również malarza tęgich portretów i martwych natur p. Kramsztyka, o nazwę rytmisty, jeśli taka kiedy istnieć u nas będzie. Jeśli jego cézannowskie bryły, wydobywające się z ponurych szarości mają jakie pokrewieństwo z innymi obrazami wystawy, to dzięki innym mała skim rodzicom.

Tem mniejsze prawo do rytmu może rościć p. Pruszkowski, który maluje coraz powierzchniej.

Mimo to w tej luźnej i przygodnej grupie artystów można się doszukać pewnych wspólnych przykazań artystycznych, jakkolwiek każdy z nich inną szedł drogą, zamykając oczy i uszy na wszelkie podszepcy i wpływy, ażeby ustrzedz od skrzywienia z trudem zdobytą maskę własnej manjery.

Takie cudowne i dziwne pokrewieństwo istnieje pomiędzy grafikami Skoczylasem a rzeźbiarzem Kuną. Pozwała ono stanąć im razem pod jedną banderą. Oto rytm, śpiewającej linii rytm, daje nam czelność przyrównać grafika zapatrzonemu w dawne rytownictwo polskie ze spadkobiercą marmurów wczesnego odrodzenia.

To rytm wygina pieściłwie chłodną marmurową linję Kuny. To rytm, pędzel i wiatr drapuje fałdy twardych samodziałów dziełkom w polu, niby muzom tanecznym. To wibrowanie białych nóg górali (w walce ze Szwedem) lub wężowe rozkręty łodyg przy dziewczce rozpląsanej.

Jeden parol wiąże Kunę i Skoczylasa: po nim się poznają.

Borowskiego i Zaka łączy coś więcej niż parol. Twórczość ich stoi blisko, że możnaby ją poczytywać za ułamek szkoły. Główną wartością tych obrazów jest kompozycja, panowanie nad orkierstrą barw, linii, umiejętność wiązania grup. Jednak wychodząc z tradycji wczesnego odrodzenia włoskiego, dwaj ci malarze operują podobnymi środkami, nadając im różne zabarwienie liryczne i indywidualne.

Prócz mądrej kompozycji, której nic dodać ani ująć nie można i wspólnych malarskich antenatów dwaj ci malarze posługują się w malowaniu nie barwą rozłożoną (na pryzmie słoneczną), lecz tonem zasadniczym, plastycznie rozświetlanym.

Zak daje harmonje wyszukane barw ciężkich przesyconych, które sielankom

jego nadają ponury ton. Borowski bierze świeższe, piękniejsze akordy, z gammy tęcejowej, stapiane miękko naksztalt barw gobelinowych.

Harmonje z przyzmy słonecznej rozkłada na poszczególne postacie i przedmioty, tworząc kompozycje pełne uroku. Jednakże ten sposób malowania, jakkolwiek czerpie coraz nowe tony z tęczy, staje się monotonnym wskutek częstego powtarzania.

Stryjeńska w barwie trzyma prym, najświeższe i niespodzianie silne podając uczyły oczom. Jej nowe kompozycje „Siedm sakramentów”, oparte na średnio-wiecznych tradycjach i równocześnie na wycinankach łowickich.

Nowością jest tu czarny ton. Zresztą błędy te same co zwykle: postacie malowane supematycznie, głowy zaś plastycznie z zadziwiającą trafnością charakterystyki. Koncertowo jest skomponowane „Książstwo” w barwie i ustosunkowaniu postaci.

Mocno i rytmicznie robione są sangwiny Kowarskiego.

WYSTAWA DAWNYCH DRZEWORYTÓW LUDOWYCH

urządzona została w domu t. zw. X. X. Mazowieckich (Tow. Miłośników Historji). Na wystawę tę złożyły się drzeworyty, należące kiedyś do jednego z klasztorów Karmelickich na pograniczu Żmudzi i Prus, oraz drzeworyty pochodzące z Płazowa w Małopolsce.

Zamiłowanie do twórczości ludowej, jakie zapoczątkował wiek XIX, wychodziło raczej, z etnograficznego i folklorystycznego podłoża, zaciekawiając swemi artystycznymi zaletami raczej tylko ubocznie i przypadkowo. Dziś natomiast, w epoce ucieczki od wszelkiego akademizmu, od wszelkich form „skończonych” i „doskonałych”, każdy przejaw prymitywizmu, od archaizmu greckiego aż do rysunków jaskiniowych i rzeźb murzyńskich, jest mile a często z zapalem witany przez artystów, jako źródło „szczerzej” inspiracji i „bezpośredniej” twórczości.

Przy bliższym jednak poznaniu, samorodność sztuki ludowej niepomniernie maleje, gdyż jest ona, w większości swych przejawów, genetycznie i chronologicznie zależna od sztuki powstałej w mieście,

Streszczając uwagi nad wystawą, stwierdzamy jedno: Rytmieści różnią się od przeciętnych zachętowiczów mocnym poczuciem kompozycji. Realizm rozluźnił kompozycję obrazu, zamieniając go w przypadkową część nieokreślonej przestrzeni. Rytmieści konstruują samą w sobie całość. Jest to wskrzeszenie wielkiej zapomnianej u nas wartości. I to jest niezaprzeczoną i wielką zasługą stow. „Rytm”. Większość rytmistów opiera się na tradycjach wczesnego odrodzenia włoskiego. (Borowski, Zak, Kuna, Kramsztyk w „Sapho”). Skoczyła Stryjeńska mają polskich antenatów. Słowem wszyscy ci malarze wznawiają związek z tradycją i tem się różnią od futurystów, fo mist w, futurystów etc., którzy przekreślają całą świetną spuściznę przeszłości.

Oto są wytyczne, które można dostrzedz na pierwszej Wystawie Rytmu. Czy luźne stowarzyszenie przekształci się w szkołę, lub zwiąże się programem, pokaże przyszłość.

J. Oryźyna.

a przez lud przetworzonej i do jego potrzeb i zamiłowań dostosowanej. Oczywiście, że i w tej przetwórczości jest doza twórczości, jest często odrębny i pełen uroku swoisty charakter, nawet styl.

Drzeworyty zebrane na wystawie, a pochodzące z końca XVIII i początku XIX, należą do tej gałęzi twórczości ludowej, która jest właśnie najmniej samorodna, najmniej twórcza. Nie są one oczywiście wiernymi kopjami, gdyż za to nie pozwalają już małą techniczną sprawność „obraźników”, lecz są one uproszczonym odtworzeniem dzieł sztuki europejskiej, a w tem uproszczeniu tkwi cały ich urok i nawet artyzm. Jest to zatem sztuka, polegająca głównie na transpozycji formy i techniki, na formalnym ikonograficznym odstępstwie od wzoru.

Dr. Jerzy Kieszkowski, zadał sobie niemały trud napisania rozumowanego katalogu wystawy. Wyjaśniając w przedmowie technikę drzeworytów ludowych, jakoteż krytycznie oceniając eksponaty, autor wlicza cały szereg drzeworytów, których pierwowzorem były dzieła Rogera van der Weyden, Dürera, Rubensa i t. d. Uderzająca często doskonałość kompozycyjna, która przy ludowych uproszczeniach, tem

więcej jest widoczna, tłumaczy się, w znacznej mierze, zależnością od wzorów, zależnością często bardzo odległą, zatraconą w szczegółach i w ikonografii, lecz trwającą w zasadniczych liniach kompozycji. Nie w kompozycji zatem szukać należy oryginalności ludowej, lecz raczej, w sposobie dekoratywnego ujęcia oraz w motywach ornamentacyjnych roślinnych i geometrycznych. Słusznie zauważa Dr. Kiesz-

kowski, że typizacja figur, płaszczyznowość, dekoracyjność i prymitywność rysunku i techniki, składają się na odrębny, swoisty styl drzeworytów ludowych, lecz jest to styl pewnego stopnia kultury, nie zaś styl epoki. Dla tego też, rozpatrywanie tej gałęzi sztuki ludowej wyłącznie z punktu artystycznego jest, w gruncie rzeczy, nieporozumieniem.

A. Lauterbach.

DZIAŁALNOŚĆ WYDZIAŁU KONSERWATORSKIEGO PRZY TOWARZYSTWIE OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI W WARSZAWIE.

Po dokonanej reorganizacji i wyborze nowego prezydium z prof. Lalewiczem na czele Wydział rozpoczął swą działalność w końcu maja 1920 r. I chociaż zawierucha wojenna spowodowała przymusową przerwę w pracy, niemniej odbyło się kilkanaście posiedzeń Wydziału, na których rozpatrzono szereg projektów przebudowy gmachów zabytkowych, gruntułnie zbadano i przedyskutowano sprawę zamierzonej przebudowy Kościoła Garnizonowego przy ul. Długiej oraz, pomijając drobniejsze sprawy, wygłoszono kilka referatów dotyczących poszczególnych zabytków. Daleko owocniej przedstawia się działalność Wydziału w roku 1921. W roku tym odbyły się 24 posiedzenia zwykłe i 1 posiedzenie otwarte dla szerszej publiczności, a poświęcone wyłącznie sprawozdaniu prof. M. Lalewicza z wyniku rokowań pokojowych w Rydze co do rewindykacji archiwów, bibliotek i dzieł sztuki, wywiezionych do Rosji.

Na posiedzeniach zwykłych Wydziału wygłoszono 14 referatów naukowych, z których część była poświęconą muzeologii, reszta przeważnie badanom poszczególnych zabytków. Kilka posiedzeń zajęła całkowicie sprawą muzeów w Polsce, zwłaszcza Muzeum Narodowego w W-wie. Na posiedzeniach tych wysłuchano i przedyskutowano referaty d-ra W. Tomkowicza i dyrektora B. Gembarzewskiego, poczem uchwalono zwrócić się do rządu z Inicytywą budowy nowego, odpowiadającego współczesnym wymaganiom muzeologicznym, gmachu Muzeum Narodowego w W-wie, rozpoczynając jednocześnie prace przygotowawcze.

W niezwykle ciekawym referacie o od-

budowie Wawelu prof. S. Noakowski podkreślił troskliwość i wielką fachowość, z jaką prof. Szyzsko-Bohusz prowadzi prace przy odbudowie Wawelu.

W szeregu referatów omawiano również sprawy dotyczące poszczególnych zabytków, jak ruin zamków w Grodzieńcu, w Korcu, w Ujeździe (Krzysztopory) oraz kościołów w Wigrach, w Chlewiskach i inn.

Ożywioną działalność wykazał Wydział i w dziedzinie prac komisyjnych. Podczas roku 1921 Wydział powołał 14 komisji dla zbadania poszczególnych zagrożonych zabytków, jako to — niegdyś piękny, a dziś chylący się do ruiny pałac Działyńskich w W-wie, lub też dla oceny projektów przebudowy gmachów o zabytkowej wartości, jak pałac Mostowskich, kościół w Sochaczewie i t. d.

Czynnych było również 9 delegacji, które w miarę potrzeby zostały wybrane przez Wydział, czy to dla zbadania poszczególnych obiektów poza Warszawą, czy też w celu reprezentowania Wydziału w pracach komisji rządowych lub instytucji społecznych.

Szereg kwestyj, związanych z ochroną zabytków, zainicjowanych przez poszczególnych członków Wydziału, zostały po uprzednim ich opracowaniu oraz zreferowaniu przez powołane w tym celu komisje, przedyskutowane na posiedzeniach i skierowane na właściwe tory.

Najważniejszą była sprawa konserwacji Wilanowa. Przy współudziale Tow. Op. n. Z. P. porozumiano się z Ksaw. hr. Branickim i w czerwcu 1921 r. utworzono komitet, w skład którego weszli konserwator warszawski, delegat Wydziału konserw. przy Tow. Op. n. Z. P. oraz pełnomocnik hr. Branickiego. Komitet obrał kierownika robót i obecnie czuwa nad wykonaniem programu obejmującego kolejność niezbędnych robót konserwatorskich w Wilanowie, Marysinku, Natolinie i inn. Na posie-

dzeniach Wydziału rozpatrzono również i szereg spraw dotyczących tych zabytków, co do których zostały nadesłane z prowincji zapytania od osób prywatnych lub instytucyj. W niektórych wypadkach Wydział wydelegowywał poszczególnych członków dla zbadania sprawy na miejscu, nawiązania bliższego kontaktu i zreferowania stanu rzeczy na posiedzeniu dla wydania opinii. Tego rodzaju delegacje wyjeżdżały do Willi-Góry pod Nowym Dworem, mającej się przebudować na szkołę rolniczą Instytutu dla Głuchoniemych i Ociemniałych w W-wie, do Koprzywnicy w sprawie miejscowego kościoła, do Chlewska i t. d.

Nie sposób w krótkim sprawozdaniu wy-

KILKA UWAG O ŚWIEŻO OTWORZONYCH TEATRZYKACH W WARSZAWIE.

Rzeczy wesole, rozbrzmiewające z wielu scen teatrzyków warszawskich, zawzięcie konkurują z kinoteatrem. Powstają teatrzyki jak grzyby po deszczu, — jak los je spotka, przekonamy się niedługo. Tymczasowość tego interesu na pięć minut i pośpiech w wykonaniu dobitnie charakteryzują szatę zewnętrzną przytulisk robawionej „Warszawki”. Cechą charakterystyczną prawie wszystkich świeżo powstałych teatrów jest brak jednolitej kompozycji.

Architektura fasady nie ma nic wspólnego z architekturą wewnętrzną, a bywa i tak, że poczekalnia kłóci się w niemożliwy sposób z sąsiadką — widownią. Wejście do wszystkich teatrzyków przez bramę zwykłej czynszówki, a więc pierwsze ślady wysiłku twórczego — to dekoracja bramy. Następne wrażenia — to fasada, poczekalnia i widownia.

Teatr „Wodewil” mile przyciąga spokojną fasadą oraz nazwiskami artystów; naraz w bramie otacza widza rój papug, tworzących „Jońskie główce” na pękatach, spłaszczonych półkolumnach. Trudno sobie wyobrazić jakim sposobem z pod jednej ręki mogą wyjść dwie rzeczy, tak różne, jak fasada i brama. Przerażenie widza wzrasta niepomierne, gdy wchodzi do poczekalni i na widownię. Rój papug zwiększa się, a wśród nich stopy najrozmaitszego typu kwiatków i kwiateczków (z gipsu).

Podobny kontrast między częściami całości charakteryzuje teatrzyk „Nietoperz”. Teatr usytuowany dobrze, jedyny ze świeżo otwartych, który posiada wejście wprost

mieniać wszystkich spraw rozpatrywanych na posiedzeniach Wydziału, a tembardziej mnóstwa ciekawych, a nieraz trudnych zagadnień, jakie się wylaniały przy bliższym i wszechstronnym rozpatrywaniu poszczególnych zabytków, co by dopiero umożliwiło prawdziwe zapoznanie się z działalnością Wydziału Konserwatorskiego.

Jednakże tych kilku słów wystarczy dla zrozumienia wagi tej jedynej w Warszawie instytucji, w której grono artystów i najlepszych architektów, „czujących” i rozumiejących architekturę, z całym zaparciem się pracuje pro publico et sua bono.

T. B.

z ulicy. Na całość składają się dwie sale: poczekalnia o przyjemnem zestawieniu szarego i białego koloru, wytrzymała w swawolnym empire'ku i widownia w stylu rococo o poplamionych białych ścianach.

Dlaczego w taki sposób pomyślano o całości architektonicznej — niewiadomo.

W „Teatrze Nowym” o niezbyt kształtnej fasadzie i skromnem wnętrzu pomyślano o efektach barwnych; gładkie ściany widowni pokryto zdecydowanym ciemnym kolorem, ale „bajecznie kolorowe” oświetlenie zabiło kolor i ściany martwe.

Dziwna rzecz. W „Nietoperzu” na brudne ściany pada białe światło, a w „Teatrze Nowym” na malowane ściany puszczone całą tęczę barw.

Najpoważniej, jako całość, przedstawia się teatr „Nowości” utrzymany w stylu empire, wypowiedzianym dość gruboskórnie. W widowni razi nieprzyjemny podział na piętra i brak wspólnej skali w motywach dekoracyjnych. Sala sżywna pomimo dobrego połączenia złocistej ochry z białym kolorem, przytem efekt pomalowania ścian został bardzo osłabiony przez krzywo zawieszony żyrandol z żółtego jedwabiu (żółte światło pada na żółty i biały kolor).

Obecnie Warszawa oczekuje otwarcia 3-ech poważnych teatrów: dawnego teatru „Rozmaitości” i dwóch dramatycznych teatrów przy ul. Karowej. Przeznaczenie tych teatrów każe spodziewać się poważnej i jednolitej kompozycji w przeciwieństwie do chaosu i płochliwości form architektonicznych teatrów — przytulików dla płochliwej cnoty działawy podkasanej muzy.

J. D.

SPROSTOWANIE.

W art. p. t. „Budownictwo Warszawskie”, („Południe”, zeszyt I, r. 1921 str. 46) ma być: „Dominujące miejsce zajmuje prze-

budowa starożytnego domu p. Kościel-
skiego przy ul. św. Jańskiej pod kiero-
wnictwem arch. *J. Nagórskiego*”, a nie
arch. Wojciechowskiego, jak mylnie wy-
drukowano.
J. Dąbrowski.

WILNO.

WYSTAWA OBRAZÓW ARTYSTÓW
POLSKICH.

Dzięki wspólnym wysiłkom dwóch Komisyj Międzyzwiązkowych Kulturalno-Artystycznych: wileńskiej i warszawskiej przebywała u nas w ciągu mniej więcej miesiąca (grudzień — styczeń) wystawa obrazów malarzy polskich.

Przeszkody do przewyciężenia były znaczne. Plastycznej wyobraźni artystów warszawskich Wilno rysowało się jako miasto zaludnione w części przez godne wilki, w części przez krwiożerczych Litwinów, dybiących z nożami w ręku przedewszystkiem na wytwory polskiej sztuki.

Nic przeto dziwnego, że owe przesądne lęki podcięły skrzydła wielu możliwościom, i że wystawa nie reprezentowała się tak okazale, jak tego pragnęli organizatorzy. W każdym jednak razie te sto kilkadziesiąt eksponatów, któreśmy na wystawie oglądali stały na poziomie normalnych wystaw w warszawskiej Zachęcie.

Dzieła dawniejszych artystów Alchimowicza, A. Gieryskiego, Pawliszaka, A. Wierusza-Kowalskiego nadawały wystawie charakter poniekąd retrospektywny, co w połączeniu z płótnami malarzy młodszych i najmłodszych sprawiło, iż otrzymaliśmy jak gdyby pobieżny przegląd malarstwa polskiego od lat 70-tych do dni dzisiejszych.

Tu należy stwierdzić fakt niewątpliwy, że prace artystów należących do dawnego pokolenia górowały nad obrazami współczesnych. Płótna np. Alfreda Wierusza-Kowalskiego mimo cech tak zwanego natu-

ralizmu posiadały znacznie więcej prawdziwych walorów artystycznych niż szeregi obok wiszących współczesnych „impresyj”. Z jednej strony mamy umiejętnie wytrzymanie tonu, z drugiej jasność, przypadkowość płam, które tu naczą się jedynie tem, że „tak było” w danym kawalku natury.

Z pomiędzy malarzy współczesnych na czoło wysunął się Roguski z jego świadomym dążeniem do kompozycji.

Z wielkim nakładem dobrej woli publiczność wileńska oglądała „Portret” pędzla p. Blanki Mercère, szukając pilnie znamion talentu, o którym tak szeroko pisał swego czasu „Tygodnik Illustrowany”; — nie znajdując ich w tej mdławo-słodkiej robotce damskiej odchodziła rozczarowana...

Z wileńskich artystów wyróżniały się pejzaże temperą B. Jamontta oraz prace M. Kuleszy i C. Wierusza-Kowalskiego.

Mimo różnych braków ta od kilkunastu lat pierwsza wystawa obrazów posiadała doniosłe znaczenie w życiu kulturalnym Wilna, co wyraźnie podkreśliła tutejsza publiczność, licznie i stale uczęszczając na wystawę, natomiast jeden z dzienników polskich — „Rzeczpospolita” w jej wileńskim wydaniu — zbyt wystawę całkowicie i uporczywym milczeniem, na co zwodziły nawet uwagę miejscowe pisma rosyjskie i żydowskie.

Można mieć nadzieję, że dzięki inicjatywie K. M. K-A. pierwsze lody zostały już przełamane, tradycja wystaw wileńskich odświeżona i że następna wystawa nie da na siebie zadługo czekać. s.

SZKOLNICTWO ZAWODOWE.

Rządy rosyjskie na Litwie, dążąc systematycznie i konsekwentnie do wyplenia polskości w naszym kraju, jęły się dzikię i barbarzyńskie, niemniej jednak skutecznego oręża walki: u samych podstaw, u korzeni niszczyć poczęto wszelkie

życie kulturalne. I nie wyłącznie o oświatę tu chodziło: zamierzenia rusyfikatorów sięgały dalej, miały na celu wypalenie wszelkich pierwiastków cywilizacji, z polskością zrosniętych, zepchnięcie szerokich warstw ludności bez mała na poziom plemion pierwotnych.

Nietylko powszechny analfabetyzm ludu

był ideałem rządu najezdców, lecz i wy-
trzebiecie każdej umiejętności technicznej,
jakiegokolwiek bądź sprawności fachowej.

Usiłowania te, niestety, w pewnej mie-
rze zostały uwieńczone powodzeniem:
dziś cała przepaść dzieli wykształcony
ogół polski od nieczującego żadnych
potrzeb kulturalnych, niepiśmiennego
i ciemnego ludu.

A zaś ta straszliwa, destrukcyjna robota
w pierwszym rządzie odbiła się na rze-
mieślnikach i rękodzielniczkach, wyrobami
których słynęło niegdyś Wilno.

Obecnie — ni śladu dawnej świetności.

Starzy doświadczeni majstrowie, w in-
nych jeszcze warunkach wychowani, po-
wymierali, — na ich miejsce nikt nie przy-
szedł.

Pzez długi czas jedyną w Wilnie szkołą
rzemieślniczą była żydowska „Pomoc
Pracy” prowadzona sprężysto i żywo, ale
bez najmniejszych aspiracji artystycznych.
Jej to wychowańcom zawdzięczamy ohydne
szлды wileńskie, wołające o pomstę do
nieba wnętrza naszych mieszkań, niezdarne
wyroby snycerskie, ślusarskie i t. d.

Konieczność jaknajgruntowniejszych
zmian w podobnym stanie rzeczy tak była
dla wszystkich oczywistą, że natychmiast
po odbiciu Wilna przez wojska polskie,
kilka instytucyj prywatnych, porozumiewszy
się z rządem, przystąpiło do pracy, ma-
jącej na celu tworzenie szkół o typie
zachodnim dla podźwignięcia z upadku
zamierających rzemiosł, dla krzewienia
kultury artystycznej i poczucia stylowego.

Początki nie były szczęśliwe. Z inicja-
tywy oficjalnego poniekąd na naszym
gruncie przedstawiciela kultury artystycznej
utworzono Wydział Sztuk Pięknych przy
Uniwersytecie Stefana Batorego. Przy
zupełnym braku odpowiednio przygoto-
wanych słuchaczy, bez odpowiednio wy-
kwalifikowanych sił profesorskich — insty-
tucja ta w Wilnie, pozbawionem muzeów
i stałych wystaw, skazana była zgóry na
ospałe jeno wegetowanie. Zdaje się, że
rozstrzygającym w tej sprawie był pewien
sentyment historyczny, chęć zadośćuczynie-
nia „pięknej tradycji”, nie zaś liczenie
się z istniejącymi warunkami, nie pran-
nienie zaspokojenia najbardziej palących
potrzeb.

Bardziej fortunne były kroki, które
poczynił tutejszy Departament Oświaty.
Zaczęto od fundamentów: wysunięto na

plan pierwszy szkoły rzemieślnicze i tech-
niczne, pod tym bowiem względem Wi-
leńszczyzna była unikatem pomiędzy
innemi krajami. Tak np. sama Galicja
Wschodnia posiadała w 1912 r. — 450 szkół
zawodowych, Poznańskie — 747; w 1919 r.
Rzeczpospolita Polska mimo bardzo cięż-
kich warunków zakłada 163 szkoły tego
typu, — tymczasem zwolniona od bolsze-
wickiej inwazji Wileńszczyzna nie posia-
dała ani jednej podobnej szkoły!

Jest więc niepożyta zasługą Departam-
entu Oświaty fakt, że zdołał on stosun-
kowo szybko zorganizować i uruchomić
szereg zakładów, a jednocześnie opraco-
wać programy nowych, normalnych szkół
rzemieślniczych i średnich technicznych.
Zwłaszcza wielką a zapobiegliwą ruchli-
wość okazał Referat Oświaty Pozaszkolnej,
bacząc pilnie na najdrobniejsze nawet
przejawy życia w tej dziedzinie, i udzie-
lając im niezwłocznie troskliwej a sku-
tecznej pomocy.

Założono szereg kursów instruktor-
skich, zorganizowano odczyty objazdowe,
pokazy, rozpowszechniano umiejętnie do-
brane, a na polskich wzorach oparte
biblioteczki zawodowe i t. p. Tak zostały
stworzone podwalny do odrodzenia kul-
turalnego rzemieślnictwa u nas.

Pracę tę w dalszym ciągu prowadzą
zawodowi artyści plastycy, którzy wspólnie
z Referatem Kultury i Sztuki uruchomili
średnią Szkołę Rysunkową, stopniowo roz-
szerzającą działy sztuki stosowanej i rze-
miosł artystycznych, i coraz bardziej
zbliżającą się do typu uczelni, ogarnia-
jącej tak zdobnictwo i przemysł artystyczny,
jak i średnie wykształcenie ściśle arty-
styczne.

Masowy napływ do tych szkół uczniów —
zarówno młodzieży jak i osób starszych —
stanowi objaw ze wszech miar pociesza-
jący. W oczach naszych rośnie awangarda
przyszłych bojowników o zagubione piękno
Wilna, sposobi się do pracy zastęp, który
na gruzach i popielisku wmuruje cegły
pod wyniosły gmach kultury polskiej. Tem
wyraźniej się odczuwa ważne znaczenie
tego ruchu, że stoimy wobec coraz bardziej
naglającej konieczności odbudowy, która
przez długi okres przyszłości będzie
świadczyła o stopniu i charakterze naszej
kultury.

WILEŃSKA SZKOŁA DRAMATYCZNA,

założona przez K.M.K.A., a zostająca pod nadzorem Departamentu Oświaty, przeszła pod nowe kierownictwo. Dyrektorem został mianowany p. Henryk Cepnik, b. dyrektor Teatru Polskiego w Wilnie przed inwazją bolszewicką, obecnie kierownik literacko-artystyczny teatrów wileńskich: Polskiego i Powszechnego. Pod nowym kierownictwem szkoła jakby ożyła i rozwija się świetnie. Liczy ona obecnie około 40 uczniów i uczenic, wśród których znaczny procent stanowią studenci i studentki

Uniwersytetu Wileńskiego. Profesorami są: pp. Józef Leśniewski i Wacław Nowakowski, reżyserowie teatrów wileńskich, Artur Nerowski i Irena Jankowska (mimo-plastyka). Dyr. Cepnik wyklada historję i teorję teatru, dramatu i sztuki aktorskiej, oraz prowadzi seminarjum dramaturgiczne, na którym są opracowywane i dyskutowane tematy z zakresu studjowania i opracowywania ról, oraz z zagadnień sztuki inscenizatorskiej. W ciągu kwietnia urządzony będzie przy szkole kurs instruktorski dla kierowników i reżyserów teatrów amatorskich i ludowych. m.

MUZYKA.

W Wilnie jak dotychczas najwyższym przejawem ruchu muzycznego są koncerty artystów przyjezdnych.

Na początku sezonu mieliśmy więc występ znanej już w Wilnie śpiewaczki p. Szymanowskiej wraz z młodą pianistką p. Józefowiczówną, a dalej cały szereg koncertów danych przez artystów tej miary co Śliwiński, Barcewicz, Dygas i t. d.

W sali Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plaszyków również odbyły się dwa świetne koncerty p. Poznańskiej-Rabcewiczowej, z których jeden był całkowicie poświęcony twórczości Chopina.

Wszystkie wspomniane koncerty cieszyły się dużym powodzeniem, świadcząc o aż nadto wyraźnie, jak bardzo spragnione jest Wilno dobrej muzyki, której nie mogą jej dostarczyć sily miejscowe.

Czynny udział samego Wilna zaznaczył się w tej dziedzinie przedewszystkiem występami miejscowej orkiestry symfonicznej, która swoim zgraniem się i wysokim poziomem artystycznym wywiera nader dodatni wpływ na rozwój kultury muzycznej w Wilnie.

Dotychczas odbyło się siedm koncertów symfonicznych. Pierwszy — wykonany został w Sali Miejskiej pod batutą p. Gałkowskiego. Wykonanie utworów Czajkowskiego — „Burzy“ i „Czwartej symfonji“ poprzedził odczyt o twórczości Czajkowskiego wygłoszony z wielką erudycją przez p. Gałkowskiego (szkoda, że nie po polsku). Orkiestra wywiązała się ze swego zadania wspaniale, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę stosunkowo nieliczną liczbę członków orkiestry.

Rychło potem zapowiedziany został

cały cykl koncertów symfonicznych pod dyrekcją p. A. Wyleżyńskiego a przy wsparciu finansowem Komisji Międzyzwiązkowej Kulturalno-Artystycznej. Koncerty te miały na celu zapoznanie publiczności z niegranymi dotąd w Wilnie symfonjami Beethovena. Dotychczas odbyły się 4 takie koncerty, z których każdy jedynie w pierwszej swej części odpowiadał programowi koncertów „historycznych“. Druga zaś część, głównie dzięki udziałowi zaprosznych do Wilna solistów: p. Comte-Wilgockiej, Boguckiego, Drzewieckiego, Heinze'go miała charakter przypadkowy nie ujęty w karby zasadniczą myślą programową, mającą poświęcić koncertom historycznym. Na drugą tę połowę składały się utwory Stojowskiego, Musorgskiego, Noskowskiego, Chopina i t. d.

Podczas koncertów zarówno dyrygent jak i zespół orkiestralny pełnili swe zadanie z największą starannością, im teży zawdzięczamy poznanie 4-ch symfonij Beethovenowskich w niezwykle jak na Wilno precyzyjnym wykonaniu. Koncerty historyczne gromadziły za każdym razem niebywale licznie inteligencję polską, przy prawie całkowitej abstynencji publiczności żydowskiej.

Niestety, mimo gorliwych zabiegów Komisji Międzyzwiązkowej, cykl tych koncertów został na razie przerwany z wielką krzywdą dla społeczeństwa.

Nakoniec znaczący należy jeszcze jeden występ orkiestry symfonicznej, gdy pod batutą p. Lejby Cejtlina została wykonana 5-ta symfonia Czajkowskiego.

Od kilku lat zauważyć się daje wśród ogółu ludności polskiej w Wilnie wciąż wzrastające zainteresowanie się muzyką, przedewszystkiem śpiewem chóralnym.

Wydział pozaszkolnej oświaty naszego Departamentu Oświaty oceniając słusznie całą doniosłość tego objawu otoczył opieką wszelkie prywatne poczynania zmierzające do kultywowania chóralnego śpiewu oraz przyczynił się do zaprowadzenia dobrze postawionych lekcji śpiewu we wszystkich niemal szkołach średnich i — co ważniejsza — powszechnych. Powstałe dzięki tym zabiegom większe zespoły chóralne pod kierunkiem p. p. Kalinowskiego i Czebotarewskiego dały już podczas kilku występów publicznych dowód sprawności organizacyjnej i poważnego traktowania swej sztuki. Utworzony został „Związek Miłośników Pieśni“, który czynnie pomaga Departamentowi Oświaty w szerzeniu zamiłowania do pieśni polskiej. Jednym słowem ziarna rzucone latem ubiegłego roku przez prof. Kazurę znalazły na gruncie wileńskim podatną glebę. Gorzej natomiast się dzieje z kształceniem się muzycznym na poszczególnych instrumentach. Wilno dotkliwie odczuwa brak większej, dobrze uposażonej uczelni muzycznej. Istniejąca tu obecnie pod

kierownictwem p. A. Wyleżyńskiego Szkoła Muzyczna, mimo skupienia w charakterze profesorów najlepszych artystów-muzyków wileńskich, nie może w zupełności podolać swemu zadaniu wobec braku odpowiedniego lokalu, odpowiednich instrumentów i t. d.

Zaś liczba mieszkańców Wilna rośnie, powiększyła się już znacznie nawet w roku obecnym, coraz więcej mamy ludzi pragnących kształcić się poważnie w muzyce. Coraz bardziej palącą i nagłą staje się sprawa Konserwatorium, któreby jedynie mogło zaspokoić wszystkie potrzeby Wilnian pod względem muzycznym.

I oto świeżo zaszedł fakt znamienny — ludność żydowska zakłada sama własne Konserwatorium. Będzie to jeszcze jedna instytucja nadająca kulturze Wilna, obce mu zabarwienie rasyjskie.

Uważamy, iż my Polacy nie powinniśmy zostać w tyle. W imię szerzenia w naszym kraju zachodniej kultury muzycznej należy wyteńczyć wszystkie siły i stworzyć tu jaknajrychlej Konserwatorium polskie.

K. Ranuszewicz.

BALET.

W ostatnich czasach kilkoma publicznymi występami zwróciła uwagę wilnian sztuką się interesujących znakomita artystka — tancerka p. Wiktorja Kwiatkowska, a to jako wykonawczyni i jako kompozytorka. W wykonaniu wielki wdzięk i nieomylna pewność ruchów, w kompozycjach zrywająca z wszelkim szablonem śmiała i świeża fantazja, urok nastrojowy i poetycki czar — czynią z p. Kwiatkowskiej — jedynej w Wilnie przedstawicielki klasycznego baletu — niepospolite zjawisko artystyczne, o najświetniejszych nadziejach na przyszłość.

Pani Wiktorja Kwiatkowska od dzieciństwa już szła w obranym przez siebie kierunku.

Mając jedenaście lat wstąpiła do słynnej w Rosji szkoły baletowej Czykrygina (baletmistrza cesarskich teatrów w Petersburgu). Bierze udział w występach baletowych na deskach scenicznych Cesarskiej Opery Maryjskiej i innych pomniejszych teatrów, początkowo w zespole, po paru zaś latach jako solistka.

W roku 1917 Opera Maryjska wystawia kompozycję p. Kwiatkowskiej — wówczas

kilkunastoletniej zaledwie artystki — pod tytułem „Liście Jesienne“.

Po powrocie do kraju w r. 1919 zakłada p. Kwiatkowska własną szkołę baletową w Wilnie. Mimo brak funduszków i co za tem idzie trudność zdobycia odpowiedniego lokalu i kostjumów, szkoła zapowiadała się świetnie. Całoroczna prawie przerwa z powodu inwazji bolszewickiej, choć wypadła w zaraniu działalności szkoły, nie zdołała rozproszyć dobranej grupy uczennic. Kontynuując dalej szkołę od lipca 1921 r. utalentowana artystka przez wyćiężyła wszelkie techniczne i finansowe trudności i zdołała doprowadzić swą szkołę do wysokiego poziomu artystycznego.

Nadwyzczaj zgrane występy uczennic p. Kwiatkowskiej na wieczorach Artystów-Plastyków, w Polskim Domu Robotniczym, w Sali Miejskiej wykazały, jak wielki talent nauczania posiada p. Kwiatkowska poza swemi zdolnościami twórczemi.

Z dotychczasowych kompozycji pani Kwiatkowskiej na baczność zasługują przedewszystkiem następujące: „Grzyb“ — „Valse posthume“ — Chopina, „Menuet“ — Paderewskiego, „Satyr i Kwiatek“, „Motyl“ „Taniec Śniegu“, „Taniec Liści“ i „Śpiąca Królewna“.

S. B.

S Z O P K A.

Wydział Sztuk Pięknych ma specjalne zamilowanie do wskrzeszenia tradycji poszczególnych momentów życia ubiegłego.

W sali miejskiej odnowiono tradycję czasów królewskich, kreując t. zw. „Igrzyska na Wileńskim Zamku Dolnym, na cześć Miłościwie nam Panującego Najj. Króla JMCI Zygmunta Augusta”.—Bardziej artystycznym przedsięwzięciem było wznowienie ongiś tradycyjnej Szopki. Pomysł jej, jak i dozór nad wykonaniem zawdzięczamy niedawno przybyłemu do Wilna profesorowi Kotarbińskiemu. Starano się o stworzenie typu Szopki Wileńskiej. Czy to osiągnięto — czas okaże. W każdym razie to co zrobiono, zrobiono dobrze, z wielkim smakiem i szczęśliwym zastosowaniem niezbędnej w tym wypadku pewnej dozy „szczerej” naiwności. Stosuje się to, jak do wyboru tekstów tradycyjnych, tak i do figurek, ich typów, kostjumów. Sama szopka wykonana w naiwnych formach o mniej więcej polskim charakterze, prostotą swoją niezmiernie podnosiła malowniczość i dosadność akcji odgrywanej się na scenie.

KRAKÓW

TEATR.

— Życie teatru w Krakowie wzmogło się w miarę wzrostu importowanych z zagranicy sztuk francuskich i amerykańskich, których monopol wystawiania ujęta w swe ręce dyrekcja młodego teatru „Bagatela”. Teatr ten skupił wokół siebie najlepsze siły aktorskie i reżyserskie i dał to, czego bardzo Krakowowi brakowało, po skasowaniu teatru powszechnego—repertuar nie wymagający od audytorjum zbyt wygórowanego wysiłku mózgowego, dostępny dla przeciętnie w inteligencji zaawansowanej publiki, a podany w czystej i pięknej oprawie. Repertuar teatru Francji, Ameryki i Niemiec wyparł w zupełności polski. Na afiszu „Bagateli” nie czyta się nazwisk autorów polskich. Dla równowagi chyba lub zaznaczenia, że jesteśmy u siebie w domu, pojawi się raz na jakiś czas Fredro, Bałucki czy Zapolska. W ostatniej dobie dominuje Hans Mueller (Piłomień), Sidney Garricks (Kobieta, która zabiła...), Henri Kistenmaeckers (Przeszła bez śladu)

Dowcipy części aktualnej były przeważnie dobre, niektóre wręcz znakomite. Do towarzyszących akcji kupletów zastosowano w sposób niespodziewany, a powiększający komizm sytuacji melodję, z którą zwykło się oddawna łączyć całkiem inną, często przeciwległą treść. Tak np. do kupletu, rozpoczynającego się od słów szopkowego confrenciera: „trzeba raz wreszcie skończyć z Towarzystwem Artystów Plastyków”, — zastosowano melodję znanej Wilnu przeszło od dwóch lat dzia-dowskiej pieśni:

Na Wydziale Sztuki w Wilnie
o...
Uczą dziady uczniów pilnie
o...
A choć uczą w sposób wszelki
o...
Skutek z tego jest niewielki
o...
i t. d. i t. d.

Były też i sceny poważne. Najładniejszą, naprawdę wzruszającą była ta, w której jeden z „trzech Króli”, generał Żeligowski w pokorze ofiarowuje Wilno małemu Jezusowi.

k.

i nieodłączna spółka francuska de Flers i Cailavet (Osiołkowi w żłoby dano).

Teatr posiada świetnych reżyserów w osobach Aleksandra Węgierki i Jana Nowackiego. Reżyserja zdążyła w kierunku nadania dramatomu naturalności wyrazu i subtelnej cyzelacji, komedji zaś werwy życiowej i refleksu światła paryskich bulwarów. Dekoracyjna oprawa sztuk granych wypada zawsze szczęśliwie, dzięki pomysłom wytwornych „wnętrz” architektury Loewenkroma, prześcigających się wzajemnie w stylowym ujęciu. Niezapomniana „Kobieta, która zabiła”... zapoznana nas z systemem dekoracji kotarowych Craiga, które tyle zachwyty szczerzego wywołały.

Lektura jednak dramatyczna tego teatru obrała sobie jedno łóżysko, którem wartko, gorączkowo, a bezustannie płynie. Daje ona widzowi jeden tylko gatunek wruszeń silnie i wyłącznie sensylnych.

Pod tym względem spełnia „Bagatela” wobec społeczeństwa rolę zupełnie współrzedną z wydawniczą pracą „Lektora”. Miljonowe pozycje kasowe teatru rzucają

w każdym razie dziwne światło na smak i zapotrzebowania „moralnego” Krakowa...

— Drugi przybytek sztuki Teatr miejski im. Jul. Słowackiego, został całkowicie zakasowany przez poprzedniczkę. Wina to przede wszystkim destrukcyjnych wpływów wojny, która zostawiła nam w spadku typ współczesnego słuchacza, nie mogącego się nagiąć do przeżywania rzeczy poważnych i genialnych, operującego jedynie powierzchownym sposobem myślenia i dbającym wyłącznie o płytkość i taniocę przejmowanych wzruszeń teatralnych.

Obecna publiczność, składająca się głównie z dorobkiewiczów wojennych, gdyż tylko oni opłacać mogą nadmierne ceny, bytnością swoją wytwarza atmosferę, która głównie przyczynia się do obniżenia artystycznego programu teatru. Stąd pseudokultura audytorjum nie znieśnie takich rzeczy, jak niedawno wystawianej „Kłatwy” Stanisława Wyspiańskiego, czy „Strasznych dzieci” Karola H. Roztworowskiego.

„Kłatwa” St. Wyspiańskiego wywołała początkowo wielkie zainteresowanie społeczeństwa. Inscenizacja, reżyserja, wystawa, przeprowadzone z tym pietyzmem, jakim otacza się tu zwykle dzieła Wyspiańskiego zdobyła powodzenie w pierwszych trzech przedstawieniach po to — aby nagle urwać się w czwartym i pogrzebać. Problem bowiem poruszany przez Wyspiańskiego, okazał się właśnie dla tego drugiego rodzaju publiczności, dostownie, banalny i nieciekawym, jakkolwiek teatr posiada w zespole siły takie, jak Adwentowicz, Jednowski, Guttner, Bednarzewska.

Stylizowane dekoracje artysty-malarza Iwona Galla, wycofały z obiegu dawnej powszedniości dekoracje podkreślające naturalistyczny kierunek w malarstwie.

— Ubiegłego roku otwarto z wielkim nakładem pracy i kosztów trzeci teatr: operę. Sporo trzeba było lat, zanim ojcowie podwawelskiego grodu przyszli do przekonania, że Kraków potrzebuje opery,

MUZYKA.

— Ruch muzyczny stał się niezwykle ożywiony i bogaty. Estrada świeżo odzyskanego „Starego teatru” mało kiedy jest niezajęta. Z drugiej strony lokalne instytucje muzyczne starają się przedstawić owoce

że muzyczna publiczność tęskni za pieśnią, nie tylko z estrady dorywczo zasłyszaną. To też i słusznie podnieść należy ludzkie wprost wysiłki Towarzystwa operowego, że otworzyło w warunkach nader niepomysłnych obecną operę, użytkując w tym celu gmach, służący ongi szkole jazdy konnej i teatrowi ludowemu. Wygląd tego parterowego budynku, od zewnątrz podobnego do prowincjonalnego żydowskiego domu modlitwy, zda się ciągle przypominać o najpierwszym obowiązku Krakowa, wnieść gmach odpowiadający powadze i wymaganom Opery.

Artystyczny poziom operowego teatru jest zależnym nie tylko od wartości repertuaru lecz także od bardzo częstych zmian w obsadzie solistów, jakie się tu z natury rzeczy następują. W tym zaś ostatnim kierunku, młoda opera krakowska pragnie stać się wzorem mimo gór nieprzebranych trudności w jej dotychczasowym rozwoju.

Tak w przeciągu dwóch miesięcy w dziewięciu przedstawieniach „Toski” śpiewało czterech Scarpów (Jarosławski, Kniagin, Krugłowski, Okoński) dwie Toski (Jaworzyńska, Nahlikówna) dwóch Cavaradossich (Cortilli, Mann). W dziesięciu przedstawieniach „Pajaców” wystąpiły trzy Neddy (Jefimcewa, Bandrowska-Osmecka, Jastrzębska) i t. d.

Chóry i orkiestra, na których spoczywa conajmniej połowa odpowiedzialności za powodzenie przedstawień, spełniają swe zadanie dobrze, batuta bowiem spoczywa w rękach Bolesława Walewskiego. Corps de balet pod kierownictwem Kjakszta, Cesarskiego posiada siły pierwszorzędne. Wielka frekwencja publiczności świadczy, że teatr operowy stał się dla Krakowa koniecznością, której się już nie wykorzeni.

Zgodnie z duchem czasu, przy operze kątem mieści się operetka, która łącznie z „Teatrem Nowości” z powodzeniem eksploatuje nieśmiertelne wiedeńskie fabrykaty sceniczne.

J. S.

swej pracy, z drugiej zaś komitety dobroczynne aranżują wieczory muzyczne, wyzyskując dobrą wolę i siły talentów miejscowych, stając się często miejscem dla pierwszych lotów aspirantów, którzy bliższą obecnie w zoddaku artystycznym Polski.

Z Instytucyj muzycznych Krakowa osią-

gnał markę wytwornego zespołu „Związek muzyków polskich” pozostający pod dyktando naprzemian Bolesława Walewskiego i Zdzisława Jachlmeckiego. Związek muzyków pracuje od trzech lat i to planowo. Urządza koncerty symfoniczne o programie muzyki Beethovena, Czajkowskiego, Wagnera, oraz nowoczesnej muzyki polskiej i rosyjskiej. Koncerty związku muzyków cieszą się niezwykłą frekwencją publiczności. Zważyć trzeba, że pracą Związku muzyków popiera się wszelkimi siłami, bo to praca piękna, nie na zysk obliczona, nieraz nawet pełna zaparcia się i dobrej woli ze strony członków Związku. Położone umiejsczenie fundamenta artystyczne, pozycyli orkiestry rozwinąć się do okazałego zespołu 70 członków i wróżą Związkowi pierwszorzędną przyszłość.

Przed dwoma laty powstało towarzystwo oratoryjne, wypełniając tem wielką lukę w ruchu muzycznym Krakowa. Zamierzeniem t-wa jest kultura dla pieśni kościelnej i oratorjów, w stosunku do zagranicy (np. Niemiec) bardzo u nas zaniedbany. Prezesem Towarzystwa zamianowano dyrektora teatru „Bagatela” Marjana Dąbrowskiego, który bezinteresownym użyczeniem teatralnego budynku umożliwia sporadyczne urzędowanie muzycznych produkcji, zasilających poważnie fundusze Towarzystwa.

Towarzystwo oratoryjne posiada okazały chór mieszany oraz orkiestrę symfoniczną, pozostające pod artystycznym kierownictwem Kazimierza Garbusińskiego, autora wielu utworów z dziedziny kościelnej muzyki. Jakkolwiek wartość muzyczna produkcji w wykonaniu Towarzystwa jest wysoka, to jednak zainteresowanie się publiczności początkowo było mierne. Dopiero utwory Bacha i Mendelsohna zdołały pilnie rozbudzić kulturę dla tych produkcji. Tow. oratoryjne zaczyna później pod bardzo dla siebie korzystnymi auspiciami. Ostatnio wieczór poświęcony kolendom przyniósł suitę pastorałną Kazimierza Garbusińskiego p. t. „Boże Narodzenie”, na solę, chóry i orkiestrę. W całej kompozycji widać szlachetną tendencję autora, brak jej tylko wyrazistych konturów i prawdziwego polotu.

Ruchliwe biura koncertowe Bujarskiego i Hergeta uważają za swą ambicję sprowadzać artystów o wyrobionej sławie. Fizjognomja jednak ruchu muzycznego w tym gatunku nuży monotonością z po-

wodu formalnego „najzdu” produkcji wokalnych.

Chwalebny wyjątkiem była produkcja nieznanej u nas jeszcze młodej śpiewaczki C. Nahlirkówny, o której sukcesach zarówno zagranicznych jak i stołecznych dochodziły nas słuchy. Śpiewaczka przedstawiła swój talent, wykonując doskonale zestawiony program, w którym obok pereł literatury pieśniarskiej kompozytorów polskich (Niewiadomski, Szymanowski, Różycki, Gall, Lipski) popłynęły pieśni Regeera, Ryszarda, Straussa itd., w artystycznej interpretacji opartej na znakomitej technice dźwiękowej. Wyróżnił się Stanisław Gruszczyński, tenor wielki i jedyny, o szlachetnej barwie, o równej wartości w każdym rejestrze i muzykalności, przebijającej się w każdym tonie, w modulacji każdej frazy, w każdym rytmie.

Z pianistów, stających na estradzie, na czele wymienić musimy znakomitego wirtuoza polskiego Józefa Śliwińskiego. Przywiózł on swym wielbicielem starannie dobrany program, w którym oprócz Chopina, znalazły się kompozycje Bacha, (Prélude i fuga w transkrypcji Liszta) Beethovena, Schumann, (Pièces romantiques op. 12) a także obficie reprezentowany Liszt. O ile program Śliwińskiego składał się z dzieł przeważnie klasycznej literatury fortepianowej, o tyle z programem niemal czysto polskim stanął na estradzie, utalentowany prof. Konserwatorium Krakow. Wiktor Łabuński. Wykonanie ballad As-dur i G-moll, Barcaroli i 2 etud Chopina świadczyło nader dodatnio zarówno o technice jak niemiętych aspiracjach młodego profesora, który na oklask i kwiecie, rzetelnie sobie zasłużył.

Ciekawym epizodem ruchu koncertowego był recital pianistowski greckiego wirtuoza: Kessisoglu. Program zdobywszy muzyki modernistycznej Mac Dorella, Leona Kornautha, J. Marxa, M. Ravela oraz A. Debussy'ego przyniósł w interpretacji tego pianisty sensacyjny zwrot stronienia od tej muzyki.

Krótką wizyta pianisty warszawskiego Zbigniewa Drzewieckiego, sprawiła przyjemność wykonaniem młodzieńczego scherza C-moll Brahmsa, odegranego z brawurą.

Pokażny ten szereg produkcji ozdobił wieczór słynnego kwartetu czeskiego oraz trio Lhevinne, Pollaka i Lwa Siroty.

J. S.

L I P S K.

AUDYCJE KOŚCIELNE.

Muzyka kościelna ma szerokie zastosowanie w Niemczech. W każdym większym kościele wraz z nabożeństwem odbywają się audycje muzyczne: stanowią one samodzielną część nabożeństwa, a nie, jak w mszy katolickiej, dodatek traktowany dekoracyjnie. Usamodzielnienie muzyki na tym gruncie, przy skłonności Niemców ku równomiernemu życiu, sprzyjało rozwojowi muzyki kościelnej. Wielki jej rozkwit datować należy od czasów Sebastjana Bacha, który jako organista kościoła św. Tomasza w Lipsku wyczuwał potrzeby i braki muzyki kościelnej: — poświęcał się też jej prawie całkowicie i dał wspaniałe podwaliny pod dalszą budowę. Jeszcze obecnie wielu kompozytorów pracuje nad tym działem muzyki, utrzymując nawet specjalny styl, choralnym zwany.

Posłuchania muzyczne noszą skromną nazwę „muzyki kościelnej”, lecz często przybierają cechy koncertów świeckich. Wykonawcy — to wydoskonaleni artyści, zainteresowanie stroną muzyczną — wielkie, a same posłuchania poprzedzają wzmianki w gazetach. Dostępne są dla wszystkich. Każdy, kto chce obcować z muzyką, kto może modlić się nie tylko słowami modlitwy, kto w stanie jest doznawać wzniesienia ducha, słuchając podniosłej i szlachetnej muzyki Bacha, Haendla, Mozarta, Bethowena, Brahmsa, jeśli wymienić najznakomitszych, — wszyscy ci uczęszczają na audycje kościelne. Przemawiają za nimi i zewnętrzne cechy,

Półmrok kościelny pozwala na skupienie i zagłębienie się w sobie. Codzienne szaty nie przypominają nadętości i sztywności sal koncertowych. Fakt drobny — wykonywanie produkcji poza słuchającymi, na chórze — działa również dodatnio: — dźwięki płyną z góry — słuchacz nie wdając wykonawcy bliski jest złudzeniu, że to dusza twórcy rozdrgała fale powietrzne i zamienia je w dźwięki. A kiedy organ wyda z siebie najsubtelniejsze „pianissimo”!.. Coś całkowicie nierealnego! Instrument ten nie może zastąpić orkiestry, głównie przez brak barwy metalicznej, daje jednak wrażenie nie mniej wspaniałe, zawsze szlachetne. Zresztą rozwój organu postępuje stale naprzód — takie efekty, jak stopniowanie siły dźwięku, naśladowanie wibracji,

mają szerokie zastosowanie. Sama ewolucja orkiestry, wyrażająca się wprowadzeniem wielkiej ilości blaszanych dętych, włączeniem do normalnej obsady orkiestry maszyn wywołujących dźwięki (nie tony), jak „Windmaschine” lub „Donnermaschine”, przystosowuje się do potrzeb współczesnego słuchacza, którego wrażliwość jest w stosunku odwrotnym do nowych, coraz silniejszych środków. Życie wykazuje, że wzbogacenie środków wyrazu w dziedzinie muzyki nie idzie równomiernie ze wzbogaceniem treści.

Audycje lipskie mają wielu zwolenników. Przypisywać to należy szeroko sięgającej kulturze muzycznej Niemców. Nie zawsze ma ona swe źródło w głębokim odczuciu twórców, lecz w szacunku, wychowywanym już w młodości, dla swych genjuszów. Łączy się to z pewną pokorą przed autorytetem.

Najwięcej rozgłosu mają audycje w kościele św. Tomasza. Są one jakby odpowiednikiem Gewandhaus'u, jako rozsądniczki najwyższej kultury, na gruncie Kościoła. Noszą nazwę „Motetów”, czyli utworów muzycznych z tekstem z Pisma św. Tradycja ich liczy kilkaset lat; na intencję pozbycia się zarazy postanowiono wykonywać co tydzień śpiewy religijne. Wcześniej jeszcze (XII w.) powstało gimnazjum, którego wychowawcy tworzyli chór w tym kościele, z biegiem czasu dopełniani. Warunki przyjęcia do gimnazjum są nader trudne, gdyż wymagają od wstępującego szczególnie pięknego głosu, następnie specjalnie kształconego, absolutnego słuchu i nawet gry fortepianowej. Warunki rzeczywiście nie łatwe, zważywszy, że wstępujący są dziećmi. Ale też chór może najtrudniejsze polifoniczne utwory śpiewać bez akompaniamentu organu, utrzymując czystość intonacji, utrudnionej jeszcze przy wykonaniu kompozycji współczesnej przez częste modulacje i skoki na zmniejszone i zwiększone interwale. Specjalnie brzmienie chłopięcych głosów daje wyraz niewinności, jakiego nie może posiadać najlepszy chór kobiecy. Uczuciowość, kryjąca się choćby w najmniejszym stopniu w pierwszych tonach dorosłych — obca jest głosom dzieci. Niema w nich również umysłowionej wibracji — to w wykonaniu pleśni religijnych ma swój urok. Najpiękniejsze są średnie nuty; wysokie nie zawsze są dostatecznie szlachetne.

Są w tym chórze i „soliści” — zaiste

anielskie głosy. Bezpretensjonalność wykonania łączy się u nich z wysoce artystycznym wykończeniem.

Obok chóru o tak wielkich walorach młody organista, Ramin zajmuje godnie stanowisko ongi Sebastjana Bacha. Należy podkreślić, że Ramin, jak wielu niemieckich muzyków, nie zadawalnia się jedną specjalnością, lecz będąc znakomitym organistą, z powodzeniem występuje jako pianista, — ma klasę fortepianową w Konserwatorium — i pracuje nad kompozycją.

Nad organem panuje z wielką swobodą. Technika jego jest czysta, a wykonanie niezmiernie sumienne. Niema w jego grze rzeczy mało znaczących — wszystko jest ważne i w tem znaczeniu oddane.

Ramin czasami improwizuje. Na jednej z Wielkanocnych pasterek, uczęszczanych przez tłumy lipszczan, po skończonym programie, jakby podchwytną myśl kompozytora, zaimprowizował główny motyw ostatniego utworu, rozwijając go do imponującego napięcia. Przy stopniowo wzbogacanym opracowaniu powiększał trudności techniczne specyficznymi dla organu figuracjami; w „fortissimo” miały one jakąś żywiołową siłę górskiej lawiny; — a zakończył swą Improwizacją pełną

natchnienia subtelnem zanikaniem głosów.

Za tło dla Ramina służył wielki organ, umieszczony wysoko na chórze. W mimowolnem porównaniu z nim i potężnemi rozmiarami kościoła, grający wydawał się z daleka jakby rzuconym na skałę. Ten nierówny stosunek i wrażenie, jakie jego gra sprawiała, wywoływały jeszcze większy podziw dla zmagającego się z organem człowieka.

Niewielka ilość publiczności słuchała improwizacji młodego organisty z radosnem natężeniem, snąć nie oczekiwała tej niespodzianki po skończonym programie: tłum się zdradził w tej chwili: nie wyczuwając artysty, opuszczał kościół.

Audycje te „uskrzydlały duszę”, jeżeli nie u wszystkich znajdują jednakowo silny oddźwięk, to bez wątpienia przypominają każdemu, kto na nie uczęszcza, że jest coś nieskończenie trwałszego i czystsze od zwykłych godzin ludzkości — jako takie są ważnym składnikiem duchowego życia Lipska.

Oprócz audycji w kościele św. Tomasza wymienić należy przyciągające nastrojem samego kościoła audycje u Paulinów i w kościele św. Mikołaja.

Z. K. Dymmek.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA.

MONOGRAFJA O WILNIE.

Henryk Mościcki. Wilno. Fotografje *J. Bułhaka.* Okładka według rysunku *F. Ruszczyca.* Nakładem księgarni *F. Hoesi-cka.* Warszawa — 1922.

Do licznego pocztu sentymentalnych „monografij” o naszym mieście przybyła jeszcze jedna książka. Ma ona wszystkie wady dziełek tego rodzaju pisanych przed wojną, a mających na celu nie prawdę, nie sumiennosc w traktowaniu poszczególnych kwestyj, dotyczących zamierzej historii miasta, jego architektury i t. p., lecz budzenie „polskości” w czytelniku.

Polskość ta zraszana bywa w takich dziełkach łezką sentymentu, ciągłymi wylewami „patriotyzmu” i wzruszeń religijnych, przy jednocześniej powierzchownem,

często agitacyjnie „nieściślem” cytowaniu faktów lub op. sów. Najnieodolniejszą częścią omawianej pracy jest rozdział p. t. „Piękno Wilna”. Bije z niego nadzwyczajne ubóstwo wiedzy autora w dziedzinie stylów i architektury. Być może dlatego autor stara się wzmówić w czytelnika, że „urok stolicy litewskiej spoczywać będzie w *utajonej*, wewnętrznej istocie jej murów”, że „piękność Wilna tkwi przedewszystkiem w uroku przypomnień”, że „obcy przejdzie obojętnie, suchem, sceptycznym spoglądając okiem na świetne strzępy ponizonego majestatu przeszłości...”.

Słowa te dyktowane są widocznym brakiem u *p. Mościckiego* własnego odczucia i zrozumienia wartości architektonicznych zabytkowych gmachów Wilna.

Bowiem właśnie ci obcy przybysze,

Niemcy, pierwsi ocenili wysoką wartość i odrębność budownictwa wileńskiego, nadal nawet miastu miano „eine vergessene Kunststätte“.

Tym przybyszom zawdzięczamy właśnie dwa wzorowo wydane dziełka o architekturze wileńskiej, wiele cennych i po raz pierwszy wypowiedzianych uwag.

Naszemu autorowi wciąż braknie treści w opisie i charakteryzacji poszczególnych budowli, więc łąta, jak może naraz wybuchającym rozczuleniem (np. „oto plac Katedralny. Niegdyś serce grodu...“) lub wypisami z prac cudzych, wypełniającymi całe stronicę. Wypisy równie nieszczęśliwie dobrane, bo równie po dyletancku „entuzjasmujące się“ nastrojami i metafizyką form architektonicznych.

W rzędzie efektów patryjotycznych jest oczywiście i „Cela Konrada“ „zbeszczeszczona plugawą gospodarką“... (czytaj: Białorusinów)*).

Czasami i autor odważa się na sprecyzowanie swej własnej oceny charakteru architektury, składając wówczas dowód

*) Zawdzięczając energii Referatu Kultury i Sztuki i badaniom prof. Kłosa stwierdzono, że „Cela“ zbeszczeszczoną nie była, że zarzut ten był zupełnie bezpodstawny.

„PRZEMYSŁ I RZEMIOSŁO“.

Krakowskie Muzeum Techniczno - Przemysłowe im. Baranieckiego wydało numer pierwszy czasopisma poświęconego wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej, oraz sztuce plastycznej.

Treść zeszytu I: Od redakcji. Karol Homolacs. Sztuka — Życie, Józef Rostański. Adrjan Baraniecki, twórca muzeum przemysłowego 1828 — 1891 Eug. Tor. Zadania mlejskiego muzeum przemysłowego. Przemysł Smolik. Od marzenia do rzeczywistości (studjum o Ruskinie). Adam Chmiel. Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana 1566 — 1600. K. W. Wystawa prac introligatorskich Roberta Jagody. Leonard Lepsi. Obrazy ludowe na szkle malowane. Kaz. Cybulski. Znaczenie fotografii w kulturze człowieka. L. H. Sztuka drukarska. Kronika. Nadesłane książki i czasopisma. Z działalności muzeum przemysłowego. „Przemysł i Rzemiosło“ będzie pismem obszerniejszym, ukazującym się w odstępach nieregularnych.

swego osobistego znawstwa w tej dziedzinie, jak np. na str. 57 mówi, że kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu został zbudowany „według planów włoskiego architekta Jana Zaora, w stylu przejściowym od renesansu do rococo... (tak!)“.

To chyba wystarczy.

Rysunek na okładce w zupełności odpowiada treści omawianej książki.

Parafrazuje on równie nieudolnie fragment fryzu z kościoła św. Piotra, jak p. Mościcki architekturę.

Wystarczy porównać fotografię tego fragmentu w drugiej części tej książki z rysunkiem na okładce, aby pojąć całą odległość surowego, prężnego piękna renesansowego putta z fryzu, z kieszkowatymi, zwiędłymi kształtami chłopca na rysunku. Upiększenie zaś płaszczyny fryzu pleczołowitem umieszczeniem napisu „Fotograf J. Bułhaka“ jest już zupełnym barbarzyństwem.

Najciekawsze w książce są reprodukcje z fotografii p. J. Bułhaka. One jedno są żywym świadectwem, że Wilno pod względem cennych tradycji architektonicznych nie jest żebrakiem, i takich „przychylnych“ monografij o sobie, jak omawiana, zgoła nie potrzebuje.

W.

W czasach powojennych nie mieliśmy ani jednego czasopisma poświęconego sztukom plastycznym, jeśli nie liczyć jednodniówek, któremi i tak już wybrukowane jest piekło polskiej kultury artystycznej. „Zdrój“, „Skamander“, „Ponowa“ — było to wyłączone niemal panowanie literatury. Nie można tego zjawiska tłumaczyć brakiem zainteresowania kulturą plastyczną. Tłumy, co niedzielę przepelniające Zachętę są tego twierdzenia dobitnym dowodem.

Tragedją wydawnictw poświęconych plastyce były koszty i ustracj. Odbitki barwne zabijały czasopisma. Tu należy szukać przyczyny śmierci przedwcześnie „Krokwi“, które się pokusiły o owoc dotąd dla Polski zakazany. Jeśli trudnem jest wydawanie miesięczników o zak esie plastyki, tem większem ryzykiem jest wydawnictwo, poświęcone kulturze artystycznej rzemiosła, z barwnymi odbitkami, która u nas interesuje jednostki. A jednak czas najwyższy, ażeby przynajmniej jedno pismo takie mogło się utrzymać. Powinno ono znaleźć poparcie

wśród wytwórców i fabrykantów przemysłu zdobniczego, których się tyle namnożyło w ciągu 2 lat ostatnich. Francja posiada 7 pism, poświęconych sztuce dekoracyjnej. A w Polsce nie mieliśmy dotąd żadnego. Tytuł czasopisma krakowskiego nie zupełnie odpowiada jego treści utrzymanej w tonie poważnym i rzeczowym, ale muzealnym.

Jeżeli mieliśmy w Polsce piśmiennictwo poświęcone tradycjom rzemiosła artystycznego, to jedynie w Małopolsce: Lwowie i Krakowie. Jest ono tak znikome, że niezbędnie trzeba je zasilić nowymi pracami. Chodzi nie tylko o kulturę polskiego rzemiosła, o sztukę ludową, o tradycje polskie, o doskonalenie techniczne za granicą, lecz o krytykę dzisiejszego rzemiosła i przemysłu, o wpływ opinii artystycznej na rozwój przemysłu. Niezmiernie pole pracy! Kraków, który posiada już pewne tradycje

wpada w ton moralny. „Południe” pójdzie głównie śladem współczesnych wysiłków, starając się utrzymać związek z dniem dzisiejszym. Zresztą nie pora na obietnice, które są tylko przepowiedniami, trzeba wspólnymi siłami czy to z Wilna, Warszawy, czy z Krakowa kłaść cegły kultury artystycznej. Nasz przemysł zdobniczy błądzi poomacku. Nasze rzemieślnictwo jest ciemne. Zanim trafi do rąk „Przemysł i Rzemiosło”, powinna grunt odpowiedni przygotować popularniejsza „Gazeta Rzemieślnicza”. Zadaniem czasopism o wyższym poziomie jest skupianie tak niezbędnych prac z dziedziny piśmiennictwa całkowicie u nas zaniedbanej Muzeum krakowskie rozpoczyna pracę wydaniem broszury p. Leonarda Lepszego. „Obrazki ludowe na szkle malowane”. Pracę rzeczową i sumienną ilustrują barwne reprodukcje chłopskich prymitywów.

J. Oryźyna.

PRZEGLĄD PIŚMIENNICTWA.

(jesień 1921)

Książek na ogół wychodzi dużo, lecz najcenniejszymi okazują się przeważnie przedruki dawnych dobrych i, dzięki swej dobroci, znanych książek. Jednakże wnioski wysnuwane z tego lub owego katalogu książkowego, mylnymi się okazują. Tempo myśli twórczej nie odpowiada z reguły maszynie drukarskiej. Dość jednak mamy teraz książek, o których można mówić i które możnaby także czytać bez przymusowego zdawania sobie sprawy z tego, w jakim stadium „odrodzenia” czy też „upadku” literatura się znajduje.

Z wielkich cudzoziemskich pisarzy (Dante, Molière, Flaubert, Dostojewski), których rocznice urodzin przypadły na r. 1921. Dante istotnie został uczczony doskonale pod każdym względem wydaniem „Boskiej komedji” w przekładzie Edwarda Porebowicza („Biblioteka polska” 1922). Przekład oddawna uchodzący za najlepszy otrzymał odpowiednią zewnętrzną szatę, w której wygląda na to, czym jest: jedną z najznamienitszych polskich książek. „Biblioteka polska” wydała również monografię o Dantem Edwarda Porebowicza. Dzieło to ma poważne zalety zwięzłości i ścisłości w informacji, pisane stylem akademickim powiększa nieliczną

liczbę polskich compendjów, odnoszących się do literatury powszechnej. (Do tej kategorii należy nowe wydanie studjów *Klaczki*: Dante. Warszawa, F. Hoesick i C. Jellenty: Dante).

Miriam opublikował obszerny tom: „*U poetów*”, (Warszawa, 1921, wydawnictwo J. Mortkowicza) zawierający przekłady z francuskich poetów. Po nim mają nastąpić jeszcze inne. Przekłady Miriam należą do celnych utworów poetycznych, i nie tracą z autorem. To zresztą od czasów pierwszych tomów „*Chimery*” nie wymaga bliższych wyjaśnień. Naturalnie, że niektórzy poeci, ci najbliżsi określenia „klasy modernizmu”, znajdują w Miriamie interpretatora rozgrzanego największym impulsem weny poetyckiej. Pomiędzy nimi znajduje się arcydzieło Miriam przekład „*Statku pijanego*” Artura Rimbaud’a. Podobnie przełożony jest Mallarmé i Gerard de Nerval, a ze starszych Alfred de Vigny.

Wprawdzie na r. 1921 przypadła też stuletnia rocznica urodzin *C. K. Norwida*, jednakże poza kilku artykułami w dziennikach zaznaczyła się jedynie pierwszym książkowym wydaniem „*Promethidiona*” („*Ignis*”). Utwór ten równie znamienity treścią i formą, jak bezpośrednią aktualnością opracował wytrwały wydawca Norwida Roman Zrębowicz. Edycja przejrzysta i staranna zyskała jeszcze na wadze dzięki

pierwszym próbom skomentowania utworu, mieszczącym się w objaśnieniach wydawcy. Tak przynajmniej czołowy poemat Norwida znalazł się w rękach czytelników, dziś zapewne bardziej zbliżonych do poziomu wielkiego poety niż przed laty.

Na półkach księgarskich znalazł się jako dalszy ciąg przekładu dialogów platońskich „*Fajdros*” („*Książnica polska*”) Niewątpliwie jedno z najważniejszych dzieł Platona, aczkolwiek tylko w łączności z innymi rozumiałe. Przekładu dokonał tłumacz dotychczasowy prof. Władysław Witwicki, który odważnie i ponętnie prowadził dzieło rozpoczęte przed kilku laty. Jego przedmowy mogą się liczyć pomiędzy najwytworniejsze essays, jakie o filozofii i kulturze u nas pisano.

W „*Biblioteka Narodowej*” wychodzącej w Krakowie pojawiają się coraz to nowe opracowania klasyków polskich i obcych. Ponieważ opracowań tych dokonują przeważnie znani badacze literatury i to w dziedzinie swej ściślej specjalności, więc poprawność ich edycji rozumie się samo przez się. Natomiast głębia i całkowitość komentarzy nie utrzymuje się stale na jednakowym poziomie. Niezapomniane jednak pozostaną niektóre wydawnictwa „Biblioteki Narodowej” przynoszące i w samym tekście i w przedmowach prawdziwe wzory opracowań, a czasem i niespodziewane nowości. Zaliczyć do nich wypadnie przede wszystkim Aleksandra *Brücknera* wstęp do „*W Orszy*” Potockiego („*Biblioteka Narodowa*” Nr. 19), gdzie znajdujemy znamenitą charakterystykę polskiej literatury XVII w., a także Kopernika „*Wybór Pism*”, który odsłania na nowo pisarskie i ludzkie oblicze nieśmiertelnego Toruńczyka. Wstęp wydawcy prof. L. Birkenmajera wymownie go charakteryzuje przy pomocy nieznanych źródeł i naukowych zdobyczy. Ostatnio w „*Bibliotece Narodowej*” ukazał się „*Król Zamczyska Goszczyńskiego*” (oprac. prof. Józef Tretiak) i „*Irydjon*” *Krasińskiego* (oprac. T. Sinko).

Fredrą zajmowano się więcej niż innymi pisarzami z racji stułetniej rocznicy wystawienia „*Pana Geldhaba*” w teatrze Lwowskim. P. E. *Kucharski* wydał nader zajmującą książkę — „*Fredro* a komedia obca” (Krakowska Spółka wydawnicza), w której dał także charakterystykę Goldoniego jako pisarza, operującego tym samym materiałem co Fredro. W swym wydaniu „*Pana Jowialskiego*” („*Biblioteka*

Narodowa” Nr 36). p. *Kucharski* w inny niż dotychczas sposób oświetlił tę komedię, traktując ją jako swoistą manifestację gorzkich uczuć i pesymizmu Fredry.

St. *Wasylewski* autor tak popularnego zbioru feljetonów: „*U Księżnej Pani*” w dalszym ciągu kontynuuje swą działalność, wydawszy ostatnio „*Historje lwowskie*” (Wydawnictwo polskie). Ten rodzaj studjów obyczajowych z silnym podkładem anegdoty jest terenem niewyzyskany w Polsce, choć za granicą tak wyeksploatowanym, że znajduje się w rozkładzie. „*Historje lwowskie*” zasługują na pełne uznanie, przynosząc wiele zajmujących szczegółów na tle swoście kresowego sentymentu, w który *Wasylewski* umie zawsze uderzyć. P. S. *Lam* napisał książeczkę z ilustracjami „*Stroje polskie*” (Wydawnictwo polskie), w której mniej już anegdoty a więcej historycznego studjum.

Dwa nowe przekłady *Boya* godnie uzupełniają dotychczasowy dorobek tego wyjątkowego tłumacza. „*Myśli*” i „*Prowincjalki*” *Pascala*, dzieła ogromne rozmiarami i zawartością, zdołał *Boy* wydać prawie równocześnie, *Pascal* nie tłumaczony prawie na język polski pojawia się teraz odrazu w dwóch postaciach, które dają prawie kompletny wizerunek dziejów „*nawrócenia*” i myśli chrześcijańskiej tego kapitalnego umysłu. Tuż obok wypada wymienić chyba trzy tomiki *Papinięgo*, które w przekładzie W. Rzymowskiego wydało T-wo Wydawnicze w Warszawie. *Pascal* to religijność XVII-go wieku, *Papinięgo* to religijność XX-go wieku. Każda przecież w innym załamaniu pojęta i w innym celu napisana. *Papinięgo* „*Dzieje Chrystusa*” są książką bardzo nową, w czasie wojny napisaną i pod spokojnym rytmem opowiadania wyjawiają wiele trosk współczesnego człowieka, obalonego na ziemię obuchem wojny i śmiercią tylu wartości. „*Pamiętniki Pana Boga*” i „*Tragedje powszednie*” należą do wcześniejszego okresu twórczości *Papinięgo*. Bunt szuka tam wyrazu ironicznego i paradoksalnego. „*Tragedje powszednie*” należą chyba do najciekawszych kart włoskiej nowelistyki.

Piękna idylla tragiczna „*Piotr i Eucja*”, *Romain Rollanda*, którą wstępem poprzedził Henryk Bezmąski ukazała się również w T-wie Wydawniczym. „*Colas Breugnon*” *Rollanda* może najlepsza jego po „*Krzyżstofie*” praca rozpoczyna w przekładzie

G. Mirandoli serję „Laureatów Nobla“, drukowanych w Poznaniu przez „Wydawnictwo Polskie“.

Utarło się ostatnio, że do przeglądów literackich dodaje się oceny („Krytyki“) z czasopism. Nie sądzę, żeby to było celowem. Lat pracy redaktorskiej potrzeba na wyrobienie fizjognomji czasopisma jako całości. Jeśli zaś tu i ówdzie po czasopismach drukują się cenne (choć zawsze b. krótkie) utwory — to znajdują się one prędzej czy później w książce. Poza „Skamandrem“ zaś, który wychodzi wprawdzie rzadko, lecz od dość dawna, niema w Warszawie pisma starszego nad 2—3 numery. Dwa tygodniki „Tygodnik Ilustrowany“ i „Świat“ wprawdzie różne treścią i poziomem tej treści nie pragną i nie mogą posiadać fizjognomji literackiej. Zajmują się wyłącznie ostatnim „tygodniem“ we wszelkich dziedzinach życia. Oczywiście trafiają się i tam od czasu do czasu poważniejsze wystąpienia, co zresztą bez wrażenia przechodzi.

Leopold Staff wydał kilka przedruków dawnych poezyj i dodał nowy tomik „Szumiąca muszla“ („Biblioteka polska“ 1921). Z kartek tych znowu przemawia poeta, więc człowiek życie po przez słowo ogarniający, poeta więcej melancholijny, niż by się mu wedle lat i talentu patrzyło, o wiele silniejszy, niż wielu innych, roz-

leglejszych dziś rozgłosem i zakresem faktycznego wpływu.

„Żywe kamienie“ W. Berenta wielki powieściowy dorobek naszego plsmienictwa lat ostatnich otrzymały w drugim wydaniu potrzebną nie tylko dla efektu oprawę t. z. poprawny druk na przyzwoitym papierze („Biblioteka Polska“).

„Duchy w mieście“ Tadeusza Rittnera („Biblioteka polska“) mile przypomniały, że związki pisarzy polskich z zagranicą mogą polegać także na pewnych pokrewieństwach w budowie utworu i „stawianiu kwestyj“ psychologicznych.

„Ignis“ opublikował kilka zbiorów, które w 1921 r. rozpoczął F. Przysiecki „Śpiewem w ciemnościach“. Przysiecki od kilkunastu lat drukujący po różnych czasopismach teraz wydał szereg wierszy, które odznaczają się charakterystyczną dla tego poety jednolitością nastroju, jest to raczej ciągle wołanie a nie śpiew, wołanie w pełnem poczuciu beznadziejności.

J. Tuwima „Siódma jesień“ zawiera wyłącznie erotyki, pełne temperamentu, obracane na strawę literacką.

Warsztat literatury znajduje się w ciągłym ruchu, ale nie znać jeszcze jednostajności tempa, tej najważniejszej cechy normalnego rozrostu.

M. R.

Omówienie nadesłanych książek i czasopism dla braku miejsca umieścimy w zeszycie trzecim. *Red.*

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

	Str.
U progu Syntezy — <i>Stanisław Woźnicki</i>	3
Pawia krasa — <i>Janina Jankowska</i>	12
Żywotność inwencji w architekturze Wilna — prof. <i>Juljusz Kłós</i>	15
Wysłanie Smokowskiego do Akademji Sztuk Pięknych w Petersburgu — <i>Wacław Studnicki</i>	19
Z dziejów kultury teatralnej na Litwie — <i>Henryk Cepnik</i>	23
O wychowaniu muzycznym w Polsce — <i>Jordan</i>	34
Rocznice Moniuszkowskie a Wilno	41
Kronika artystyczna	43
<p style="margin-left: 2em;">WARSZAWA: Jarmark gwiazdkowy, Salon Doroczny, Wystawa Stow. Rytm. — <i>J. Oryńżyna</i>; Wystawa dawnych drzeworytów ludowych — <i>A. Lauterbach</i>; Działalność Wydziału Konserwatorskiego — <i>T. B.</i>; Architektura małych teatrzyków — <i>J. D.</i>; — WILNO: Wystawa artystów polskich — <i>s.</i>; Szkolnictwo zawodowe — <i>s.</i>; Szkoła Dramatyczna — <i>m.</i>; Muzyka — <i>K. Ranuszewicz</i>; Balet — <i>s. b.</i>; Szopka — <i>k.</i>; — KRAKÓW: Teatr, Muzyka — <i>J. S.</i>; — LIPSK: Rudycje Kościelne — <i>Z. K. Dymmek</i>.</p>	
Książki i czasopisma	58
<p style="margin-left: 2em;">Monografia Wilna — <i>w.</i>; „Przemysł i Rzemiosło” — <i>J. Oryńżyna</i>; Przegląd piśmiennictwa — <i>M. R.</i></p>	

ILUSTRACJE.

Portret p. K. (obraz olejny)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Portret p. K. (obraz olejny)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Szkic do kompozycji (rysunek sangwiną)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Studjum portretowe (rysunek sangwiną)	<i>L. Sleńdziński.</i>
Zaułek Św. Kazimierza w Wilnie (tempera i gwasz)	<i>B. Jamontt.</i>
Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (tempera i gwasz)	<i>B. Jamontt.</i>
W. Kwiatkowska (fotografia)	<i>J. Worobjew.</i>

ILUSTRACJE W TEKŚCIE.

	Str.
Fragment kościoła św. Stefana w Wilnie (tempera i gwasz) — <i>B. Jamontt.</i>	27
Szkic z natury (rysunek ołówkiem) — <i>L. Sleńdziński</i>	33
Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (tempera i gwasz) — <i>B. Jamontt.</i>	37

Okladka wykonana według pomysłu *J. Hoppena*.

Litery ozdobne w tekście wykonał *A. Halicki*.

Winięta (drzeworyt) na str. 43 wykonała *Z. Sierzputowska*.

Klisze wykonano w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego*, Wilno, Wielka 23.

Składano pod kierownictwem technicznym *M. Sosnowskiego*.

Czcionki składał *S. Piekarski*.

Odbijał klisze i powielał *L. Rakowski*.

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

KOMITET REDAKCYJNY:

*JERZY HOPPEN, CZESŁAW WIERUSZ-KOWALSKI, JANINA ORYNŻYNA,
LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI, STOJAN STEFANOWSKI, PROF. WŁADYSŁAW
TATARKIEWICZ, STANISŁAW WOŹNICKI.*

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYNŻYNA*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *JERZY HOPPEN*

WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. A. Mickiewicza 33^a; Warszawa, ul. Koszykowa 51—20, tel. 7—70.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.



CENA ZESZYTU DRUGIEGO 800 MAREK.

Odbito w tłoczni „Lux“ *L. Cypiańskiego*—Wilno, ul. Gen. Żeligowskiego 1, tel. № 203,
pod kierownictwem *I. Korwin-Piotrowskiego.*

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
Au seuil de la synthèse — <i>Stanisław Woźnicki</i>	3
La beauté du paon — <i>Janina Jankowska</i>	12
La vitalité de l'invention dans l'architecture de Vilno — <i>Juljusz Klos</i>	15
Expedition de Smokowski à l'Académie des Beaux-Arts à Petersbourg — <i>Wacław Studnicki</i>	19
Histoire de la culture théâtrale en Lithuanie — <i>Henryk Cepnik</i>	23
De l'éducation musicale en Pologne — <i>Jordan</i>	34
Les anniversaires de Moniuszko à Vilno	41
Chronique artistique	43
<p>VARSOVIE : La foire de Noël, Salon annuel, Exposition de l'association des rythmistes — <i>J. Oryżyna</i>; Exposition des ancêtres gravures populaires sur bois — <i>A. Lauterbach</i>; Action de la section conservatrice — <i>T. B.</i>; Architecture des petits théâtres — <i>J. D.</i>; — VILNO : Exposition des artistes polonais — <i>s.</i>; Ecoles professionnelles — <i>s.</i>; École dramatique — <i>m.</i>; Musique — <i>K. Ranuszowicz</i>; Ballet — <i>s. b.</i>; Le gulf-gnol polonais — <i>k.</i>; — CRACOVIE : Théâtre, musique — <i>J. S.</i>; — LEIPZIG : Auditions musicales — <i>Z. Dymmek</i>.</p>	
Livres et journaux	
<p>La monographie de Vilno — <i>w.</i>; Industrie et métier — <i>J. Oryżyna</i>; Revue littéraire — <i>M. R.</i></p>	

ILLUSTRATIONS.

Portrait de M-r K. (huile)	<i>L. Sleñaziński</i>
Portrait de M-r K. (huile)	<i>L. Sleñdziński.</i>
Esquisse pour une composition (sanguine)	<i>L. Sleñdziński.</i>
Étude de portrait (sanguine)	<i>L. Sleñdziński.</i>
Rue de St. Casimir à Vilno (détrempe et gouache)	<i>B. Jamontt.</i>
Des quartiers juifs à Vilno (détrempe et gouache)	<i>B. Jamontt.</i>
Wiktorja Kwiatkowska (photogr.)	<i>J. Worobjew.</i>

ILLUSTRATIONS AU TEXTE.

	Pages
Fragment de l'église Saint-Etienne à Vilno (détrempe et gouache) — <i>B. Jamontt.</i>	27
Esquisse d'après nature (crayon) — <i>L. Sleñdziński</i>	33
Des quartiers juifs à Vilno (détrempe et gouache) — <i>B. Jamontt</i>	37

Imprimés par erreur aux reproductions des œuvres de B. Jamontt les mots (tempera et gouache) — lire : (détrempe et gouache).

Pi
301

POŁYDNIIE

WILNO

19



22

TREŚĆ ZESZYTU TRZECIEGO.

	Str.
Nowy wiadukt kolejowy w Warszawie — <i>J. D.</i>	3
O technice malarstwa — <i>B. Anrep (tł. Marja Borzobohata)</i> . . .	5
Nowa teoria barw — <i>Tadeusz Oryng</i>	14
O fabryce kryształów w Urzeczcu Radziwiłłowskim — <i>Antoni Urbański</i>	19
Kilka uwag o kilimach — <i>Jadwiga Handelsmanowa</i>	22
Zabawka — <i>Janina Jankowska</i>	25
Wystawa polskiej sztuki drukarskiej w Warszawie — <i>Zygmunt Mocarski</i>	30
Dyktatura i anarchja — <i>Emil Brejter</i>	42
Żeromskiego „Wiatr od morza“ — <i>Mieczysław Rettinger</i>	47
Kronika życia artystycznego	
Warszawy, Wilna, Krakowa, Lwowa i t. d. —Varia z całej Polski—Varia Zagranica — Przegląd literacki — Czasopisma nadesłane	51

ILUSTRACJE.

Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie (fragment)	<i>P. Wędziagolski.</i>
Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie (fragment)	<i>P. Wędziagolski.</i>
Panneau dekoracyjne (obr. olejny)	<i>L. Steńdziński.</i>
Studjum (rys. sangwiną)	<i>J. Koppen.</i>
Perspektywa wnętrza kościoła (projekt)	<i>C. Bursze.</i>
Projekt kolumnady (szkic)	<i>J. Dąbrowski.</i>
Drzewa cytrynowe (tempera)	<i>B. Jamontt.</i>
Powrót (obr. olejny)	<i>W. Czechowicz.</i>

12 ilustracji w tekście.

Okladka wykonana według pomysłu *G. Pileckiego*.

Inicjały na str. 5, 19 i 42 z „*Possewina Antoniego S. J. Notae Divini Verbi*...
Poznań, Jan Wolrab 1586“.

Winiety na str. 4, 46, 50 i 51 oraz inicjał na str. 14 z „*Statutu W. X. Litewskiego*...
w Wilnie, w drukarni J. K. M. Akademickiej Soc. Jesu, R. P. 1744“.

Klische wykonane w zakładzie cynkograficznym *F. Zaniewskiego* w Wilnie, Wielka 23.
Składano pod kierownictwem technicznym *F. Łukaszewicza*.

Odbijał klische i powieiał *G. Wolejko*.

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POŁUDNIE

ROK 1922.

WILNO.

ZESZYT III.

MARZEC—LIPIEC.

WYDAWNICTWO WILEŃSKIEGO TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW.

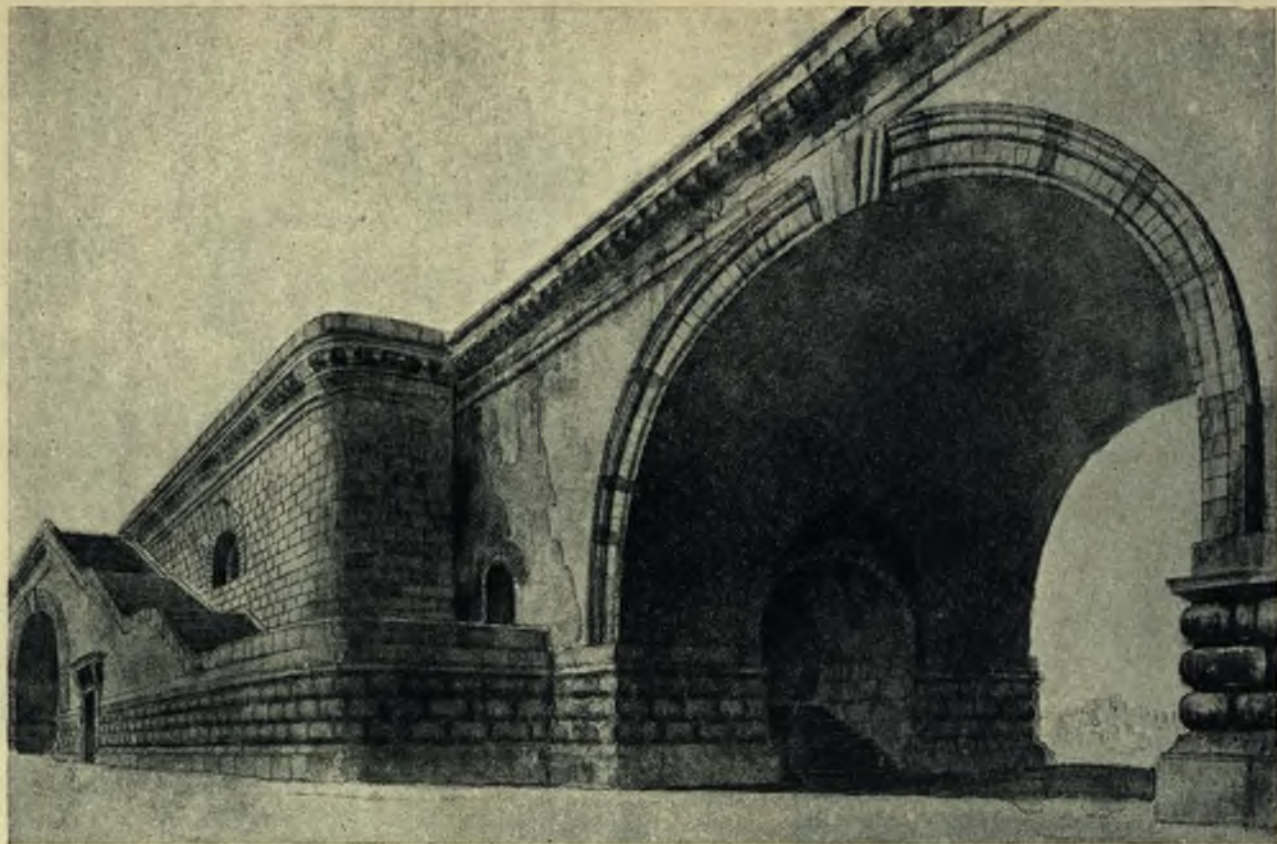
PISMO POŚWIECONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

POLSKIE



PT 301

Druk „Znicz“ Wilno, ul. Ś-to Jańska 19. Telefon № 340.



*P. Wędziagolski.
Projekt Nowego Wiaduktu
w Warszawie (fragment).*

*P. Wędziagolski.
Projet de nouveau viaduc
à Varsovie (fragment).*

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego C-wa Art. Plastyków)

Województwo Lubelskie
Urząd Marszałkowski
ul. Piłsudskiego 10
20-000 Lublin

Urząd Marszałkowski
ul. Piłsudskiego 10
20-000 Lublin





NOWY WIADUKT KOLEJOWY w WARSZAWIE.

I. D.

Do jednej z najważniejszych dzielnic Warszawy pod względem architektonicznym i reprezentacyjnym należy zaliczyć dzielnicę, stanowiącą jednolitą całość i obejmującą Dworzec Główny, nowy wiadukt kolejowy, nowy most kolejowy przez Wisłę i dworzec kolejowy na Pradze. Szczegółowe sprawozdania z konkursu na dworzec centralny były podane we wszystkich pismach. Podobno będzie wykonany projekt arch. Nagórskiego, odznaczony pierwszą nagrodą. Do opracowania zaś projektu wiaduktu kolejowego, dyrekcja zaprosiła architektów prof. M. Lalewicza i p. Wędzia-golskiego, którzy technicznym pomysłem dyrekcji nadali kształty przestrzenne.

Budowę już rozpoczęto. Wiadukt kolejowy powstaje na lewym brzegu Wisły, na t. zw. „linji średnicowej“, łączącej Główny Dworzec z prawym brzegiem Wisły za pomocą nowego mostu kolejowego, położonego pomiędzy mostem Poniatowskiego a mostem Kierbedzia.

Od Dworca Głównego „linja średnicowa“ biegnie przez tunel wzdłuż Alei Jeruzolimskich i Alei 3 Maja, następnie wydostaje się na światło dzienne przy ulicy Smolnej na posesji № 5 i biegnie przez wiadukt do Wisły i t. d.

Rozwiązanie trójkąta, ukształtowanego przez wiadukt Poniatowskiego, nowy wiadukt kolejowy i Wisłę, przedstawia wiele trudności, gdy się weźmie pod uwagę, że kąt przy zbiegu wiaduktu Poniatowskiego i kolejowego jest bardzo ostry a poziomy wiaduktów różne.

Dla zachowania powagi w rozwiązaniu tak dużego zadania architektonicznego o nowoczesnem założeniu, należało oprzeć się na wzorach

wiecznych, niezmiennych, jakimi były podobne założenia rzymskie. Proste kamienne archiwolty łuków, kamienny gzyms wieńczący podkreślają tylko treść pomysł. W tym samym charakterze, uwzględniającym tylko potrzeby faktyczne, rozwiązane być mają i schody zejściowe, debarkadery (przystanki, perony), przęsła nad ulicami i t. d.

Załączona reprodukcja schodów wyobraża bardzo szczęśliwie rozwiązany wierzchołek wyżej wspomnianego trójkąta i wyloty tunelu. Proste i mocne formy nowego wiaduktu i odpowiednio wzięta skala tego prawdziwie monumentalnego dzieła dobijają ostatecznie wiadukt Poniatowskiego, podkreślając jeszcze wyraźniej jego małomiasteczkową, dziwnie modernizowaną architekturę i pretensję do „polskości“.

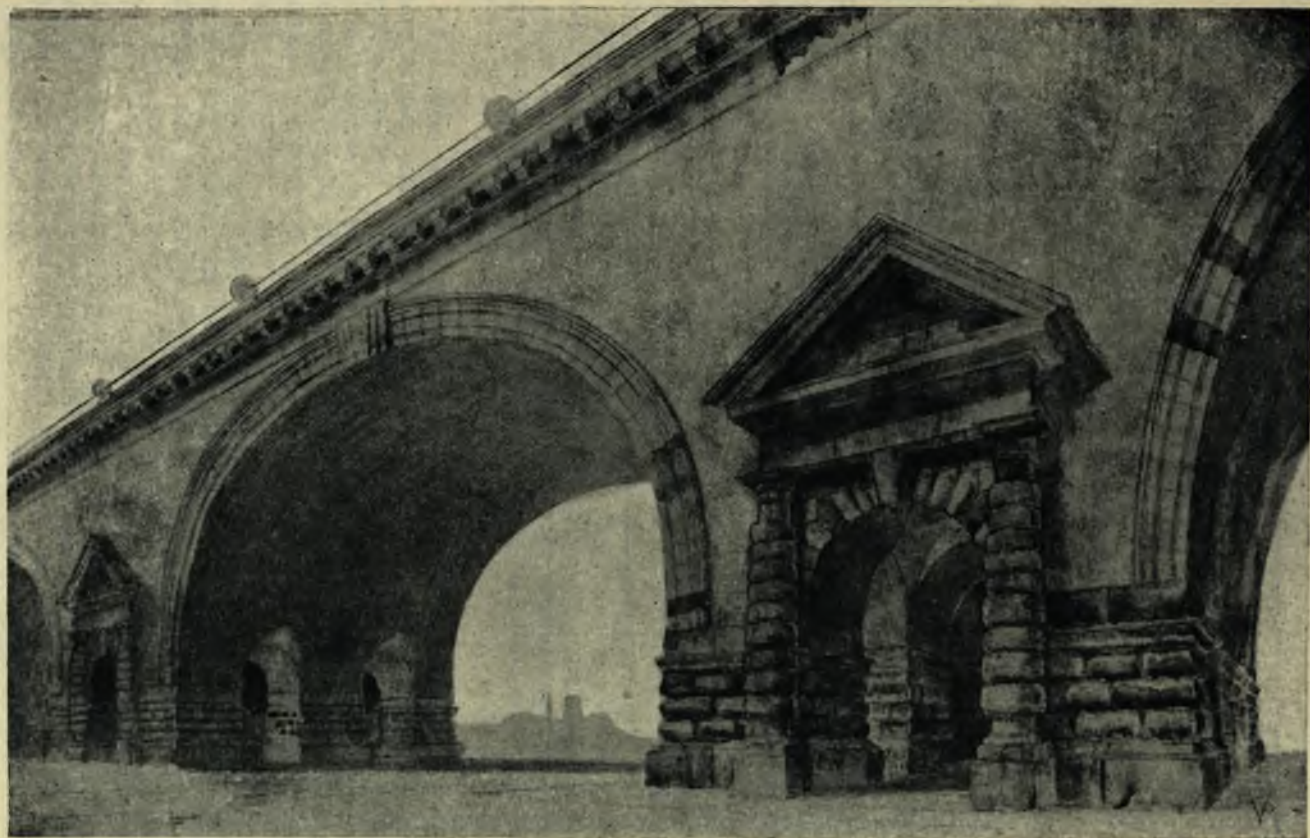


Wielki, na l. zw. „linji średnicowej“, łączący Główny Dworzec z prawym przegibem Wisły za pomocą nowego mostu kolejowego, połączonego pośrednio między mostem Poniatowskim a mostem Kierbedzia.

Od Dworca Głównego „linja średnicowa“ biegnie przez tunel wiaduktu Alaj Jerolimskich i Alaj 3 Maja, następnie wydołuje się na światło dzienne przy ulicy Smolnej na posesji № 5 i biegnie przez wiadukt do Wisły i t. d.

Rozwiązanie trójkąta, ukształconego przez wiadukt Poniatowskiego, nowy wiadukt kolejowy i Wisłę, przedstawia wiele trudności, gdy się wtemie pod uwagę, że kąty zbiegu wiaduktu Poniatowskiego i kolejowego jest bardzo ostry a poziomowy wiadukt równy.

Dla zachowania powagi w rozwiązaniu tak dużego zadania zbudowano o nowoczesnym założeniu, należało oprzeć się na wzrocz-



P. Wędziagolski.
Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie
(fragment)

P. Wędziagolski.
Projet de nouveau viaduc à Varsovia
(fragment)

<http://ecin.org.pl>
(I Doroczna Wystawa Wileńskiego C-wa Art. Plastyków)

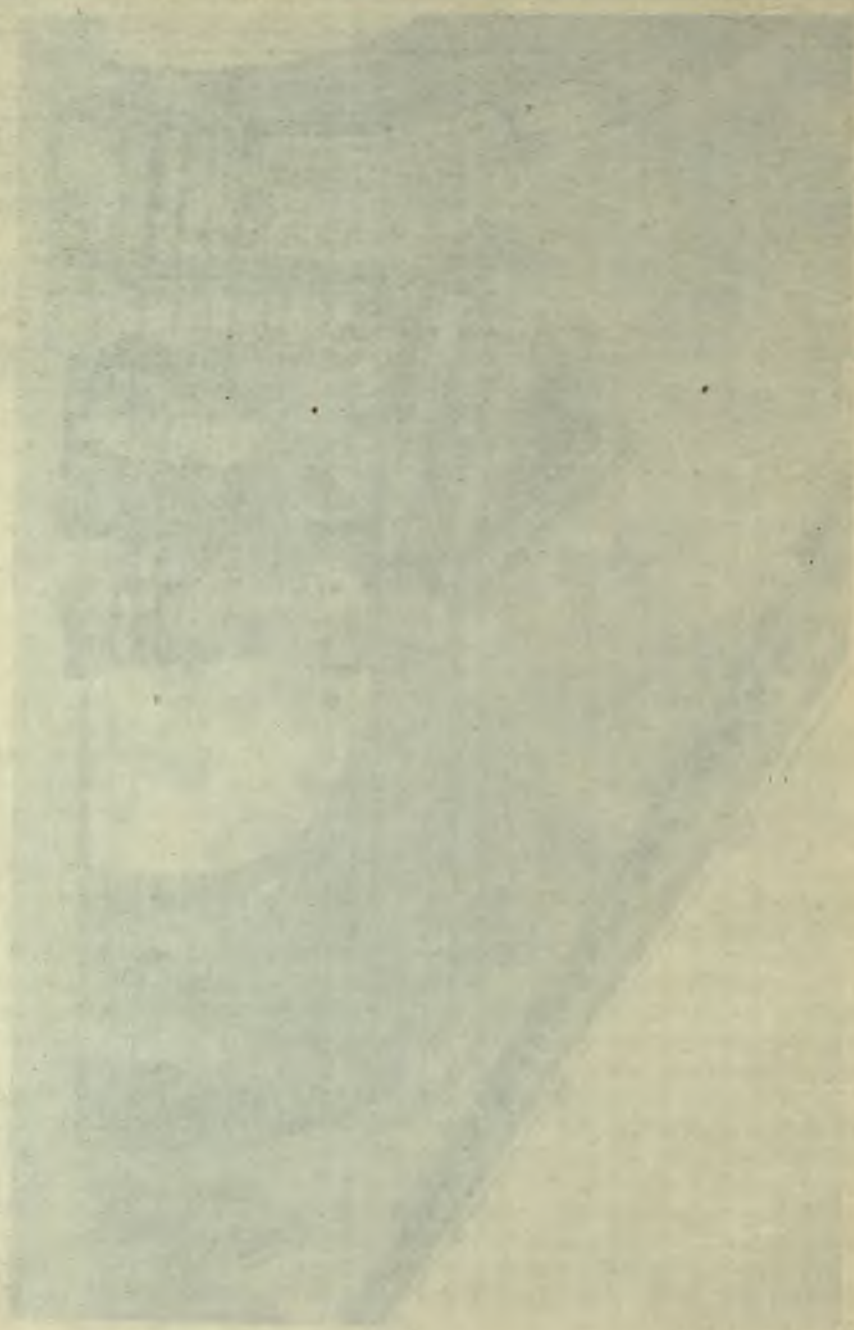
Wieloletni doświadczenia w dziedzinie

Wieloletni

Wieloletni doświadczenia w dziedzinie
wieloletni doświadczenia w dziedzinie

Wieloletni

Wieloletni doświadczenia w dziedzinie
wieloletni doświadczenia w dziedzinie



O TECHNICIE MAŁARSTWA.

B. ANREP.



Podobnie jak wszelka twórczość artystyczna i malarstwo również w znacznym stopniu zależy od materiałów i narzędzi, jakimi się artysta posługuje. Zależność ta polega nie tylko na tem, iż każdy artysta posiada swe ulubione środki do wypowiedzenia się, lecz i na ścisłej łączności pomiędzy twórczością a tworzywem artystycznym, którego swoiste właściwości uzależniają z góry charakter pracy. Odrębność poszczególnych materiałów otwiera szerokie pole dla wyobraźni artystycznej; inne narzędzia, inne sposoby brania się do rzeczy — to nowe możliwości dla natchnienia artysty.

Sumienne użycie materiału wymaga wyzyskania wszelkich zawartych w niem wartości przyrodzonych, co jest pożądane i konieczne dla pomyslnego rozwoju malarstwa. Znaczna część wrażenia, które wywiera dzieło artystyczne, zależy od uzgodnienia zamierzeń artysty z właściwościami materiału i od umiejętności celowego ich użytkowania.

Marmur, bronz, drzewo, gips, płótno, papier, farby wodne, olejne, emalja, mozaika, niezależnie od tego co wyobrażają niejednakowo działają na naszą wrażliwość. Ta odrębna siła działania każdego z materiałów wymaga wnikięcia w ich naturę, gdyż wówczas tylko można ujawnić wszystkie zawarte w nich skarby.

Tak więc każde tworzywo artystyczne posiada niejako własną duszę. Rzeczą artysty jest nie zaniedbywać jej, nie paczyć gwałtem, lecz wydobyć wszystko, co jest w niej najlepsze i najbardziej samoistne. Wówczas artysta znajdzie w tworzywie pomocnika, wskazującego właściwą drogę natchnieniu. Jeśli zaś artysta nie będzie wrażliwym na wymagania materiału, — pozbawi go w ten sposób jakgdyby karmi przyrodzonej i osłabi żywotność samego dzieła.

Znajomość materiału i umiejętne nim operowanie pozwalają wyzyskać wszystkie jego zalety, lecz równocześnie zakreślają granice rozmachu artystycznego, zależnie od jakości używanego materiału.

Gdy mówimy: oto czarująca akwarela, oto prawdziwa mozaika, — bynajmniej nie zamierzamy chwalić wyłącznie doskonałości tego lub innego materiału, lecz czynimy o wiele więcej: zachwycamy się harmonją, jaka zachodzi pomiędzy zamierzeniami artysty a wymaganiami materiału. Ponieważ artysta mową materiału tłumaczy myśli swoje, więc musi zawsze do niego się stosować.

Materiał sam stwarza i narzuca zadania wrażliwemu artyście. Fakt ten między innymi umożliwia w historii sztuki odróżnianie typów twór-

czości: różnorodność materiału bowiem powodowała różne sposoby wypowiedzenia się, — ograniczając twórczość w pewnych kierunkach, pozwalała na rozwój w innych, bardziej odpowiednich swej naturze.¹⁾

Porównajmy greckie wizerunki zmarłych (eukaustyka)²⁾ z temperą w. XV³⁾, z malarstwem olejnym wieków późniejszych, z akwarelami czasów najnowszych, a ujrzymy kolejność nowych sposobów, nowych zdobyczy rzemieślniczych, nowych odkryć w zakresie wypowiedzenia się malarzkiego i nowych zadań artystycznych. Podkreślimy jedną z przyczyn tych zmian, mianowicie zależność ich od materiału, jakim posługuje się artysta. Oczywiście, nie od razu można zdobyć znajomość „duży” nowego materiału; tak np. wczesne malarstwo olejne naśladuje poprzedzający je typ tempery⁴⁾, stopniowo jednak właściwości farb olejnych dają się poznać, i artyści, korzystając z nich, tworzą nowy rodzaj malarstwa, odrębny przez swoją stronę techniczną, a przez to i artystyczną, duchową.

W pismach Plinjusza, Theophilusa, Cennina Cennini, Leonarda da Vinci, Benvenuto Cellini i in. uderza współczesnych czytelników nastroj podniosły, w jakim ci autorzy obmyślają i wykładają swoje rady w sprawach rzemiosła artystycznego, otaczanego wówczas zbożnym poszanowaniem. I my również rzemiosła nie możemy traktować inaczej, zbyt ważną bowiem gra ono rolę w dziele artystycznym, a to nietylko jako podstawa trwałości i świetności dzieła, lecz przede wszystkim dlatego, że strona psychiczna i materialna przenikają się wzajem w sztuce, a powierzchnia obrazu, jako podłoże wszystkich pochodzących z niej podnieć wrażeniowych, bierze czynny udział w wywołaniu wrażenia ogólnego.

Niektórzy artyści cieszą się, że malują akwarelami jak farbą olejną; że ich pastele przypominają fresk; farby olejne - mozaikę. Takie pomieszanie, czy naginanie pewnej techniki malarstwa do innych szkodzi rozwojowi sztuki, gdyż prowadzi do wyjąłowania i wymierania czystych gatunków.

Niezrozumienie swoistych wartości materiałów artystycznych spowodowało już zanik niektórych gałęzi sztuki, pokrewnych malarstwu. Cóż się stało na przykład z mozaiką, z tkaninami lub haftem? Potrzebne im są już nie środki lecznicze, lecz wskrzeszające.

Granice naturalne mozaiki są zgóry wykreślone przez surowy materiał, jakim jest tłuczony kamień, przez układanie odłamków⁵⁾ w szeregi

¹⁾ Tak np. wpływały na malarstwo barwniki, ich wyrób, ograniczony wybór farb w pewnych okresach; materiały wiążące; kleje roślinne lub zwierzęce, wosk, jajko, miód, olej, sok figowy; podkłady: drzewo, płótno, papier i t. p.

²⁾ Malarstwo farbami woskowymi.

³⁾ Wiek najwyższego rozwoju techniki tego rodzaju.

⁴⁾ Na podstawie twierdzeń Vasari'ego van Eyck'owie uważani są powszechnie za wynalazców techniki olejnej, nie mamy jednak zupełnej pewności, czy sami oni malowali olejno. W każdym razie niewątpliwie malarstwo olejne znanem już było za czasów mnicha Theophilusa (w. XII).

⁵⁾ Przeważnie o formie czworokątnej, jako najbardziej statycznej. Coprawda w w. XII we Francji wypracowano piękny typ mozaiki, do którego używano odłamków najprzeróżniejszej formy, umieszczanych swobodnie, z zupełną niezależnością wzajemną;

i grupy, przez tworzenie deseni, powstających z kamyków swobodnie w cement wtlaczanych. Cała powierzchnia mozaiki drga życiem: w różne strony zwracają się krawędzie kamyków: tu ciągnące się zręcznymi pasmami, tam stłoczone, tu znów rozrzucone rzadziej; oto, niby wstęgami, oplatają kształty, zaś obok — rzucone niby przypadkiem przepyszne kamienie pojedyncze, które, nic nie wyrażając ani nie napomykając o niczem, budzą natchnienie swem przyrodzonym pięknem. Wybór kolorów kamieni jest ograniczony; powtarzanie się tonów stanowi więc specyficzną właściwość mozaiki.

Cóż jednak czyni współczesny mistrz mozaiki? Oto z nieprawdopodobnym wysiłkiem dąży do imitowania malarstwa. Gwałcąc naturalne granice mozaiki podporządkowuje materiał kamienny ołówkowemu planowi rysownika, wykonanemu częstokroć według szkiców akademickich z mnożstwem barwnych odcieni. Krusząc kamienie, wygładzając ich brzegi, dopasowując barwy w ten sposób, aby przejścia od jednego szeregu do innych były niedostrzegalne, niwecząc w tymże celu przestrzenie między nimi, udaje się wreszcie artyście naśladować giętkie linje ołówka i dzięki takiemu kaleczeniu „duży“ mozaiki — surowych czworokątnych kamieni — osiągać iluzję ciągłości, krągłości, światłocienia i innych wdzięków, wykwitłych na zupełnie obcym dla mozaiki gruncie.

Zręczna kopja obrazu Rafaela jest szczytem marzeń dla takiego artysty, upragnionym jego celem. Im trudniej tem lepiej — oto reguła wielu fałszywych ambicij w sztuce.

Mistrz prawdziwy szuka wrażeń artystycznych bezpośrednio w obranym materiale. Tak też czynili i starożytni mistrzowie mozaiki. Jak ściśle w starych mozaikach plan jest zależny od materiału! Jakież to święto dla kamieni! Z jakim triumfem świadczą one o potędze ducha ludzkiego!¹⁾

Zarysy postaci i twarży, obrzeża szat, święci, zwierzęta symboliczne, wspaniałe kwiaty, barwami płonące, — przezierają wskroś odłamków kamieni.

Obecnie zaś dążność do ukrycia samoistności mozaiki skaziła mądrość tej sztuki, która, zdumiewająca niegdyś, dziś jest martwą. Albowiem sztuka kwitnie wtedy jedynie, gdy się opiera na technice, logicznie wynikającej z charakteru obranego materiału.

A tkaniny, a hafty? W „Galerie d'Apollon“ w Louvrze znajdują się wylizane portrety znakomitych osobistości; nudne są i nie zwracają uwagi zwiedzających. Mijając je wielokrotnie, nie zastanawiałem się, czyjegoby też były pędzla. Jakież było moje zdumienie, gdy odkryłem wreszcie, iż są to

umiejętność artysty skierowywała się do wyzyskania przypadkowego kształtu kamyków, w celu osiągnięcia jaknajlepszego wrażenia artystycznego. Obecnie kamyki są równo obcinane maszynami, brak im przez to swoistego charakteru, i kształt ich nie ma znaczenia artystycznego.

¹⁾ Rzym — Santa Maria Maggiore, Chiesa di S. Prassede i in.; Rawenna — S. Vitale, S. Apollinare in Classe, S. Apollinare Nuovo i in.; Palermo. Oto są skarbnice słynnej sztuki mozaikowej.

wirtuozowskie gobeliny.¹⁾ Oto sztuka akrobatyczna! Zajęcie, godne umysłów genialnych! — Doprawdy, połowa wszystkich prac rękodzielniczych dąży do podobnych falsyfikatów, a jakby się chciało je uwolnić od tej choroby i zepsucia!

Wzięliśmy mozaikę jako przykład, na którym najłatwiej dają się wykazać zgubne wpływy nieliczenia się z materiałem. Wprawdzie technika malarstwa przedkłada artystom równie słuszne żądania, tylko, że w tym wypadku szkodliwość takiego zaniedbania mniej bije w oczy, gdyż trudniej jest określić wymagania materiałów malarskich, tak powolnych każdemu kaprysowi artysty.

Sam upadek mozaiki, gobelinu, haftu i in., polegający na podrobieniu przez nie dzieł pseudo-malarskich, pochodzi stąd, iż malarstwo, mając bardziej „subtelne“ zadania, uwodzi wytwornością efektów.

Malarstwo natomiast nie ma pomiędzy sztukami pięknymi współzawodnika, dorównanie któremu mogłoby pobudzać jego miłość własną, nic więc napozór nie mogło przeszkadzać indywidualnemu i ciąglemu rozwojowi jego techniki. Współzawodnik taki zjawił się zato w postaci „natury“, którą nagle zaczęto czcić gwałtownie, oraz „prawdy“, którą pokrywano płótno. Jedynie pod tym kątem zaczęto określać wszelkie wartości malarskie; myśleć poważnie o technice powierzchni stało się przestępstwem. Wielka rywalka malarstwa—natura, mimo ogromnego pożytku jaki przyniosła sztuce, doprowadziła do zaprzeczenia samodzielnej wartości techniki, pozbawiając przez to malarstwo jednej z najważniejszych jego podstaw; technika została prosto zaniedbaną.

Jednakże, jeśli można mówić o pogwałceniu materiału, kiedy mamy do czynienia z wyraźną i ograniczoną techniką mozaiki, trudno jest to stosować do malarstwa olejnego, tak giętkiego i tak dostępnego zadaniom najróżnorodniejszym, iż należałoby raczej tu mówić o lekceważeniu ukrytych w niem wartości lub o niedostatecznym ich wyzyskaniu.

Malarstwo olejne najbardziej jest rozpowszechnione i w możliwości techniczne najobficiej uposażone; mówmy więc o niem. Jakież są jego właściwości?

Farby olejne umożliwiają krycie jak grubszymi warstwami tak i najsubtelniejszymi laserunkami.

Warstwy gęstej farby olejnej zachowują odcisk pędzla.

Farby olejne schnąc bardzo wolno umożliwiają dłuższe opracowywanie powierzchni płótna.

Olej może nadawać barwom głębię i przezroczystość.

¹⁾ Już w w. XV hafty i tkaniny w Europie naśladowały malarstwo; żeby znaleźć samoistnie rozwinięte wzory tych rękodzieł, należy ich szukać znacznie wcześniej. Sztuka tkacka na Wschodzie (dywany) utrzymała swą samodzielność po części dlatego, iż rozwój malarstwa był tam ograniczony przez przepisy religijne, zabraniające odtwarzania wizerunków ludzkich postaci.



Fot. J. Worobjew.

*L. Sleńdziński.
Panneau dekoracyjne (obr. olejny).*

*L. Slendzinski.
Panneau décoratif (huile).*

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego G-wa Art. Plastyków)

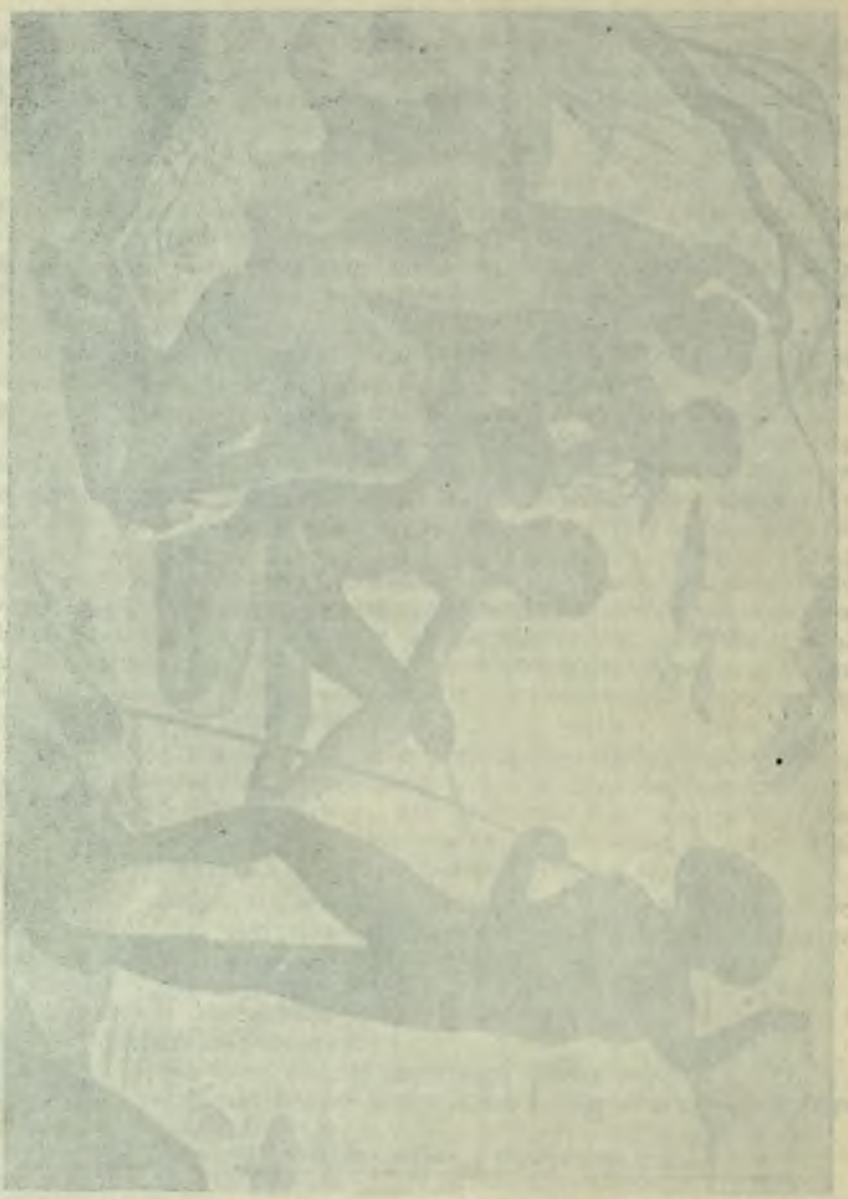
Adapted from the original

by the author of the original

Copyright 1912 by the author

1912

1912



W malarstwie olejnym możliwe jest wyjątkowe stopniowanie tonów, osiągalne między innymi przez umiejętne władanie pędzlem.

W malarstwie olejnym można opracowywać powierzchnię nie tylko pędzlem.

Te cenne właściwości farb olejnych otwierają szerokie pole pracy dla malarza.

Farby, rozrobione klejem, woskiem, miodem lub jajkiem, mimo posiadanych zalet, nie mają przywilejów farb olejnych.

Zbliżone są one mniej lub więcej do tempery, przewidującej równe, płaskie zakolorowanie, przy ścisłym i wyraźnym okonturowaniu, czyniąc wrażenie zewnętrznego barwienia bez zmian w walorach wewnętrznych. Charakterystyczną jest również matowość tempery.¹⁾

Tłumacza to właściwości farby, rozrobionej jajkiem. Schnie ona szybko; nie może być nakładana grubą warstwą, a rzadziej rozrabiana nie zachowuje odcisku pędzla; wysychając, traci przezroczystość;²⁾ nie jest tak podatna pociągnięciom pędzla, jak farby olejne. Ta różnica wystarczy do wyjaśnienia, iż farby olejne i tempera wymagają odrębnych sposobów pracy, że mają na względzie różne cele, a różne cele — to różne światopoglądy artystów. Możemy twierdzić z całą pewnością, iż tempera i farby olejne są przeznaczone dla dwóch biegunów techniki malarskiej: do malowania właściwego i do zabarwiania rysunku. Tyle co do spraw rzemiosła.

Taka technika olejna, przy pomocy której można wyzyskać wszystkie zalety farb olejnych³⁾, jest bardziej złożona od rozpowszechnionej obecnie, lecz w istocie ułatwia ona budowę obrazu przez podział pracy malarskiej na trzy etapy zasadnicze, a temi są: nakreślenie konturu, opracowanie światłocienia i stworzenie efektów barwnych.

Pożytecznym jest wykonanie nasamprzód konturu uogólnionego⁴⁾ i lekkiego⁵⁾ pędzlem i rozrzedzoną farbą, a następnie dopiero, biorąc pod uwagę przyszłe zabarwienie, urozmaicanie jego koloru. Zabarwiać kontur można według różnych zasad: dla zróżniczkowania tego, co należy wysunąć na światło lub cofnąć w cień; dla oddzielenia pierwszego planu od dalszych; ze względów dekoracyjnych. Wszystkie kontury można wyko-

¹⁾ Początkowo temperą nazywano każdy rodzaj malarstwa, barwniki którego, w przeciwieństwie do fresku, wymagały jakichś materiałów wiążących; w taki sposób można uważać, za temperę i farby olejne. Obecnie pod nazwą tempery rozumiemy farby, rozrabiane jajkiem.

²⁾ Co się tyczy wysychania farb olejnych — to te, dobrze przygotowane nabierają z czasem przezroczystości i mogą się zmienić w twardą przezroczystą podobną do bursztynu masę.

³⁾ Poniżej mówiąc o malarstwie olejnym lub innym, będę miał na względzie taki typ techniki, jaki najbardziej, moim zdaniem, ujawnia samoistne właściwości farb olejnych.

⁴⁾ Zbyt szczegółowe i dokładne opracowanie konturu zniweczone będzie w dalszej pracy przez nakładanie gęstych farb.

⁵⁾ Przeladowanie pierwotnego zarysu farbami jest błędem, gdyż przeszkadza ich dalszemu opracowaniu.

nać w jednej barwie. Można również techniką rysunkową podkreślać ich części wydatne, inne lekko tylko zaznaczając¹⁾.

Wobec tendencji farb olejnych do zwiększania z biegiem czasu przezroczystości, niebezpiecznym jest pozostawianie jakiegokolwiek brudu na płótnie, jak również i zbytnie wałanie tegoż węglem czy farbami przy wypracowywaniu konturu. Kontur zręcznie i szczęśliwie nałożony farbą może być widoczny i w obrazie wykończonym, grając w nim ważną rolę (Rubens, Fragonard).

Po ukończeniu roboty konturowej następuje praca najważniejsza: budowa wszelkich ustosunkowań światłocienia, włączając w to i modelowanie form. Tu artysta jeszcze bardziej musi liczyć się z zamierzonym efektem ostatecznym. Obraz może być jednobarwny, byleby wysiłki twórcze skupione zostały wyłącznie na walorach światłocienia.

Podmalowanie może być różnobarwne, jednobarwne, jaskrawe lub wreszcie barwy neutralnej (grisaille).

Niektóre części obrazu mogą być wykończone bez podmalowania, inne zaś odłożone do zabarwienia bardziej złożonego; które — to kwestja osobistego wyboru artysty.

Ponieważ barwienie skomplikowane, składające się z kilku pokładów, używa się do efektów specjalnych, niemożliwych do osiągnięcia za pomocą innych środków, artysta więc musi przewidzieć zależnie od swych zamiarów, które miejsca i w jaki sposób ma zabarwiać.

Wielcy mistrzowie posługiwali się stale podmalowaniem jednobarwnem (Tycjan, Giorgione, Rembrandt i inni). Takie podmalowanie umożliwia stosowanie zasady, pożytecznej przy każdej pracy twórczej, a polegającej na tem, że się nie zabiera do szczegółów, przed opracowaniem dzieła w zarysach ogólnych. Ważną jest rzeczą przemyśleć ustosunkowanie światłocienia, tej zasadniczej osnowy przeżyć wzrokowych, zanim się przystąpi do stwarzania całkowitej wielorakości barw.

Jednobarwne podmalowanie tworzy przeciwwagę nadmiernego pociągu do zbytnej kolorowości²⁾, gdyż zdecydowane przez nie stosunki świetlne posłużą ku porównywaniu i korygowaniu zbyt jasnych lub ciemnych barw, nakładanych na podmalowanie.

Większość artystów współczesnych tak się przyzwyczaiła widzieć wszystko w barwie, iż lekceważy światłocienia, który jednakże, mimo całej jego znaczenie dekoracyjne i emocjonalne, jest najbardziej zasadniczym i stałym czynnikiem naszych przeżyć wzrokowych.

Łatwo tego dowieść na przykładzie: co najpierw znika w obserwowanym przedmiocie przy zmniejszaniu światła lub zwiększaniu odległości?

¹⁾ Należy tu zwrócić uwagę na fakt, iż linja ołówkowa daje następujące możliwości: linje szerokie i wąskie; ostre, o twardych brzegach i o brzegach łagodnych; wyraźne i lekkie; przejścia od jednych linii do innych i zręczne posługiwanie się niemi decydują o wdzięku klasycznego rysunku (Rafaël).

²⁾ Znaczna liczba najlepszych obrazów odznacza się prostotą i jednostajnością kolorytu, są one prawie jednobarwne.



*J. Hoppen.
Studjum (rys. sangwiną).*

*G. Hoppen.
Étude (sanguine).*

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego C-wa Art. Plastyków)



Najpierw się zaciera wyrazistość konturów w zarysach form, lecz pozostają kolory wielobarwnych skojarzeń, następnie giną i one, pozostawiając ustosunkowania światłocienia w neutralnej barwie; te się już nie rozkładają dalej, a zatem stanowią najprostszą wielkość zasadniczą przeżyć wzrokowych¹⁾.

Przedwstępna budowa obrazu, polegająca na jednobarwnym podmalowaniu, przyczynia się czystości barw, gdyż niezmiernie ułatwia ich nakładanie, stawiając przed oczy stopień światła, który należy wyrazić za pomocą koloru.

Przez przeświecanie jednobarwnego podmalowania można stwarzać wyjątkową tonalność. Wiele sekretów starych mistrzów tłumaczy się tem, iż posługiwali się oni właśnie takimi środkami. Malowanie na jednobarwnej podstawie nadaje kolorystowi takie przymioty i odcienie, jak głębia, przezieranie dolnej warstwy przez górną i t. p., niemożliwe do osiągnięcia w żaden inny sposób.

Ponieważ przy operowaniu jednobarwnym podmalowaniem największa ilość gęstej farby bywa jednego składu, obraz wysycha równomierniej, co się przyczynia do jego trwałości.

Górne warstwy farby służą ku wzbogaceniu efektów świetlnych; mogą one lekko zmieniać barwę podmalowania, lub przez połączenia z niem przytłumiać górne tony, albo też — jednocząc się z podmalowaniem wytwarzają koloryt zupełnie nowy, różny od każdej warstwy osobna.

Przedziwnie głęboka zieleń pejzaży weneckich intensywność swą zawdzięcza wyłącznie czerwonemu podmalowaniu. Przygasza ono jaskrawą zieloną farbę, gdzieś tam przeświecając nawet i brylując. Bez takiego czerwonego podmalowania zielony koloryt utraciłby swą głębię i ciepło.

Wenecjanie osiągalni efekty liljowych szat aksamitnych i jedwabnych przy pomocy nakładania malinowej barwy (karmin, kraplak) na błękitną (ultramaryna) lub odwrotnie (co daje różne wyniki). Kolor purpurowy otrzymywano przez pokrywanie malinowej przezroczyłą czarną mgiełką i t. d. i t. d. Delikatne zabarwienia karnacyj dają szczególnie szeroki zakres stosowaniu podmalowań.

Talent, umiejętność i pomysłowość artysty pozwolą mu odnaleźć wiele subtelnych możliwości w kojarzeniu podmalowania z następującymi po niem warstwami barwnymi²⁾. Suche podmalowanie pokrywać należy farbami rzadszemi i najrzadszemi. Najrzadsze farby można wmalowywać w rzadsze i odwrotnie. Po wyschnięciu — można nakładać nowe częściowe

¹⁾ W obrazach współczesnych rzadko można znaleźć ciekawe zastosowanie gry światłocienia. Znaczna część artystów świadomie neguje jego znaczenie i poświęca się wyłącznie wielobarwności; inni, choć posługują się światłocieniem, nie zdają sobie sprawy z jego ważnej roli w malarstwie; jednakże nie ulega chyba wątpliwości, iż ton barwy jest jednocześnie wskaźnikiem stopnia światła, w niej zawartego. Zaś piękno i znaczenie barw zależą od wyboru ich tonów.

²⁾ Zmieszane na palecie i następnie dopiero nałożone na płótno, farby te znów dają nowy efekt.

polewy i t. d., wreszcie wykończając obraz pociągnięciami pędzla du premier coup (w miarę możliwości nie dotykając ich więcej).¹⁾

Za przykład długiego i skomplikowanego zabarwiania wielokrotnie nakładanymi warstwami mogą służyć dzieła Rembrandta: polewy na suchej powierzchni, wmalowywanie plam w wilgotną jeszcze dolną warstwę, kolejne nawarstwianie plam gęstych, rzadszych (rozrzedzona mieszanina farby z bielidłem) i najradszych (czysta farba rozprowadzona olejem) tworzą powierzchnię jego obrazów.

Tycjan, Veronese, Tintoretto i in. poprzestawali nieraz na dwu lub trzykrotnym pokrywaniu opracowanego podmalowania.

Rozkładanie barw na trzy zasadnicze — znanem było już przed wiekami. Reynolds, który wiele pracy położył na studjowanie techniki weneckiej,²⁾ pozostawił notatki, w których wyjaśnia, jak malował. Oto główna zasada: niewolno malować kilku farbami odrazu, lecz po wykończeniu podmalowania należy się zająć kolorem błękitnym i opracowywać go wyłącznie; następnie za drugim razem nakładać barwę czerwoną i wreszcie przejść do żółtej (Reynolds i Gainsborough świetnie się tą techniką posługiwali).

Jak więc widzimy, przy złożonym zabarwianiu podmalowania koniecznym jest nieustanne liczenie się z wpływem, jaki wywrze dolna powłoka farby na górną. Nieraz górna barwa nabiera intensywności przez nakładanie jej na odpowiednią dolną.

Zasadnicze barwy — błękitna i czerwona — zyskują na intensywności, jeżeli promienie przez nie przechodzą, żółta — traci, natomiast wygrywa przy odbiciu promieni.³⁾

Pokrywając gładką białą płaszczyznę warstwą czystej i gęstej czerwonej lub niebieskiej farby osiągnąć możemy to, że promienie, odbijając się od białej powierzchni i przechodząc następnie przez farbę na nią nałożoną, spotęgują jej siłę. Barwa żółta jaskrawszą będzie przy nakładaniu jej gęstymi (nieprzezroczystymi) plamami. Oczywiście, nie wyłącza to używania rozrzedzonej żółtej farby.

Wielce pożądanem byłoby badanie niektórych zjawisk fizycznych z zakresu światła i koloru, jak również zjawisk chemicznych (skład farb i innych materiałów malarskich) i fizjologicznych (wzrok), jako wywierających wielki wpływ na malarstwo.

¹⁾ Obraz, dobrze wykonany takim sposobem, staje się z roku na rok coraz lepszy, gdyż przezroczystość i „bursztynowość“ oleju się zwiększa i wszelkie szczęśliwe pomysły artysty występują coraz wyraźniej.

²⁾ Kupował on nawet obrazy i zeszkrobywał farby, żeby zgłębić „budowę“ obrazu.

³⁾ Łatwo przeprowadzić doświadczenie dla wykazania tego zjawiska: rozpuściwszy błękitną lub czerwoną farbę (może to być akwarela) w wodzie, zbliżamy napelnioną epruwetkę ku promieniowi światła, wpadającemu przez szczelinę do ciemnego pokoju. Promień, prześwietlając błękitną i czerwoną farbę, zwiększa ich intensywność, barwy te zajaśniają, zaś kolor żółty stanie się w tymże wypadku szarawym i brudnym. W jasnym zaś pokoju — przeciwnie: stanąwszy między oknem i farbami, zauważymy, iż intensywność koloru żółtego wygrywa przy porównaniu z niebieskim i czerwonym.

Barwienie na podstawie podmalowania jest ważne jeszcze ze względów dotyczących się już zagadnienia jakości powierzchni. Rozrzedzona farba nierównomiernie pokrywa dolną gęstą warstwę, na której ślady pędzla potworzyły szereg bruzd, górna farba pozostawia w nich więcej barwników, podkreślając przez to odciski pędzla i nadając barwie subtelną różnorodność. Dla wrażenia artystycznego należy wyzyskać fakt, iż plamy gęstej farby olejnej zachowują odcisk pędzla; w każdym razie trzeba się z tem liczyć. Jakość powierzchni zależy od pozostałych na niej śladów pędzla; wpływają one na efekty światła, barwy i formy; to też artysta winien poświęcić im swą uwagę.

Kształt pociągnięcia zależy od pędzla: od jego poruszeń i nacisku. Tak więc pędzel mały lub większy, miękki czy twardy, okrągły albo płaski, zaostroszony lub tępy, długi czy też krótki wpływa na odrębność faktury. Artyści współcześni używają zwykle płaskich pędzli, zaś starożytni mistrzowie malowali okrągłymi różnej wielkości, nieraz bardzo ostremi i drobnymi, nakształt akwarelowych (sobolowych).

Możliwy jest ruch pędzla po linii prostej i krzywej, „do siebie” i „od siebie”, kreskujący i uderzający. Artyści współcześni posługują się zwykle pociągnięciami prostymi, do siebie i z równomiernym naciskiem. Pociągnięciem „do siebie” nazywam najprostsze posuwanie pędzla zgodnie z kierunkiem włosa. Pociągnięciem „od siebie” — stosunkowo rzadkie, przeciwne pierwszemu, pod włos; przy takim pociągnięciu pędzel się rozwidra i plama nabiera wachlarzowatej, pierzastej formy. Ślad pędzla kreskującego (jakim znakomicie się posługiwał Franz Hals) przypomina ślad ołówka. Uderzający ruch pędzla, dość rzadko używany, pozostawia ślad bardzo charakterystyczny, jakby wzory z ostrych pagórków farby, powstałe wskutek odrywania pędzla od płótna po uderzeniu. Sposób ten modyfikuje się przez różne nachylenia pędzla: im bardziej jest one prostopadłe, tem mniejszy i krótszy jest ślad pędzla i odwrotnie; wiele również znaczy siła uderzenia: lekkie — pozostawia zaledwie chropowatą powierzchnię, silne — tworzy głębsze zmiany, zmuszając zwykle do dalszego opracowania w celu wyrównania sterczących pagórków farby.

Ślady pociągnięć pędzla zmieniają się również zależnie od siły i momentu nacisku; oczywiście, pędzel się rozszerza od naciskania i szerszy ślad pozostawia; to pozwala zmieniać rozmaicie rodzaj samego pociągnięcia. Dobrze opracowany obraz żyje świetnością swojej faktury. Pomysłowość i zręczność artysty dają mu możliwość osiągnięcia wielkich zdobyczy w odpowiednich pociągnięciach pędzla, natomiast obojętny do nich stosunek ewentualnie mógłby mu nadać „styl” pewien, lecz nie da nigdy mistrzostwa starych mistrzów. Zaś o ohydzie t. zw. „szerokich” i „śmiałych” pociągnięć pędzla, kładzionych niby miotłą, nie warto nawet mówić.

c. d. n.

spolszczyła MARJA BORZOBHATA.

NOWA TEORJA BARW *).

TADEUSZ ORYNG.



Nauka o barwach w ostatnich latach zaledwie przeszła ze stanu badań jakościowych do grona nauk siostrzanych, u podstawy których znajduje się liczba — miara. Barwa już nas nie tylko zachwyca, daje się ona i mierzyć. Ujęte w karby liczb, barwy zajmą należne im miejsce obok tonów muzycznych, spiętych w gamy. Jak muzyka nie straciła nic ze swego uroku przez podporządkowanie się matematyce (kontrapunkt jest niejako matematyką stosowaną), tak samo płonniemi są obawy „indywidualistów“, że liczba wniesie do techniki malarskiej szablon. Przeciwnie, podobnie jak to miało miejsce z muzyką, wejdzie malarstwo na tory świadomych poszukiwań zarówno w dziedzinie techniki jak harmonji z chwilą, gdy w świecie różnorodności barw, jakie przed wzrokiem rozciąga przyroda żywa i martwa, zapanuje doskonały porządek.

Barwa już dawno nęciła umysły badaczy, którzy starali się wnieść ład w ten widomy chaos. Już *Leonardo da Vinci* mówi o barwach prostych, których jest według niego sześć i o barwach złożonych. Doszukuje się on związku pomiędzy poszczególnymi barwami. Badania *da Vinci* są jednak raczej rozważaniami filozoficznymi. Brak im fizycznej podstawy, której dostarczyły dopiero odkrycia *Newtona*, *Huygensa* i *Hooke'a*. Teorią barw zajmują się później *Goethe*, który uwikłał się w niedorzeczny spór z teorią fizyczną barw *Newtona*, *Schopenhauer*, fizycy *Young*, *Brewster*, w nowszych czasach *Helmholz*, *Hering* i przede wszystkim *Ernest Mach*. Były to wszakże przeważnie badania z zakresu fizjologicznej teorii barw. Pierwszą na szerszą skalę zakrojoną próbę klasyfikacji barw spotykamy w publikacjach chemika *Chevreula*, który podaje kilka zasad, podług których można z dużą dokładnością określić barwę. Sprowadza on wszystkie barwy do trzech typów głównych: czerwony, żółty i niebieski. Barwy otrzymane z typów głównych przez mieszanie nazywa odcieniami, zmiany zaś odcieni przez przymieszkę bieli lub czerni — tonami. Następnie umieszcza *Chevreul* na krążku swe trzy typy główne w równych odstępach,

*) Redakcja „Południa“ odniosła się życzliwie do propozycji mojej zaznajomienia osób interesujących się sztuką z wynikami prac *Wilhelma Ostwalda* w dziedzinie teorii barw. W artykule pierwszym zamierzam omówić fizyczną stronę zagadnienia. Dwa następne mają być poświęcone: harmonji barw i harmonji form. Nadmienić warto, że pomysły *Ostwalda* znalazły już w malarstwie praktyczne zastosowanie ze znacznym powodzeniem.

między nimi zaś umieszcza symetrycznie odcienie, otrzymywane przez równomierne mieszanie dwóch typów sąsiednich, potem odcieni i t. d. — w ogólnej liczbie 72 odcienie. Dla każdego odcienia istnieje gama z dziesięciu tonów wyższych otrzymanych przez dodanie wzrastających ilości bieli i z dziesięciu tonów niższych powstałych przez domieszkę czerni.

Systemowi *Chevreula* brak jednak tych cech, które są nieodłączne w bezwzględnej skali miar. Nie umie on mierzyć czystości swych typów głównych, ani wyrazić liczbowo zawartości bieli lub czerni w tonie. Skala *Chevreula* więc nie daje się odtworzyć niezależnie od wzorów. Zasługą *Ostwald*a jest, że jego system pozwala mierzyć barwę w skali bezwzględnej, że każdą barwę można określić z pomocą dwóch lub trzech liczb w ten sposób, że liczby te pozwalają z dostępną nauce ścisłością stwierdzić tożsamość każdej barwy. System *Ostwald*a, rozwiązując jednocześnie problem harmonii barw, rozciąga przed artystą i technikiem perspektywę nieskończonych możliwości kolorystycznych.

Według znanego w fizyce prawa każda powierzchnia odbija tylko pewną, dla danego ciała ściśle określoną, część padających na nią promieni. Część ta jest niezależna od natężenia światła, zależy tylko od rodzaju promienia, t. zn. długości fali świetlnej, i temu niezmiennemu stosunkowi liczby promieni odbitych do padających jednoznacznie podporządkowanem jest czucie barwy. Ta okoliczność sprawia, że barwa w zasadzie może być przedmiotem pomiarów.

Jeżeli oznaczymy stosunek promieni odbitych do promieni padających przez literę v , to v będzie zawarte pomiędzy 0 i 1. Jeżeli $v = 1$, czyli jeżeli ciało odbija wszystkie promienie jednakowo w różnych kierunkach (rozpraszanie), to powierzchnia ciała będzie *biała*. Jeżeli $v = 0$, czyli ciało pochłania wszystkie promienie, to taką powierzchnię nazwiemy *czarną*. Jeżeli v jest większe od 0, a mniejsze od 1, to powierzchnia ciała wyda nam się *szarą*, gdy wszystkie promienie w równym stopniu ulegają odbiciu, czyli że v jest niezależne od długości fali świetlnej, lub też — *kolorową* (barwną), gdy poszczególne promienie ulegają odbiciu nierównomiernemu, czyli że v jest zależne od długości fali świetlnej.

Zarówno $v = 1$ jak i $v = 0$ są to przypadki idealne, do których można się zbliżyć, ale których osiągnąć się nie da. Najlepsza farba biała, biel barytowa (siarczan barowy), różni się od bieli teoretycznej o kilka procent, biel cynkowa odbija tylko 95%, biel zaś kredowa tylko 80% (z odcieniem żółtym); odwrotnie, najlepsze farby czarne odbijają kilka procent promieni.

Barwy szare, łącznie z barwami białą i czarną, nazywa *Ostwald* barwami niekolorowymi. Wszystkie barwy niekolorowe dają się umieścić w szereg, którego punktami końcowymi są idealna biała i idealna czarna i w którym każda barwa następna będzie ciemniejszą od poprzedniej. Jeżeli ułamek v promieni odbitych nazwiemy zawartością bieli barwy niekolorowej, albo wprost białą (w), to $1 - v$ będzie ich czernią (s). Stąd $w + s = 1$ będzie równanie barw niekolorowych. Ponieważ w (promienie odbite,

biel) można zmierzyć z pomocą metod fizycznych, więc wszystkie barwy niekolorowe dają się określić niezależnie od natężenia światła.

Teoretycznie ilość barw niekolorowych jest nieskończenia wielka, jednak ograniczona zdolność rozpoznawcza naszego oka sprowadza liczbę tę do stu. Każda z nich jest zdefiniowana przez ułamek światła odbitego, wyrażanego w setnych częściach. A więc barwa niekolorowa (krótko - szara) 25 odbija $\frac{25}{100}$ czyli czwartą część światła, szara 04 — tylko $\frac{4}{100}$, czyli dwudziestą piątą część. Szarą 04 nazwiemy jeszcze barwą czarną, szarą zaś 80 — jeszcze białą (patrz wyżej).

Dla określenia jakiegokolwiek barwy niekolorowej jest zgoła zbyt zbytecznym (i nie dla każdego możliwym) wykonywanie pomiarów fotometrycznych; wystarczy ją porównać z odpowiednio przygotowaną skalą (podobnie jak mierząc długość ciał porównujemy je z metrem, centymetrem, ważąc — z gramem, kilogramem i t. d.). Jeżeli barwa badana nie będzie identyczna z którąkolwiek zawartą w skali, to zawsze da się ją określić, jako barwę zawartą pomiędzy dwiema obok siebie znajdującymi się barwami skali. Dla celów praktycznych wystarcza skala składająca się z ośmiu barw, tak dobranych, że odstępy pomiędzy dwiema sąsiednimi wydają się równe, są to szare 0:89, 56, 36, 22, 14, 8,9, 5,6, 3,6, 2,2, 1,4, procentów bieli lub też 0:11, 44, 64, 78, 86, 91,1, 94,4, 96,4, 97,8, 98,6, % czerni, które *Ostwald* oznacza kolejno literami: a, c, e, g, i, l, n, p, r, t.

Jak widzimy, liczby wyrażające biel barw szarych tworzą szereg geometryczny. Jest to następstwem prawa *Fechnera*, według którego postępowi geometrycznemu podnięt odpowiada postęp arytmetyczny czuć. Wynika stąd odmienna rola bieli i czerni w szeregu barw szarych. Gdy bowiem znaczna ilość czerni wobec przeważającej ilości bieli nieznacznie tylko wpływa na wygląd barwy (biel kredowa zawiera 20% czerni), już najmniejsze ilości bieli powodują znaczne rozjaśnienie na czarnym końcu skali.

Jeżeli wśród promieni odbitych niektóre są reprezentowane silniej, to powierzchnie ciał wydają się wtedy kolorowemi. Jeżeli dalej tę nadwyżkę promieni wyróżnianych, wziętą w stosunku do wszystkich promieni padających, nazwiemy v , to wtedy równanie $v+s+w=1$ będzie matematycznym wyrazem barwy kolorowej. Jeżeli $s=0$ i $w=0$ to $v=1$ będzie równaniem barwy czystej. Gdy tylko s (czerni) $=0$, to dana barwa jest mieszaniną barwy czystej z białą; takie barwy (równanie $v+w=0$) nazywa *Ostwald* barwami jasnoczystymi. Jeżeli zaś tylko w (biel) $=0$, to dana barwa powstała przez zmieszanie barwy czystej z czerwoną; równaniem takiej barwy jest $v+s=0$ i barwy te zwą się ciemnojasnymi. Jeżeli wreszcie w barwie kolorowej zawarta jest biel i czerni razem — są to barwy mętne. (Praktycznie rzecz biorąc barwy ciał kolorowych bywają tylko mętne. Barwy te więc łącznie z omówionymi już barwami szarymi wyczerpują ogół wszystkich zabarwień ciał).

Ilość barw czystych, zwanych tonami barw (w terminologii *Chevreula* — odcieniami), teoretycznie jest nieskończenia wielka. Lecz tu, podobnie

jak w stosunku do barw szarych, ograniczona zdolność rozpoznawcza oka sprowadza tę liczbę mniej więcej do stu. Dla celów praktycznych jednak wystarcza odpowiednio sporządzona skala składająca się tylko z 24 tonów.

Tony barw tworzą tak samo, jak barwy szare, szereg ciągły. Normalne oko nie zawaha się nigdy co do porządku, w jakim tony należy umieścić. Tony jednak tworzą, w przeciwieństwie do barw szarych, szereg zamknięty: wyszedłszy od barwy żółtej, wracamy znowu do niej poprzez barwę pomarańczową, czerwoną, fioletową, niebieską i zieloną. Dlatego też umieszczamy te barwy w porządku wskazanym na krążku, zwanym krążkiem barw. I znowu zasługą *Ostwalda* jest, że wskazał metody, które pozwalają na wyznaczenie każdemu tonowi jego miejsca na krążku, że nadał w ten sposób krążkowi barw charakter skali bezwzględnej.

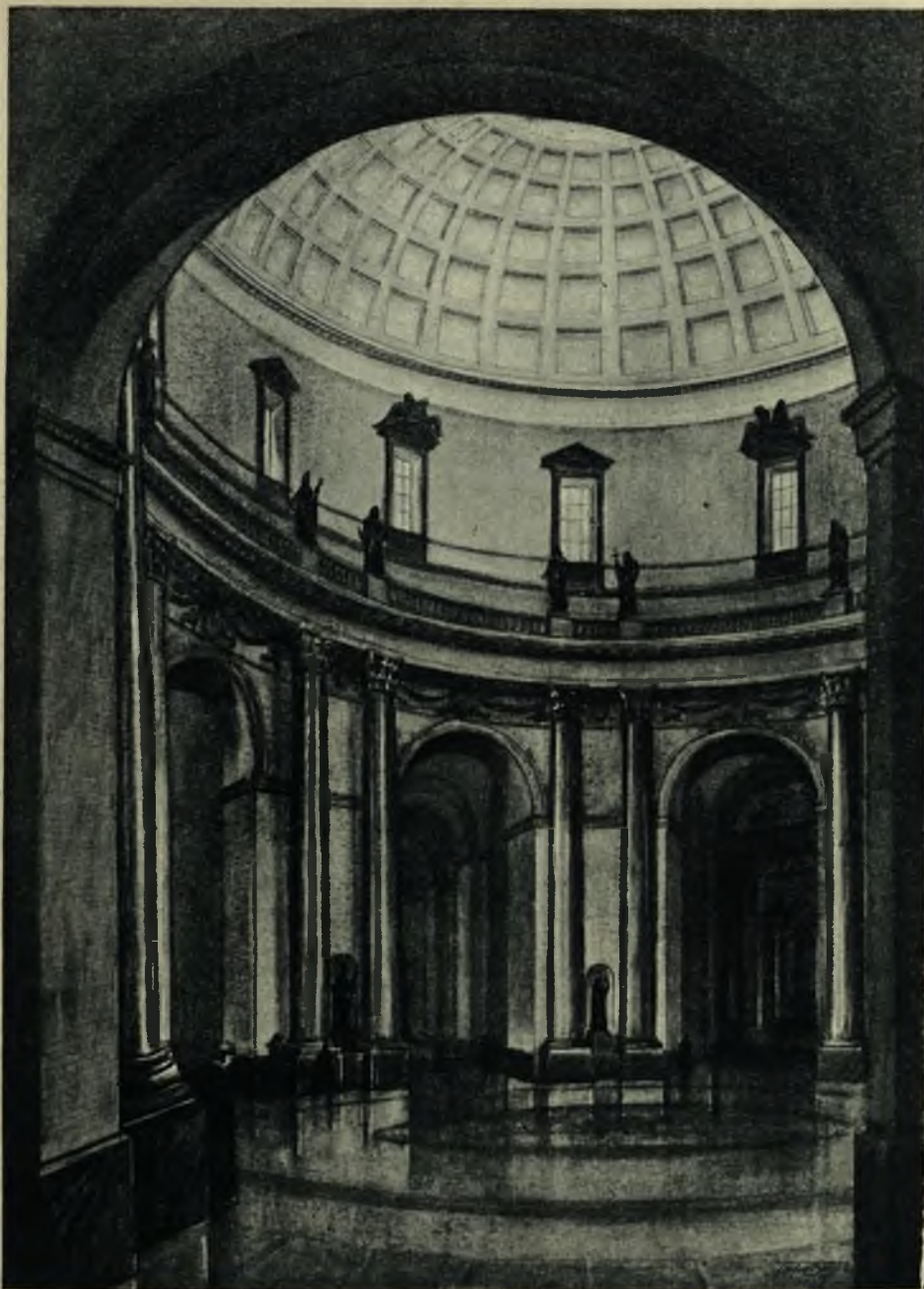
Ostwald dzieli krążek na 100 równych części (podziałka od 00 do 99). Jako punkty stałe (analogia do punktów stałych termometra) obiera on kilka farb o znanym składzie chemicznym i dokładnie zbadanych własnościach barwiących. Przez odpowiednie mieszanie otrzymuje się barwy pozostałe. Otrzymane tony *Ostwald* umieszcza na krążku, stosując zasadę barw dopełniających i zasadę symetrii wewnętrznej. Stwierdziwszy więc z pomocą metod fotofizycznych, że dwie dane barwy są barwami dopełniającymi, *Ostwald* umieszcza je w dwóch przeciwległych miejscach na krążku. W ten sposób każda para barw dopełniających dzieli krążek na dwie równe części. O miejscu zaś poszczególnych par decyduje zasada druga. Jeżeli przez mieszanie optycznie równych ilości barw *a* i *c*, otrzymamy barwę *b*, to barwa ta powinna znajdować się dokładnie pośrodku między *a* i *c*, następnie można odnaleźć czwartą barwę *d*, która znowu zmieszana z *b* da *c*, a więc *c* będzie leżało pośrodku pomiędzy *b* i *d*; postępując tak w dalszym ciągu, wrócimy wreszcie do *a* z powrotem. W ten sposób każda barwa (ton) otrzymuje należne jej miejsce na krążku i może więc być określona z pomocą odpowiedniej liczby. Względy natury technicznej rozstrzygnęły, że punktem wyjścia jest barwa cytrynowo-żółta *) która w ten sposób otrzymuje znak 00; dopełniająca ją błękitna (ultramaryna) miejsce przeciwległe i ma znak 50. Pomiedzy niemi z jednej strony znajduje się czerwień (cynober) znak 25, z drugiej — zieleń ciemna (morska) znak 75. Pozostałe tony główne otrzymują znaki: pomarańczowy—12.5, fioletowy—37.5, jasny-niebieski—62.5 i jasny-zielony—87.5. Jak już wspominałem skala z 24 tonów w zupełności odpowiada celom praktycznym.

Dla określenia barwy kolorowej nie wystarczą wskazanie odpowiadającego jej tonu na skali (znaku skali). Barwy kolorowe bowiem nigdy nie są barwaniami czystymi, zawierają one zawsze domieszkę bieli i czerni (*w* i *s*). Ponieważ jednak fizyka rozporządza metodami, które pozwalają mierzyć owe zawartości bieli i czerni w barwie kolorowej, więc każda barwa daje się jednoznacznie opisać z pomocą trzech liczb: liczba pierwsza

*) *Siriusgelb* Badeńskiej fabryki sody i aniliny w Manheimie.

będzie oznaczała ton barwy (miejsce na krążku barw), druga — zawartość bieli, trzecia — zawartość czerni.

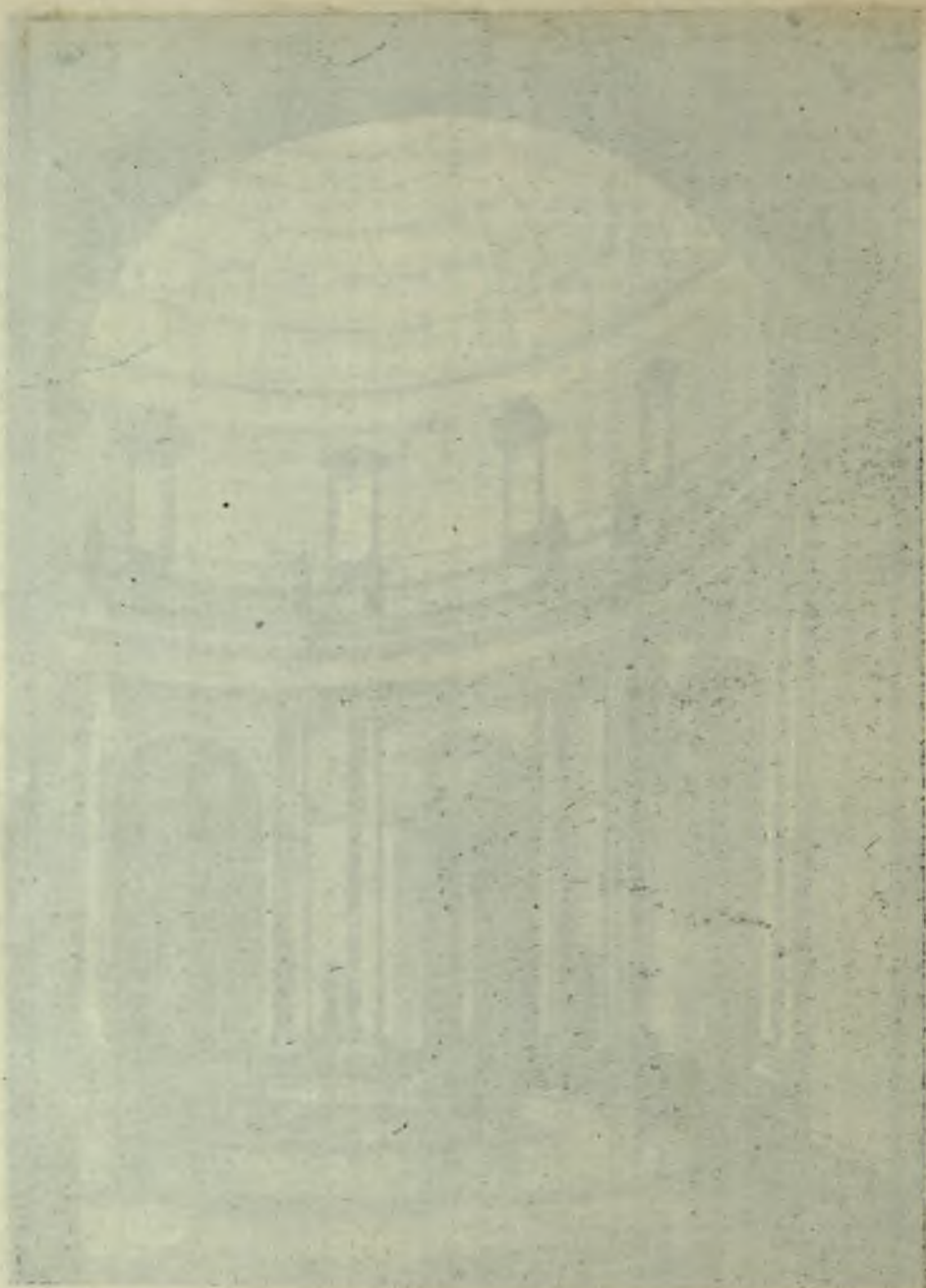
Zdefiniowana skala barw nie ogranicza się więc do krążka. Należy jeszcze przygotować dokładnie określone wzory barw mętnych ($v+s+w=1$) przez mieszanie tonu czystego z odpowiednimi ilościami bieli i czerni. Dwadzieścia osiem pochodnych każdego z 24 tonów krążka przygotowana w ten sposób, że wzrastające ilości bieli i czerni tworzą postępy geometryczne (prawo *Fechnera*), czynią zadość potrzebom praktycznym. Jeżeli umieścimy te 28 mętnych barw na trójkącie równobocznym w ten sposób, że u jednego wierzchołka znajdzie się barwa kolorowa czysta, u drugiego — biała a u trzeciego — czarna, pozostałe zaś barwy umieścimy w szeregach równoległych do boku trójkąta, przeciwległego wierzchołkowi pierwszemu, w taki sposób, że będą one w miarę oddalenia się od wierzchołka pierwszego stosunkowo coraz uboższe w barwę kolorową, zaś w miarę oddalenia się od wierzchołka drugiego i trzeciego — odpowiednio uboższe w biel i czern, to otrzymamy dla każdego z 24 tonów krążka trójkąt barw, w którym każdy szereg, równoległy do któregośkolwiek z boków, będzie się składał z odcieni fizjologicznie jednakowo od siebie oddalonych. Wszystkie 24 trójkąty, każdy liczący 28 odcieni, łącznie z 8 typami szeregu szarego, stanowią 680 norm, z pomocą których da się każda barwa zanalizować i określić *a. c.* Jeżeli uprzytomnimy sobie, że ten z 680 barw składający się układ został oparty na ścisłych metodach fizycznych usuwających wszelką wieloznaczność ocen subiektywnych, że budowa tego układu jest na wszystkich szczeblach przeprowadzona konsekwentnie, że wszystkie ogniwa układu są z sobą logicznie powiązane, to nie zawahamy się przyznać, że istotnie barwa przestała być wyłącznie przedmiotem opisów poetyckich i eksperymentów malarskich; że istotnie weszła ona na tory badań ścisłych, że stała się ona dostępna dla obiektywnych pomiarów. Jeżeli przypomnimy sobie, jaką rolę odegrał w dziejach rozwoju techniki zeszłego stulecia bezwzględny system miar, wprowadzony do nauki przez *Gaussa i Webera*, to nie wyda się przesadnym twierdzenie, że badanie *Wilhelma Ostwalda* zwiastują nowy okres w sztuce czystej i stosowanej, opartej na efektach kolorystycznych, i że tam, gdzie dotąd tylko błąkała się bezzadnie intuicja, rzadzić odtąd będzie świadome celu badanie.



J. Bursze.
Perspektywa wnętrza Kościoła
(projekt).

J. Bursze.
Perspective de l'intérieur d'une église
(projet).

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego C-wa Art. Plastyków)



W. H. ...
The ...
...



O FABRYCE SZKIEŁ, ZWIERCIADEŁ OZDOBNYCH I SZLIFIERNI KRYSTAŁÓW W URZECZU RADZIWIŁŁOWSKIM.

ANTONI URBAŃSKI.



Naczynia szklane do picia znane były w Polsce już w pierwszej połowie XIII wieku. Z początku jednak były to wyroby nędzne, brzydkie i nietrwałe. W wieku XVI poczęto wyrabiać je wytworniej, jako kryształ rznąty, lub z malowaniem wypalaniem w ogniu. Najdawniejszym zabytkiem w Polsce naczynia szklanego jest kubek św. Jadwigi, żony Henryka Brodatego. Jest on ze szkła grubego, zielonego z rzeźbą, wyobrażającą orła i smoka. Następnie dwa sławne sapieżyńskie puhary z czasów Zygmunta Starego zwane: „Iwan“ i „Iwanicha“ — mąż i żona. Mają prześliczny rysunek, kształt wazy, każdy z nich mieści w sobie dobry garniec. Władysław IV postanowił, aby je wyjmować z zamknięcia tylko przy licznej asystencji i ustrojonej paradnie liberji, przy muzyce i setnem daniu ognia z armat. Za Sasów nastąpiły w Polsce „Kielichy kolejne“. Nadawano im najrozmaitsze formy: waltorni, armaty, trzewika i t. p. oraz „kulawki“ bez podstawy, kto je nalane wziął do ręki, musiał wychylić, bo stać nie mogły — a mieściły czasem dwa garnce. Na jednym kielichu był napis: „Ludzie mi nogę wzięli dogadzając sobie; Ja im lepiej dogodzę, gdy odbiorę obie“. W Polsce wogóle mieliśmy mnóstwo fabryk szkła, a mianowicie: w Krakowie, Gdańsku, Krasnymstawie u Michała Potockiego, w Podhorcach, w Bielanych pod Warszawą, Barczący pod Warszawą, (późniejsza nazwa Czechy), wreszcie w Wilnie, w Nalibokach na Litwie, założona przez ks. Annę z Sanguszków Radziwiłłową. Najświetniejszą jednak była fabryka radziwiłłowska w Urzeczcu, miasteczku dawnego

księstwa Słuckiego, w województwie Nowogródzkim nad rzeczką Berezdenką, dopływem Talki, przy gościńcu słucko-bobrujskim. Urzecze, niegdyś własność dyzunickich Książów Olelkowiczów, przeszło do Radziwiłłów. Córka zaś Bogusława Radziwiłła, Ludwika Karolina, poślubiona Karolowi ks. Neuburskiemu wnosi mu w wianie Księstwo Słucko-Kopylskie. On to niezawodnie, jako Niemiec obrotny, założył pod koniec XVII lub na początku XVIII stulecia hutę urzecką. O księstwo Słuckie rozpoczyna się wnet wojna domowa między Pałacynem ks. Neuburskim a Radziwiłłami i Sapiehami. Cała masa z Urzeczem włącznie staje się własnością Radziwiłłów Nieświezkich, i po ks. Karolu „Panie Kochanku“ przechodzi na Księżniczkę Stefanję, zrodzoną ze słynnej z wdzięków i historij miłosnych Teofili z Morawskich. Radziwiłłowie więc byli spadkobiercami szlifierni kryształów Urzeckich i udoskonalali wyroby znakomicie. Oni mając kilka rezydencyj na Litwie, podnosili sztukę krajową, to też i Urzecze znalazło w nich swoich protektorów.

Wyrobnikami szkieł ozdobnych w Urzeczcu byli wyłącznie ludzie miejscowi, co nadaje fabryce cechę wyłącznie krajową.

Huta Urzecka prym trzymała przed innymi, udoskonalenie szlifiernie prześcigło inne huty krajowe jak również wiele zagranicznych.

Istniała w Urzeczcu wielka huta zwierciadłana, huta do robienia tafel na okna i szkła kredensowe, tudzież polerownia i szlifiernia.

Kunszt zwierciadeł ozdobnych zasłynął pierwotnie w Wenecji, wyrabiano tafle w ten sposób, iż wydęte poprzednio balony cylindrowe, po rozcięciu ich specjalnymi nożycami formowano na płasko. Potem wynaleziony został sposób doraźnego odlewania tafel. W Urzeczcu jednak aplikowany był sposób pierwszy.

Zwierciadłarnia urzecka zawdzięcza Radziwiłłom swój wspaniały rozwój. Ks. „Panie Kochanku“ ozdobił cały zamek Nieświezki zwierciadłami różnych rozmiarów, istniała tam również cała sala lustrzana, co potem naśladowali na Litwie inni możni obywatele.

Żwierciadła urzeckie odznaczały się pięknym blaskiem tafel, miały ramy kryształowe, w zagięciach stylowo weneckich, czasem kolorowe, wyrabiane były artystycznie rylcem, osadzone na podramowaniach drewnianych dla mocy. — Sławne również były stylowe gotowalnie urzeckie, na podstawach z kolumnami, ozdobione rzeźbami, scenami mitologicznymi i delikatnymi cyzelowaniami, oraz kinkiety z misternie wyrobionymi bukietami kwiatów i liści palmowych, a także pajaki wiszące i apliki.

Ozdobne szkła stołowe w Urzeczcu wytwarzane przedstawiają „puzderka“ podróżne, kielichy, flety (czyli wąskie, wysokie kielichy stołowe do szampa, puhan, flasze, lampki, „butliki“ — rodzaj butelek, z których wprost pito. Ciekawe niezmiernie są napisy na szklach rozmaitych:

„Vivat Gościnność Wieczna Przyjaźń stateczna“.

„Raymund i Tekla są to Dzierżanoscy y Radzi przyjąć w domu swoim Gości“.

„Kochaj o nic niedbaj, a będziesz szczęśliwie pić“.

„Ja brat starszy wypij ze mnie. — Ja brat młodszy bardzo proszę“
(dwustronny kielich).

„Chatka porządna, żonka rozrządna, — Wina kieliszek dla naszych kiszek“.

„Nikt nie wie mojej biedy“ — wyobrażona niewiasta, goniona przez strzały Amora.

Często na ogromnej dwugarnkowej szklanicy figuruje lakonicznie słowo „niewinność“.

Ozdoby na szkłe i napisy wykonywane były tylko od ręki rylcem i djamentem i dla tego wyroby urzeckie pozostaną na zawsze piękną pamiątką rytownictwa hutniczego, gdyż do tej roboty potrzeba było artystycznego uzdolnienia. Natomiast dziś wzorzyste upiększenia na szkłe są dziełem bardziej mechanicznem, odbywa się to bowiem głównie za pomocą wytrawiania deseniów kwasami gryzącemi.

Niemniej i szlifowanie przedstawia ogromną różnaitość: w kamień, w paski, perły, w centki, palmy, festony, girlandy laurowe, w romby, punkciki, kwadraty. Zdarza się często szlifowanie w karpia łuskę, w owale, kanty. Nóżki czyli filarki kielichów szlifują w różne wzory.

Kolory i odcienie szkła urzeckiego zdarzają się rozmaite. Przedewszystkiem więc odcień biały o połysku matowym. Następnie odcień fioletowy nader cenny zdobiący rzadsze okazy, a dalej odcienie różowawy, niebieskawy, opalowy, zielonkawy, żółtawy. Widzimy ornamenty i obwódki różnych kolorów: złoczone, srebrne, matowe.

Odróżnienie szkła z Urzeczka pochodzącego od innych fabryk bynajmniej łatwem nie jest. Gdy porcelana, fajanse, tkaniny nawet, posiadają marki i znaki, szkła i kryształy nie są sygnowane. Jedną tylko z fabryk kresowych, założoną przez Rzewuskich na Wołyniu w Cudnowie, dawała niekiedy duże gwiazdy u spodu okazów dla marki odróżnienia. Urzeczka natomiast marek nie stawiało. Wobec tego odróżniamy szkła urzeckie przedewszystkiem po wyrobach bardzo przednich, dobrze szlifowanych i grawerowanych, po połysku szkła, po niektórych ornamentach wreszcie.

Okazy mają bardzo często szlifowane lub cyzelowane festony przypominające firankę u brzegu czyli u górnego szlaku. Nóżki, czy też filarki, w Urzeczku zawsze prawie szlifowane w drobne płaszczyzny lub ścianki. Kolor fioletowy często bywa oznaką tej fabryki.

Zaznaczyć jeszcze należy oznaki polskiego charakteru w ornamentach a więc przedewszystkiem kwiaty. Na ogromnej ilości szkiele urzeckich mamy kwiaty polskie: blawatki, stokrotki, koniczyny, głogi, dzwonki, róże polne, osty, niezapominajki.

Fabryka urzecka w latach czterdziestych minionego stulecia wyrabiała jeszcze lustra i szkła, już tylko gładkie bez rznieć i chyliła się ku upadkowi. Nie chciał jej widocznie podtrzymywać ówczesny właściciel książę Leon Wittgenstein.

Zachowanych okazów urzeckich mamy stosunkowo niewiele, trochę po muzeach i w prywatnych zbiorach. Sławne są szkła rodzin Lipskich, Bukatych, Weysenhoffów, Bykowskich, Radziwiłłów.

KILKA UWAG O KILIMACH.

JADWIGA HANDELSMANOWA.

W ostatnich czasach wzrosło bardzo zainteresowanie przemysłem kilimkarskim. Powstało kilka nowych większych wytwórni we Lwowie, w Poznańskim; wiele osób zamieszkałych stale na wsi zwraca się do istniejących pracowni po naukę i wskazówki. Byłby to objaw bardzo pocieszający, gdyby nie to, że większość tej produkcji stoi poniżej wszelkiego artystycznego poziomu, wywożone zaś za granicę jaskrawo-krzykliwe w kolorze i barbarzyńskie w rysunku kilimy przynoszą nam sławę narodu równego dzikim ludom pod względem kultury artystycznej. Prawie wszystkie nowo-otwierane pracownie czerpią swe wzory z wydawnictwa Muzeum Przemysłowego we Lwowie z r. 1880 pod t. „Wzory przemysłu ludowego“ jedyne u nas w tym rodzaju i stanowiącego prawdziwą *skarbnicę motywów*, z których korzystać można i trzeba, jako z podstawy do samodzielnych kompozycji. Reprodukcje wydawnictwa odbijane w kolorach zasadniczych, wydane w najgorszej dla sztuki stosowanej epoce, w żadnym jednak razie nie powinny być kopjowane à la lettre. Brak dobrych wzorów to największa bolączka przemysłu kilimkarskiego. Artyści nasi mało się wogóle zajmują sztuką stosowaną, a nawet wielu z tych, którzy w przemyśle artystycznym pracują nie jest wcale z techniką kilimkarską obeznanych. Oprócz kilku kierowników i kierowniczek pracowni i paru artystów dostarczających przygodnie wzory, mamy właściwie jednego dobrego specjalistę p. Tretera z Zakopanego, który rozumie styl i charakter kilima, studyował dawne w tej dziedzinie zabytki i doskonale umie w swych pracach tradycję dawną utrzymać, nie kopjując niewolniczo starych wzorów.

Ostatni konkurs ogłoszony przez tow. „Kilim Polski“ przyniósł plon obfity, bo kilkaset rysunków, z których jednak zaledwie kilkanaście można wyróżnić i do tkania przeznaczyć. Reszta to wzory albo bardzo brzydkie albo zupełnie się do wykonania nie nadające. Jeden z warunków konkursu brzmiał: rysunek ma być przystosowany do techniki kilimkarskiej. Cóż to jednak jest ta „technika kilimkarska“ kiedy w zasadzie wytkać można wszystko, czego dowodem kopje obrazów w gobelinach, będących tylko cieńszymi i subtelniejszymi kilimami. Tylko... to nie jest i nie powinno być naszym ideałem i kilim polski ma swoje właściwości, które zachować i podkreślić należy. Trzeba go badać w zbiorach i muzeach, kopjować poszczególne motywy, notować barwy, *uczyć się kilimów*, a potem już samodzielnie tworzyć wzory nowe, ale związane z tradycją i dające tę odrębność narodową, która je wyróżniać powinna.

Technika kilimkarska (la tapisserie, Wirkarbeit) znana od tysięcy lat, przez wieki całe potrafiła zdobyć zaledwie niewielkie ulepszenia i do dziś dnia pozostała jedną z niewielu, wśród przeróżnych rodzajów tkactwa,



Rys. 1.



Rys. 3.



której mechanicznie stosować nie można. Na kilim składają się dwa zasadnicze pierwiastki: postaw czyli osnowa lniana, konopna, bawełniana lub nawet wełniana, idąca wzdłuż tkaniny, zupełnie jednak niewidoczna i ukazająca się tylko z dwóch brzegów jako frendzla, i wątek przeważnie wełniany idący w poprzek i całkowicie tworzący wzory. Z tego poziomego kierunku wątku, łatwo wyciągnąć wniosek, że linje poziome lub ukosy do nich zbliżone będą łatwiejsze i szybsze do wykonania i ładniej się układają w tkaninie; należy więc w projektach dawać im przewagę. Np. żeby wydłużone i ostre należy tkąć jedynie w kierunku poziomym i unikać ich stanowczo w pionowym. Pozatem należy pamiętać by jaknajmniejszym nakładem pracy otrzymać jaknajwiększy efekt artystyczny i odpowiednio rysunek konstruować; wzór jest zaś tem łatwiejszy i szybszy do wykonania im mniej płaszczyzn kolorowych przecina pozioma linja wątku. Należy więc unikać linii spiralnych, konturów cienkich i drobnych gęstych rysunków, jakie spotykamy na dywanach strzyżonych. Pierwszą rzeczą przy oglądaniu rysunku jest stwierdzenie w jakim kierunku idzie osnowa a w jakim wątek i na projekcie *dostosowanym do techniki* powinno to być na pierwszy rzut oka widoczne. Dla łatwiejszego zrozumienia wyliczonych tu właściwości dam przykład najprostszy. Ktoś zamawia kilim 1 mt. szeroki i 2 mt. długi, w pasy, ale zaznacza, żeby pasy te szły *wzdłuż* kilima. Otóż wzór taki należy wykonać na warsztacie 2 mt. szerokim i pasy tkąć *wpoprzek*, czyli: *tkać kilim bokiem*. Przewaga w robocie linii poziomych i nie rozbijanie wzorów na zbyt wiele płaszczyzn (również w przekroju poziomym) to właściwości, które należy stosować do wszystkich wzorów, ale ponieważ są dwa sposoby wykonywania kilimów, więc do każdego z nich inne projekty robić należy i znów inne cechy im nadawać. Pierwszy sposób, to tkanie na warsztacie, gdzie osnowa naciągnięta jest poziomo (*basse-lisse*), i gdzie grzebień (czyli płochy przybija każdy szereg wątków a cała robota utrzymywana jest stale na jednej linii poziomej, i obliczana podług nitek przy krosnach pionowych (*haute-lisse*) osnowa naciągnięta jest z góry na dół, robota zaś posuwa się za rysunkiem oznaczonym na osnowie lub przypiętym po za nią i poziomów może być kilka lub kilkanaście, a przybija się wątek widełkami lub zaostrzonemi specjalnemi cewkami. Na warsztatach poziomych robota tem idzie prędzej im rysunek jest prostszy, im mniej obliczeń i skomplikowanych skosów. (Najpospolitsze obliczenie wynosi na 1 cm. kw. 4 nitki osnowy i 8 nitek całkowitych t. j. idących tam i z powrotem wątku). To też najlepiej się do nich nadają wzory geometryczne lub t. zw. kostkowe czyli układane z drobnych prostokątów. Takie bywają najczęściej kilimy ludowe, ale że można z nich tworzyć wzory niezmiernie bogate i oryginalne — dowodem projekty p. Bułhakówny, która w nich celuje. Wszelkie motywy kwiatowe lub co gorsza figury ludzkie uważam przy tym sposobie za zupełnie chybione, gdyż dociąganie linii swobodnej do łamanej na krataczce daje zawsze przykre dla oka rezultaty i przypomina ozdoby wycinane z blachy lub papieru, ale nie tkackie bynajmniej.

Na warsztacie pionowym rysunków kostkowych robić nie warto, bo praca znacznie wolniej się posuwa niż na poziomym, ale zato linje nie krępowane wyliczeniami krótkimi są swobodniejsze, miększe i motywy kwiatowe, zwierzęce i t. d. doskonale w nich stosować można. — Bardzo piękne kilimy tego typu wyrabia pracownia p. Śliwińskiej w Warszawie, bądź kopując dawane wzory, bądź według rysunków p. Trojanowskiego, Bartłomiejczyka i własnych. Doskonałym wzorem dla warsztatów poziomych jest załączony na rys. 1-m wzór p. Czajkowskiego; piękny w kolorze, prosty w rysunku i łatwy do wykonania, posiada wszystkie zalety wymagane. Rys. 2-gi przedstawia kilim z Muzeum Narodowego w Krakowie (wpływy francuskie) i rys. 3-ci kilim podolski, wykonany na warsztatach pionowych.

Byłoby bardzo pożądanem, aby w większych środowiskach jak Warszawa, Poznań, Lwów, Wilno i t. d. można było zebrać przy muzeach lub bibliotekach zbiory jeśli nie starych kilimów, bo o nie coraz trudniej, to przynajmniej ich kopij kolorowych, jak to w innych działach robi Muzeum Ikonograficznie w Warszawie. Prócz tego zrzeszenia artystów jak np. Kooperatywa artystów w Warszawie powinny mieć stale do sprzedania wzory różnych typów, nad którymi czuwałaby komisja fachowa.



Rys. 2.



J. Dąbrowski.
Projekt kolumnady (szkic).

J. Dąbrowski.
Projet d'une colonnade (esquisse).

Z A B A W K A.

JANINA JANKOWSKA.

Zabawkarstwo Polski rozwija się po wojnie ze wzmagającym się rozpędem. Jakkolwiek wzory uszlachetniły się przeciętnie, cechuje je niezgodność środków artystycznych i celów.

Daje się odczuwać lekceważenie czy też nieopanowanie zadań zabawkarstwa: nowe wzory zabawek zdradzają powierzchowność pracy, nie ugruntowanej na pewnych podstawach.

W zabawkarstwie prócz zwykłych zadań zdobniczych, należy doceniać czynnik swoisty, całkowicie odmienny: estetykę dziecka.

Z niej jedynie należy wyciągać wskazania jaką ma być zabawka — kto nie zna dziecka i nie potrafi być dzieckiem, kto nie posiada czarodziejskiego płynu, przywracającego dzieciństwo, ten nie może tworzyć zabawek.

Trzeba iść na przespługi w ten świat maleńkich, podpatrywać i podsluchiwać dziworodki twórczości dziecięcej w 2 zasadniczych jej przejawach: zabawie i rysunku.

Kompasem pomocnym w odkrywaniu tych dziwnych, prymitywów współczesnych, powinny być badania pedologiczne.

Artysta-zabawkarz, pretendujący do sławy św. Mikołaja, pewnie zainteresuje się wykrytymi przez naukę prawami estetyki dziecięcej.

Dwoma skrzydłami, na których się wspiera ona, jest słabe poczucie rzeczywistości (płynące z nieukształconych zmysłów) i wyobraźnia dziwnie jaskrawa.

Dowiedzionem jest, że dziecko zrazu nie postrzega wszystkich barw. Niemowlę reaguje z początku jedynie na światło, które sprawia mu rozkosz estetyczną. Stopniowo poznaje barwy zasadnicze, rozpoczynając od żółtej.

Z wiekiem, poczynając przeciętnie od lat 3-ich dziecko zaczyna poznawać barwy złożone i odcienie. Analogicznie stopniowo oswaja się dziecko z kształtem, bryłą i linią.

Ta nieudolność zmysłów, postrzegających tylko kształty proste i barwy zasadnicze chroni dziecko od zachłyśnięcia się chaosem barwnym i dźwięczącym wrażeń; uczy tworzenie syntezy wrażeń — pojęć, a przez to orjentowania się w oszalałającym go świecie.

Podsuwanie dziecku zabawek wielobarwnych o kształtach złożonych i liniach wymyślnych jest chybionem, gdyż dziecko najczęściej nie postrzega tego całego złożonego przepychu (na niższych szczeblach rozwoju); lub też nie umiając ująć całości ześrodkowuje uwagę na zbędnych szegółach. Miłość szczegółów u dziecka bywa nieraz wyolbrzymiona. Na rysunkach



dzieci grzyby są bardzo często większe od lasu. To też dla ułatwienia dziecku myślenia syntetycznego, kształt zabawki powinien być schematyczny.

Nie trzeba się ubiegać o niewolnicze odtwarzanie przyrody. Dziecko nie posiada zdecydowanego poczucia rzeczywistości, jak człowiek dorosły. Wyobrażenia są chwiejne i nieutralone wielokrotnem powtarzaniem. Każde wrażenie ze świata, jest nieczekanem cudnem objawieniem.

Wyobraźnia dziecięca dziwnie jaskrawa, wyrastająca nieraz do potęgi halucynacji, wynagradza wielokrotnie brak wyszkolenia zmysłów.



*Zabawka gliniana z kieleckiego
(barwa czerwono-pomarańczowa ze złotem).*

Wyobraźnia dziecka dośpiewa to, co jej potrzeba, przeczaruje ialkę ukręconą z gałgana w rusałkę, świeżo wyłuskane kasztany w krowy łaciące. Bywa nieraz, że pstre morskie kamyki zamieniają się nagle w grzeczne dziewczynki w szkole, większe zaś — w nauczycielki. Każdy kamyk ma imię i charakter i uczy dziewczynki.

Kijek lub pałka z głową jest lepszym rumakiem niż koń na kółkach, poco więc obciążać zabawkę skórą końską i przyczepiać do niej ogon prawdziwy?

Zabawka dla młodszego dziecka jest syntezą kształtu, barwy i pomocą w poznawaniu świata, dla starszego zaś współaktorem nieustającego teatrum, jakim jest zabawa.

Powinna być ona głównie pretekstem do niewyczerpanej akcji i różnorodnych sytuacji (jak lalka i koń, które trzymają prym w świecie zabawek).

Realizm zaś zabawki ograniczy jej możliwości zabawowe. Temat zaczerpnięty z rysunków (w których dziecko spowiada się ze swoich zamiłowań), kształt o konturach ogólniających, barwach zasadniczych i wyrazistych, oto są wskazania jakie powinny być zabawki, o których wiedzą tak dobrze pedolodzy, tak mało artyści, a jeszcze mniej fabrykanci zabawek. Oczywiście teorie płodzą zwykle martwo - urodzonych mózgowiczów. Widzieliśmy w eksperymentalnych gablotkach fatalne poczwary lalek, odpowiadające całkowicie wymaganiom pedologów.

Trzeba teorię ubrać w kształt plastyczny i tchnąć weń życie. Szukajmy przykładów w sztuce dziecka. Rysunki dzieci potwierdzą wielokrotnie teorię, podszeptą niezawodny, kochany temat, nieraz nawet podsuną wzór gotowy. Idąc bitym gościńcem starych twierdzeń naukowych poszukajmy pokrewieństwa sztuki dziecka ze sztuką ludową. Zabawkarstwo dzisiejsze wiedzione instynktem trafnym, lecz powierzchownym, zaczęło o tradycje zdobnictwa ludowego. Stara to dobra, lecz fałszywie zanucona piosenka. Naiwnie kopując wzory ludowe, zabawkarze nie zastanowili się nad istotą pokrewieństwa 2 prymitywów: dziecka i ludu. Bezprzykładnie rozpanoszył się prymitywizm, w sztukach nie stosuje się go jedynie tam, gdzie jest jego właściwe miejsce: w sztuce dla dziecka. Można i trzeba zapożyczyć proste harmonie sytych światłem barw i niefrasobliwą linię kształtu ze sztuki ludowej. Nie dość tego. W myśl zasady prymityw dla prymitywu, trzeba wszczepić w zabawkarzy odmienną metodę tworzenia, która się rozwinęła samorodnie w sztuce ludowej.

Każde niemal dziecko jednakowo narysuje człowieka: jedna lub dwie kule wsparte na patykach przedstawiających nogi. Ta większa kula to głowa. Trzy kropki — oczy i usta (nos jest często pominięty zarówno jak i tułów). Ecce homo. Najpierwszy portret człowieka. Później przybywają warjanty, szczegóły, ręce, kapelusz, nos, jest to ciekawa ilustracja rysunkowego myślenia dzieci, gdyż przedstawia ona pojęcie o człowieku sformułowane na zasadzie niedokładnych, ale syntetycznych postrzeżeń.

Tę samą metodę „odtworzenia pojęć” widzimy w hieroglifach, rysunkach ludów pierwotnych, stylizacjach epok ubiegłych, a nawet w krajobrazach prerafaelitów i bizantyjczyków, gdzie malowany jest krajobraz nie istniejący w naturze np. drzewa w ogólności, pojęcia o nich, nie zaś drzewa określonego gatunku.

W zdobnictwie polskim, szczególnie zaś w zabawce ludowej, odnajdziemy też samą, a może i bardziej zaakcentowaną pojęciowość rysunku, syntetyczność linii, uproszczenie kształtów ad absurdum. Rzadko spotykamy w zabawkach ludowych wyobrażenie człowieka. Baba taneczna wsparta pod boki rękoma okrągłymi jak obwarzanki, harda, która samego djabła wyonaczyła powtarza się w zabawkach Litwy, Królestwa, Małopolski urobiona z drzewa, ciasta lub gliny. Postać jest traktowana równie sumarycznie, jak w rysunkach dziecięcych.

Ulubioną zabawką dzieci polskich jest koń. Wykonany z różnych materiałów z drzewa, lub gliny w różnych postaciach, przedstawia raczej jakieś zwierzę fantastyczne: nogi jego przypominają macki ślimaka, ogon wydłuża się w kształt kaczy, jedynie szlachetne pochylenie szyi a nieraz pęd i ruchu zadzierzystość ognista przypominają końskie pochodzenie tego tworu.

Trudno przypuszczać, żeby chłop polski, który jak nikt zna konia, nie znał szczegółów jego budowy. Oczywiście widać w tych figurkach niezdarność ręki; jeżeli jednak rzeźbiarz samouk umiał pochwytać rozpęd ruchu i charakter, nie można go posądzać o to, że nie potrafiłby ulepić ogona lub kopyt, wzorując się na naturze. Samorodny ten artysta nie odtwarzał natury, owszem z całą swobodą i humorem potrafił z niej zakpić nie przeszkadza mu to, że koń ma kaczy ogon, jeżeli łatwiej weń gwizdnąć. Nie niepokoi się również tem, że koni różowych w złote paski niema w rzeczywistości. Byle był piękny, wesoly, zadzierzysty koń gwizdek — zabawka.

Pięknymi zdumiewającymi przykładami odtwarzania pojęć są zabawki wyobrażające jeźdźców, ulubionych aktorów marzenia każdego chłopca i każdej dziewczyny. Królewic, święty Jerzy, Pogoń litewska, znak słońca zwycięskiego tyle mitów i legend świętych pokutuje w tym małym zabawnym glinianym jeźdźcu.

Nie rycerz to właściwie, lecz jeździec zrosnięty z koniem. Zamiast nóg ma dziwne słabe wyrostki, a często nóg niema wcale. Jest on raczej dodatkiem do konia i hełmu fantastycznego nie jeździec to a centaur.

W prymitywnej tej zabawce widzimy ten sam proces wyobrażeń co w tworzeniu postaci syren, smoków, centaurów greckich. Jeszcze dziwniej zrastają się pojęcia w zabawkach ludowych. Powstają kształty jakich nie tylko niema w przyrodzie, lecz którym dotąd nie dano imienia. Jeślibyśmy chcieli wynaleźć słowo dla zrostu tych pojęć, używanych zwykle razem, nazwalibyśmy tą zabawkę wozo-koniem. (Patrz rys.)

W krakowskich zabawkach widzimy tylko pojazdy, zaprzęgi: koń jest złączony z wozem deszczułką. Przednie koła wozu umieszczone są pod przednimi nogami konia dla celów praktycznych. Koń przeważnie w tych wypadkach traktowany jest jak dodatek do wozu, niezbędny a schematyczny ornament.

W zabawce rosyjskiej, którą nazwiemy wozokoniem, para koni i wóz jest tym samym przedmiotem. Szlachetne szyje końskie stanowią przód wozu, nie są one w tym wypadku przypadkowym ornamentem, lecz zastępują oddzielne figury koni. Powstaje wóz i kształt nowy wskutek zrostu 2-ech nierozdzielnych pojęć.

Tych kilka przykładów ilustruje dostatecznie nieświadome metody tworzenia u dzieci i ludu.

Taka jest sztuka dziecka i ludu. I tak konstruowaną być powinna sztuka dla dziecka. Prymityw dla prymitywu. Wnioski te, do których doszliśmy bitą drogą znanych przesłanek, powinny być owocne w plastyczne przykłady niewidzianych dotąd zabawek.

Opierając się na sztuce dziecka i ludu nie trzeba jej kopjować, jeno przeszczepić metody jej tworzenia.



Rosyjska zabawka drewniana.

WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI DRUKARSKIEJ W WARSZAWIE.

ZYGMUNT MOCARSKI.

Wystawa polskiej sztuki drukarskiej w kamienicy Baryczków jest trzecim ogólnym pokazem druków polskich w ich dziejowym rozwoju. W roku 1895 książka polska była przedmiotem wystawy w odrębnym dziale, zorganizowanym przez Zygmunta Wolskiego na Pierwszej Wszechrosyjskiej wystawie drukarskiej w Petersburgu¹⁾. Po raz wtóry w r. 1904/5 urządzono w Krakowie polską wystawę drukarską staraniem Tow. Polska Sztuka Stosowana²⁾. Na słynnej wystawie lipskiej 1914 roku „Burga“³⁾, w której uczestniczyły poszczególne państwa, trójzaborowe druki polskie nie mogły być należycie uwzględnione. Dopiero z chwilą restytucji państwa polskiego po raz trzeci wogóle i po raz pierwszy w odrodzonej Rzeczypospolitej zostały zgromadzone okazy oficyn drukarskich polskich, świadczące o dorobku kulturalnym narodu⁴⁾.

Wystawę zorganizował z inicjatywy Związku Polskich Artystów Plastyków Komitet specjalny „w celu poznajomienia społeczeństwa z rodzimym drukarstwem, zrobienia przeglądu z jego dotychczasowego w ciągu dziejów rozwoju i obecnego stanu oraz w celu podniesienia artystycznych wartości tej sztuki“⁵⁾. Druki i oprawy współczesne nadesłane przez zakłady drukarskie i graficzne, wydawców, introligatorów zostały poddane sumiennej ocenie komisji *jury*, która kwalifikowała lub odrzucała eksponaty, zwracając baczna uwagę na poprawność wykonania i wartości estetyczne druku. Całokształt działu współczesnego został niestety z góry uzależniony od obelśniania wystawy przez produkujących i wydających książkę w dobie obecnej. Niektóre rażące braki uzupełniono z inicjatywy poszczególnych członków *jury*. Ogromne trudności należało przezwyciężyć w dziale retrospektywnym. Ograniczono się z przyczyn niezależnych od Komitetu wystawy w wyborze druków jedynie z paru większych księżnic warszawskich publicznych i kilku księgozbiorów prywatnych. Korzystanie z materiału

¹⁾ — [Epimach — Szpyłło Bronisław]: „Первая Всероссийская Выставка Печатаго Дѣла. Каталогъ историческаго отдѣла. Польскій отдѣлъ. 19 февраля — 15 іюня 1895 г.“ СІІБ. 1895.

²⁾ — „Wystawa drukarska urządzona staraniem Tow. „Polska Sztuka Stosowana“ w dawnym pałacyku hr. Czapskich w Krakowie. Od dnia 24 grudnia 1904 r. do 10 lutego 1905 r. [Katalog] Kraków“.

³⁾ Skróć — Buchgewerbe — und Graphik Ausstellung.

⁴⁾ [Mocarski Zygmunt]: Pięć wieków drukarstwa polskiego. Wybór książek i innych wytworów drukarskich od wieku XV do XX, wystawiony w kamienicy Baryczków r. 1922. [Katalog]. Warszawa 1922.

⁵⁾ „Program Wystawy Polskiej Sztuki Drukarskiej“ r. 1921.

RESPONSIONIS DAVIDIS CONTRA

<p>dem in Epheso fa- cto, cuius praesides suerunt sanctissima memoria calistinus Romanorum, et Cyrillus Alexan- dri- norum, presulger- quidem recta et im- maculata fidei expo- sitionem sanctorum et beatissimorum tre- centorum decem et octo patrum, qui in Nicea temporibus pia memoria Constanti- ni Imperatoris con- gregati sunt, serua- ri autem est ea, qua apud Constantino- polim a sanctis quin- quaginta patribus decreta sunt, ad ex- pellendas quidem omnes germinantes hereses, et ad confirmationem eiusdem Catholicae et Apostolicae nostrae fidei.</p>	<p>ritibus Alexandrina Ecclesia Sacerdotes, apud ephesum olim facta est Synodus, cuius praesides fue- runt sancta memoria calistinus Romano- rum et octo sancto- rum, qui in Nicea sub Constantino pia memoria Imperato- re conuenerunt. Con- tineatur et centum quinquaginta pa- trium sanctorum in urbis Constanti- nitana decretum, ad peremptionem qui- dem sectarum tunc pullulantium, con- firmationem vero ipsius Catholicae et Apostolicae nos- trae fidei.</p> <p>refeom, confirmationem vero eiusdem catho- lica et Apostolica nostrae fidei.</p>
---	---

ALIA DIFFINITIO CHALCEDONENSIS ST.

NUDI, SIMILITER SVB QVADRVPLICI

editione

Comprehendens eorum qua in concilio. Nicensi primo, Constantinopolitano primo, Ephesum primo decreta sunt, approbationem, et diuinae unitatis in Christo persona assertionem.

<p>EDITIO I AD cognoscendam quidem confirmationem per secessit</p>	<p>EDITIO II Vt sciret quidem ergo ad per- fectam pietatis co- gnitio</p>	<p>EDITIO III Vt sciret quidem ad plenissimam pietatis agnitionem et</p>	<p>EDITIO IIII Vt sciret quidem ad plenitudinem cognoscendam pie- tatis</p>
--	---	--	---

Possewin Antoni S. J. Notae Divini Verbi et Apostolicae Ecclesiae fides, ac facies... Poznań, Jan Wolrab 1586.

Z ksiązniczy im C. i E. Wróblewskich w Wilnie.

znajdującego się i dostępnego w Warszawie, wertowanie wprost licznych półek bibliotecznych, wobec braku u nas opracowań specjalnych, dotyczących poszczególnych oficyn lub pewnych okresów w dziejach książki polskiej, oczywiście nie może być pozbawione pewnych cech przypadkowości. To też punkt ciężkości komisja *jury* działu retrospektywnego widziała nie w zgromadzeniu znacznej ilości wytworów licznych oficyn drukarskich, ilustrujących wszelkie etapy w rozwoju drukarstwa polskiego (moment historyczny) lub w niesłychanie ciekawym pokazie rozwoju terytorjalnego druków polskich (książka jako dokument kultury), lecz w wyborze okazji najsłynniejszych oficyn dawnych, uwzględniającym jedynie wartości typograficzne. Zebrany materiał dawny Komisja *jury* działu retrospektywnego poddała również sumiennej analizie. Wobec tego, że druki dawne są nieraz wzorami dla drukarstwa współczesnego, nie wahano się w usunięciu, o ile istniały pewne wady, znanych i słynnych wydawnictw, których wpływ na drukarstwo dzisiejsze byłby niepożądany⁶⁾. Dawne książki są rozwarte na stronicach wybranych przez członków *jury* Zygmunta Łazarskiego i Adama Póltawskiego, najgłębszych znawców u nas w dobrej obecnej sztuki drukarskiej.

Jest to wystawa książki polskiej w najwęższym znaczeniu tego słowa. Niechętny cudzoziemiec nie podniesie znanych zarzutów o zachłanności „nacionalizmu” polskiego. Z programu usunięto słusznie zresztą wydawnictwa polskie wykonane przez zakłady graficzne obce poza granicami kraju. Nie widzimy przeto najwcześniejszego w języku polskim druku paryskiego: Wojsznarowicza: „Arsenał miłosierdzia Panny Przenajświętszej Marii”... Paryż L. Serestre 1668, zagranicznych dzieł *en grand papier* po bibliofilsku wydanych księcia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, lipskich „Sielanek Polskich” Grölla, najpiękniejszej książki polskiego rokoka, słynnej Szymanowskiego: „Świątyni Weneri w Knidos” Bodoniego (Parma 1807), Trembeckiego: „Sophiowki” w przekładzie francuskim hr. Lagarda (Wiedeń 1815)⁷⁾ lipskich druków Brockhousa, Bernackiego: „Rozmów, które myślał król Salomon mądry z Marcholtem...”, wykonanych w słynnej drukarni Joh. Enschedé en Zonen (Haarlem 1913) i w. in. Z „Portetów polskich XVI-XIX w.”, wydanych przez Marię ks. Radziwiłłową pod red. Jerzego hr. Mycielskiego, Głowackiego, 24 widoków miasta Krakowa... (1836), Altenbergowskiej „Sztuki polskiej” np. wystawiono teksty, okładki, pomijając słusznie ilustracje jako wykonane przez zakłady obce. Nie znajdujemy również na wystawie nawet druków Fiola, Mamoniczów (białoruskie: „Statut Wielikogo Kniażestwa Litowskiego” z r. 1588 i in.), Iwana Fiodorowa, hebrajskich, żydowskich, które jako wykonane w granicach terytorjum Rzeczypospolitej i powstałe w środowiskach kultury polskiej

⁶⁾ Porówn: Muszkowski Jan: „Wystawa druków polskich w Warszawie”. „Grafika Polska” 1922, zeszyt 4, s. 78. Wiersze lewej kolumny z dołu 4–11 oraz s. 79 wiersze prawej kolumny z dołu 6–11.

⁷⁾ Reprodukcje: Chmielowski P: „Historja literatury polskiej”, red. St. Kossowskięgo. Tom I s. 501, 503, 504.

mogły być włączone, gdyby głównym celem wystawy było przedstawienie historyczne dziejów książki w Polsce.

Szereg druków na wystawie rozpoczyna inkunabuł krakowski Jana z Turrecrematy: „Explanatio in psalterium“, ⁸⁾ przypisywany niegdyś drukarzowi Günterowi Zainerowi, obecnie zaś uważany za dzieło Kaspara Hochfedera, tłoczony około 1474—1476 roku. Niewiadomego drukarza dzieło: „Libanii greci declamatoris... dissertissimi beati Joh. Chrysostomi praeceptoris epistolae...“ z r. 1504, ⁹⁾ wydanie księgarza krakowskiego Jana Clymesa, godne uwagi jako najdawniejszy w Polsce druk łaciński antykwą tłoczony. Pierwsza stała oficyna krakowska Jana Hallera przedstawiona dziewięciu drukami, wśród których widzimy słynny t. zw. statut Łaskiego z 1506 r. ¹⁰⁾ z tekstem Bogarodzicy—najwcześniejszymi czcionkami w języku polskim użytymi po raz pierwszy w Polsce i po raz drugi w ogóle ¹¹⁾. W drukach łacińskich Hallera gotykiem tłoczonych dostrzegamy przemożny wpływ niemieckich inkunabułów ostatniego dziesięciolecia i druków początku XVI wieku; co do wartości typograficznych nie dorównują one jednak oficynom zachodnim. Wyjątek na wystawie stanowi bogato iluminowany wspaniały, na europejskim poziomie wykonany egzemplarz pergaminowy: „Missale Cracoviensis dyocesis“ z 1515 r. ¹²⁾ ze zbiorów Biblioteki Ordynacji Krasińskich w Warszawie. Z drukarni oficyn krakowskich Florjana Unglera i Hieronima Wietora przychodzą do Polski wpływy renesansowych druków włoskich. Typową jest wczesna karta tytułowa druku Unglerowskiego: Pawschnera: „Linealis calculatio...“ z roku 1513 ¹³⁾. Prace krakowskie Wietora ustępują drukom wiedeńskim jego oficyny. Uwagę zwraca na wystawie śliczna kursywa naśladowująca pismo w druku z 1548 r.: Knobelsdorfa „Divi Poloniae Regis Sigismundi I epicaedion“ ¹⁴⁾ powtarzająca się np. w wystawionej „Chimerze“ Orzechowskiego z r. 1562. Polskie *livres d'heures* reprezentuje na wystawie świetnie zachowany egzemplarz: „Hortulus anime...“ z r. 1535, druk Macieja Scharfenberga.

⁸⁾ Liczne reprodukcje. „Przegląd Bibliograficzno - Archeologiczny“ 1881 I s. 184. Biegeleisen H. dr. „Illustrowane dzieje literatury polskiej“ Wiedeń Tom II s. 379—380. Chmielowski j. w. s. 151. „Ex-libris“ Lwów 1920, zeszyt III s. 21 i 27. „Tygodnik Illustrowany“ 1922 Nr. 20.

⁹⁾ Joeher: „Obraz bibliogr. — hist. lit i nauk. w Polsce...“ Wilno Tom I poz. 66 i s. 110—112.

¹⁰⁾ Liczne reprodukcje. Brückner A: „Dzieje języka polskiego“. Lwów „Nauka i Sztuka III“ [wydanie pierwsze] 1906 r. s. 35. Chmielowski j. w. s. 53, 54; Biegeleisen j. w. II s. 193, 195. „Tygodnik Illustrowany“ 1922 Nr. 20.

¹¹⁾ Pierwsze czcionki polskie były użyte w druku: „Statuta synodalia Wratislaviensia episcopi Conradi Oelsnensis...“ Wrocław 1475. Reprod: Chmielowski j. w. s. 174.

¹²⁾ Repr. Biegeleisen j. w. II s. 384. „Tygodnik Illustrowany“ 1922. Nr. 20.

¹³⁾ Repr. Kopera F: „Spis druków epoki Jagiellońskiej“ Kraków 1900, s. 55. Ta sama ramka drzeworytowa użyta w innym druku porówn. Chmielowski j. w. s. 163.

¹⁴⁾ Repr. „Grafika Polska“ 1922, zeszyt I.

Z oficyn drugiej połowy XVI wieku najpełniej przedstawiona jest Drukarnia Łazarzowa, której prace typograficzne są wysoko cenione¹⁵⁾. M. in. monumentalny druk Sokółowskiego: „Opera“ z r. 1591 ze słynnym

PHARSALIEY

Po Polsku przetłumaczonego Lukana

Księga Piąta

Synopsis

*Pompeja Senas obiera Heimanem.
W Delphickim bada Appius Trypodzie
Cezar wygrawszy polczyło z Hiszpanem
Swoy groni obor w bumaach y niezgodzie.
W Rzymie sans przez sie tym; czym chciat obrancem
W czoduku potym ledwie żyw na wodzie
Anon, z Gabiniem, knicma sie przebieca
Swa Kornelia w Lesbie Msz zowiera*

Wierz pierwzly.

Tak po wzajemney obu Wodzow ranie
W Macedonicy; żość mieżając z miodem.
Fortuna w rowni trzymając ich, stanie.
Juz się był odział Thracki Aemus lodem
I śniczny Olymp podlegał odmianie.
A dzień się wracał, który swym przychodem
Nowych konsulow stwarzał po przysiedze
Dziela w Fastowey pilżący ich księdze.

II.

Dzień Janusowi zdawna poświęcony
Który początkiem jest nowego roku.
Jednakże polki nie wyciekły zgony
Konsulom przeszłym; z spólnego wyroku
W rozne dla woien rozestanych strony
W Epir zwabiają Senatorow, z boku
Nikczemne karty y pielgrzymkie ściany
W sobie na ten czas miały Rzymskie Pany.

LI 2

Pompeium
Italia pul-
sum. Ma-
lita expo-
gnata; &
exercitibus
cum His-
panis a-
mulis. Ce-
sarem na-
wali clade
in Adriati-
co accepta,
& Cicerone
cum exer-
citu in A-
frica caeso.
Instabatq;
dies, qui
dicit Nova
Nomina
Falsa.

Lentulus
& Marce-
lus Conful-
les; ser-
vati

III.

*Pompeius i gdy on rok wybiekły i znowa się liftingi serwy lewar de Epiru per ocom
filla i delfy wazy prowadzone.*

Lucan M. A. Pharsalia... Oliwa, Jan Jakub Textor 1690.
Z ksiąźnicy im. E. i E. Wróblewskich w Wilnie.

¹⁵⁾ Porówn. Lelewel Joachim: „Bibliog raficznych ksiąg dwoje“ Tom I. Wilno 1823 s. 181 i nast.

znakiem drukarskim na karcie tytułowej¹⁶⁾ oraz tego autora: „Officia propria Patronorum Provinciae Polonae...“ z r. 1596; Groickiego: „Reyestr do porządku y do artykułów prawa magdeburgskiego...“ r. 1561 o pięknym układzie karty tytułowej; typowa karta tytułowa druku *in folio*: Białobrzieskiego „Postylli“ z 1581 r., powtarzająca się w wielu drukach Łazarzowych¹⁷⁾.

Wśród prac innych oficyn XVI wieku godne uwagi: znakomita karta tytułowa anonimowego druku: „Ustawy prawa polskiego“ z r. 1561; nadwyraz ciekawy druk łowicki oficyny wędrownego Murmeliusza: Polancus „Breve directorium ad confessarii...“ r. 1566; karta tytułowa wewnętrzna Gwagnina „Sarmatiae Europaeae descriptio...“ 1578 r., praca oficyny Macieja Wirzbięty; czteroszpaltowy układ kursywy druku poznańskiego oficyny Jana Wolraba: Possewina: „Notae Divini verbi...“ z r. 1586; karta tytułowa nieznanego drukarza: „Zwierciadła Rzeczypospolitej Polskiej...“ z r. 1598. Z druków wileńskich XVI wieku wystawiono jedynie: Possewina „Moscovia“ r. 1586, pracę drukarza wędrownego Jana z Wieliczki Karcana.

W wieku XVII drukarstwo polskie narówni z zachodnio-europejskiem przeżywa epokę upadku sztuki typograficznej. Poziom artystyczny druków nawet najsłynniejszych i najwięcej czynnych oficyn krakowskich Piotrkowczyków, Schedlów i Cezarych naogół nie wysoki. Do nielicznych wyjątków należy: „Antiphonarium...“ r. 1645¹⁸⁾, wykonany w oficynie wdowy i sukcesorów Andrzeja Piotrkowczyka, jak również karta tytułowa anonimowego druku toruńskiego: Werdy „Justificatia...“ z r. 1645. Jedynie wydawnictwa gdańskie Jerzego Förstera, naśladowujące słynne druki oficyny Elzewirów, przynoszą nowe wartości typograficzne. Dzięki miedziorytowym kartom tytułowym, wytwornym drobnym czcionkom, wzorowemu układowi kolumn pseudoelzewiry Förstera nie ustępują co do piękności wykonania drukom zachodnim. Wysoką wartość posiadają również przepiękne wydawnictwa gdańskie Heweljusza, wykonane pod kierunkiem autora: „Selennographia“ druk Andrzeja Hünefeldta z r. 1647 oraz „Prodromus Astro-nomiae...“ druk Jana Zacharjasza Stolle z r. 1690. Z druków prowincjonalnych XVII wieku wyróżnia się: Lucana „Pharsalia“ w przekładzie Chrościńskiego z r. 1690, druk Jana Jakuba Textora, czynnego w klasztorze Oliwskim.

Pierwsza połowa XVIII wieku — najsmutniejszy okres w dziejach drukarstwa polskiego — została na wystawie obecnej pominięta z wyjątkiem kilku druków przygodnych, wśród których widzimy odmianę karty tytułowej

¹⁶⁾ Liczne reprodukcje np. Chmielowski j. w. s. 158, 252. Naśladowany przez późniejszych drukarzy, jak widzimy, na karcie tytułowej Starowskiego „Monumenta sarmatarum“ z r. 1665, druku oficyny wdowy i succ. Fr. Cezarego.

¹⁷⁾ Porówn. podobne Chmielowski j. w. s. 241, 245, 252, 254.

¹⁸⁾ Repr. „Antykwariat Hieronima Wildera. Katalog 20. Druki polskie XV — XVIII wieku. Serja I“. s. 4.

**C O D E X
DIPLOMATICVS
REGNI POLONIAE**

**ET
MAGNI DVCATVS LITVANIAE**

IN QVO

**PACTA, FOEDERA, TRACTATVS PACIS,
MVTVAE AMICITIAE, SVBSIDIORVM, INDV.
CIARVM, COMMERCIORVM,**

NEC NON

**CONVENTIONES, PACTIONES, CONCORDATA,
TRANSACTIONES, DECLARATIONES, STATVTA, ORDINATIONES,
SVLLAE, DECRETA, EDICTA, RESCRIPTA, SENTENTIAE ARBITRALES,
INFEVDATIONES, HOMAGIA**

PACTA ETIAM MATRIMONIALIA ET DOTALIA

**LITERAE ITEM REVERSALES, CONCESSIONVM,
LIBERTATIS, IMMUNITATIS, DONATIONVM, OPPIGNORATIONVM, RENVV.
STATIONVM, ERECTIONVM, OBLIGATIONVM, VENDITIONVM, EMPTIONVM,
PERMUTATIONVM, CESSIONVM, PROTETATIONVM**

ALIAQVE ORDIS GENIVS

PVBLCO NOMINE ACTORVM ET GESTORVM

MONVMENTA

**NVNC PRIMUM EX ARCHIVIS PVBLICIS ERVTA AC IN LVCEM PROTRACTA
EXHIBENTVR**



VILNAE

**Ex Typographia Regiae & Republicanae Collegii C. C. R. R. Scholarum Parum
M DCC L VIII.**

Dogiel Maciej.

Codex Diplomaticus.. (Tomus I)... Wilno Drukarnia O.O. Pijarów 1758

Z biblioteki Tow. Przyjac. Nauk w Wilnie.

{czerwoną i czarną farbą tłoczoną) druku anonimowego gdańskiego: J. A. Załuskiego „Specimen historiae polonae criticae“ z r. 1735¹⁹⁾).

Z odrodzeniem literatury, nauki i myśli politycznej w czasach Stanisława Augusta odradza się również wygląd zewnętrzny książki polskiej.

Nie dosięga ona oczywiście wyżyn, nawet w drukach Gröllowskich. By iść w porównanie z Zachodem, w szczególności z książką francuską, w epoce słynnych wydań „ilustrowanych“ należących do najpiękniejszych i najdroższych druków na świecie. Jednak nieilustrowana książka „oświecenia“ polskiego miewa piękne, wysokiej wartości typograficznej stronice, karty tytułowe, winjety rozrzucone w najróżnorodniejszych drukach od pierwszych wydań Krasickiego poczynając do luźnych broszur ulotnych. Materiał ten niezabrany i nieopracowany dotychczas oczekuje monografii specjalnych.

Z epoki tej dostrzegamy na wystawie wyjątkowo piękny na europejskim poziomie okaz typograficzny Drukarni wileńskiej O. O. Pijarów: „Codex diplomaticus Regni Poloniae et M. D. Lituaniae (tomus I)“ Macieja Dogiela z 1758 r.²⁰⁾ godny osobnej rozprawy. Niektóre druki Gröllowskie wyglądają skromnie. Gröll — pierwszy wprowadza u nas na większą skalę „egzemplarze wytworne“ (exemplaires de luxe), bibliofilskie na papierze holenderskim z szerokimi marginesami (en grand papier). Wystarczy porównać znajdujący się na wystawie podobny nieobcięty egzemplarz Krasickiego „Woyny Chocimskiej“ z r. 1780²¹⁾ ze zwykłym, by się przekonać o różnicy. Nie udało się zgromadzić niestety w większej ilości zapewne dziś b. rzadkich egzemplarzy *en grand papier* (niektóre z druków obcięte, nieświetnie zachowane), aby godnie reprezentowały największego księgarza i wydawcę polskiego XVIII stulecia. Wśród eksponatów Gröllowskich ujawniono druki mniej może znane, lecz cenne pod względem typograficznym: romans „Historia Małgorzaty z Walezyi, królowej Nawarry...“ z r. 1781 (karta tytułowa odbita farbą czerwoną i czarną), Rogalińskiego „Sztuka budownicza...“ 1775. Dassdorfa „Oda do nayaśniejszego królewica Henryka...“ 1778 r. Druki Piotra Dufoura nie dorównują Gröllowskim. Godną uwagi jest piękna karta tytułowa: Szymanowskiego „Świątynia Wenery w Knidos“ z r. 1778, na której drukarz szczęśliwie podkreśla użyciem farby czerwonej wyrazy: Świątynia, w Knidos, podczas gdy smak dzisiejszy nakazywałby uwydatnić: Wenery. Jedna z poprawnych i dbałych o szatę zewnętrzną książki oficyn końca XVIII wieku — Drukarnia Wolna Jana Potockiego przedstawiona jedynie dwoma drukami.

Z okresu przejściowego od książki rokoka do druków romantycznych pokazano prace Drukarni № 646 na Nowolipiu Tadeusza Mostowskiego — poszczególne tomy słynnego „Wyboru pisarzy polskich“ i pierwsze wy-

¹⁹⁾ O odmianie karty tytułowej zob. J. A. Załuski: „Biblioteka historyków, prawników, polityków...“. Kraków 1832. s. 27 — 28 i 63.

²⁰⁾ Biegeleisen j. w. IV s. 196.

²¹⁾ Zob. Pawiński A: Michał Gröll. Kraków 1896. s. 33. Repr. Chmielowski j. w. s. 498.

Cześć Druga

OPISU.

W tym samym dniu, w którym się odbywał w Archikatedrze obchód żałobny po NAYIAŚNIEJSZYM ALEXANDRZE I CESARZU WSZECH ROSSYI, KRÓLU POLSKIM, odbywały się po wszystkich innych Kościołach Stolicy też same żałobne obrzędy i modły za duszą spoczywającego w BOGU CESARZA. Pobudzony najeżytszą gorliwością lud wierny beznie wszędzie napelnia Pańskie Przybytki. W trzydziestu Kościołach Warszawskich liczone około dwudziestu pięciu tysięcy pobożnych, niosących chrześcijańskie uczucia przed Tronem BOGA za TEGO którego dobroć i wspaniałomyślność tak żywo tkwiły w pamięci wszystkich żyjących.

Religia, która pociesza człowieka gdy na świat przychodzi i pierwsza oplakano go gdy nastąpił do grobu, przyczyniała się nie mało do utrzymania tych powszechnych władz. Wszędzie te same ofiary żałobne, te same spokojone głosy Kapłanów, pełniących obrządkł. pra; posinaly ludowi powinności dnia tego: i z Ambon, z których lud nauczył się słuchać Oycowakich odesw ALEXANDRA, dziś już tylko rozległ się smutny głos Duchownego, który w uczuciach religii szokał po stracie najlepszego z Monarchów.

W skutku wydanych rozporządzeń przez Ministra Wyznań religijnych odbywały się również w dniu tym nabożeństwa żałobne za duszą CESARZA we wszystkich Kościołach całego Królestwa, i można z pewnością twierdzić, że nie było rodziny w kraju, która by żałowała nie razem w całości, to przynajmniej przez któregoś z członków swoich, nie dopełniała tak bolesny, lecz przynajmniej tak drogię powinności dla serca każdego prawego Polaka. Żaden program nie przepisał sposobu odbywania tych prowincjonalnych obchodów. Żaden fundusz nie był naznaczony do zaspokojenia potrzebnych na to wydatków: wszystko nastawiono dobrowolnemu natchnieniu i własnym siłom samego ludu i wszystkim tenże lud znalazł w pomocy religii i w uczuciach serca swojego. Nabożeństwa wszędzie celowały największym zbudowaniem i porządkiem, w wielu miejscach nawet wystawnością. Były osobliwie takie, gdzie ta żałobna uroczystość odbyła się w sposobie godnym szczególnego wspomnie-

*Opis żałobnego obchodu po wiekopomnej pamięci
nayaśnieszym Aleksandrze I... Warszawa, Natan Glücksberg 1829.
Z księżnicy im. E. i E. Wróblewskich w Wilnie.*

danie „Śpiewów historycznych“ J. U. Niemcewicza.²²⁾ Druki Mostowskiego potwierdzają krytyczną opinię Joachima Lelewela, wygłoszoną jeszcze w r. 1823²³⁾ o tej oficynie, urządzonej z ogromnym nakładem kosztów. Natomiast trudno podzielić pochwały Lelewela²⁴⁾ co do druków wileń-

²³⁾ Lelewel j. w. I s. 225. ²⁴⁾ Lelewel j. w. I s. 226.

²²⁾ Repr. Brückner j. w. s. 101. Chmielowski j. w. s. 590.

skich początku XIX wieku Józefa Zawadzkiego, księgarza i drukarza niezmiernie zasłużonego w dziedzinie kultury polskiej, lecz nie w zakresie książki pięknej. Najcenniejsze z wystawionych: Chodkiewiczza „Katon“ 1809 r. oraz późniejsza okładka drukarska „Poezyi“ Michała Jezińskiego z r. 1837. Wśród druków prowincjonalnych tych czasów widzimy b. piękną kartę tytułową „Almanachu Lubelskiego“ z r. 1815 J. K. Pruskiego w Lublinie.

Druki Glücksberowskie warszawskie rozpoczynają okres polskich druków romantycznych. „... dźwignął swój wielki zakład Natan Glücksberg — pisał Lelewel —²⁵⁾. Na wielki wymiar rozpoczęte dzieło! wszystko dostanie i okwite, wszystko nowe i na przepych, wszystko od razu dojrzałe i cudzoziemskie. Nie dość było Lipskich druków, z Paryża sprowadzane i łacińskie i greckie, sprowadzane Didotowskie, piękna skośna kursywa i stojąca fraktura, liczne floresy; raz uderzające prasy“. W tej to oficynie powstało monumentalne dzieło typograficzne: „Opis żałobnego obchodu po wiekopomney pamięci najjaśniejszym Aleksandrze I...“ z r. 1829 oraz pierwszorzędnej wartości druki: cesarza Mikołaja I „Discours prononcé... à la séance des deux Chambres réunis à la cloture de la Diète...“ r. 1830 i Krópińskiego romans „Julja i Adolf“ r. 1824 z litografiami W. Śliwickiego. Do jakiej doskonałości dochodzą prace akcydensowe tych czasów świadczą małoszkie, a właściwie nieznanne druki, których ujawnienie jest zasługą wystawy: anonimowo odbite kartki ulotne — wiersze Molskiego, dyplomy członkowskie Tow. Król. Przyjaciół Nauk w Warszawie²⁶⁾, drukowane życzenia imiennowe: „Do WJ. Ludwika Dmuszewskiego Drukarnia (najprawdopodobniej „Kurjera Warszawskiego“) w dniu imienin“ z r. 1828, Zieliński Tomasz, Maciejowski Ign. i in. „Do Wielmożnego Grzegorza Jahołkowskiego... w dzień... imienin...“ z r. 1826. „J. W. hr. L. Jelskiemu, radcy stanu, prezesowi Banku (Polskiego)... w dzień... imienin... Drukarnia Banku“ w r. 1828. W porównaniu z ostatnim akcydensem książki Drukarni Banku Polskiego przedstawiają się dość skromnie. Jako całość skończona najlepsze: Lubeckiego „Mowa... miana przy otwarciu Banku Polskiego“ z r. 1828, „Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach“ z r. 1828 i Zygmunta Krasieńskiego „Ułomek z dawnego rękopisu słowiańskiego“ r. 1830 na papierze różowym. Ze znajdujących się na wystawie innych druków trzeciego, czwartego dziesięciolecia XIX wieku zwrócić uwagę należy z punktu widzenia wartości drukarskich na kapitalną okładkę Ksawerego Preka „Wizerunków znakomych ludzi w Polsce“ z r. 1829, niewątpliwie układu artysty, oraz nieprzeciętne amatorskie druki Drukarni Bibliotecznej ks. Czartoryskich w Puławach — zasługa najprawdopodobniej Karola Sienkiewicza, ówczesnego bibliotekarza, bibliografa, — z których pokazano jedynie litograficzną

²⁵⁾ Lelewel j. w. I s. 229.

²⁶⁾ Repr. Chmielowski j. w. s. 550—551.

kartę przedtytułową Zaborowskiego „Dum podolskich” r. 1830, podpisana inicjałami W. E.—pracę Ehrentrauta²⁷⁾.

Drukarnia Stanisława Strąbskiego w Warszawie, o której pracach w swoim czasie z uznaniem pisał Kazimierz Władysław Wójcicki²⁸⁾ rozpoczyna nowy długi okres drukarstwa polskiego — zaniku wszelkich wartości typograficznych—okres zaniku smaku, szablonu, zależności w wielkim b. stopniu od drukarstwa niemieckiego. Sadzono się w tym okresie, przeciwko któremu nastąpiła reakcja dopiero w ostatnim dziesięcioleciu



Zaborowski Tymon: Dumy Podolskie za czasów panowania tureckiego.

Puławy (Drukarnia Biblioteczna) 1830.

Z księżnicy im. E. i E. Wróblewskich w Wilnie.

²⁷⁾ Porówn. Wójcicki K. W.: „Historja literatury polskiej w zarysach wydanie II poprawne i powiększone”. Tom I w. 1859, s. 426–7. Autor mylnie informuje, że oficyna ta powstała z funduszy ze sprzedanych duplikatów Biblioteki Puławskiej. Przed licytacją jeszcze w Puławach był drukowany: „Katalog duplikat Biblioteki Puławskiej” w r. 1829.

²⁸⁾ Wójcicki j. w. I s. 427.

XIX wieku, na ciężkie niewygodne olbrzymie tomy, ozdobione maszynowymi oprawami wydawniczymi na tani efekt obliczonemi, — przeróżne „Królowe Niebios”, „P. Tadeusze” — zalegające stoły mieszczańskich salonów. Otwarte stronicie druku Strąbskiego: Padurry „Ukraïny z nutoju” na litografji Hirszla „Lisowczyk” wskazują, że wcześniej u nas, już w r. 1844, zjawiają się inicjały, winjety, typowe dla tego okresu. Wprawdzie monumentalna praca Strąbskiego: Kopernika „O obrotach ciał niebieskich...” r. 1854 należy do wyjątków. Również w wielu ówczesnych polskich „prachtwerkach” widzimy druk starannie odbity bez zarzutu. Naogół jednak — o ile strona ilustracyjna tych rzeczy, wykonana czy to sposobem litograficznym przez słynne zakłady Banku Polskiego, Adolfa Pecq’a, Maksymiljana Fajansa i wybitnego litografa zawodowego W. Walkiewicza, czy to sposobem drzeworytowym przez E. Gorazdowskiego, J. Styfięgo, A. Dietricha, J. Holewińskiego, I. Waltera i in. stoi przeważnie na b. wysokim poziomie, o tyle teksty objaśnienia wielu wydawnictw albumowych (np. Przeździeckiego i Rastawieckiego wspaniałych „Wzorów sztuki średniowiecznej”, Wójcickiego „Cmentarza Powązkowskiego”, Lessera: „Królów Polskich”), w których posługiwano się brzydkiemi, szablonowemi nieraz inicjałami i „ozdobami” drukarskiemi noszą zwykle cechy okresu upadku sztuki typograficznej. — Staranna szata zewnętrzna niektórych druków tego okresu jest zasługą niestety nie drukarzy, lecz kulturalnych wydawców. Do tych druków należą wydawnictwa Tytusa Działyńskiego, j. np. wystawiony druk poznański L. Merzbacha „Collectanea vitam resque gestas Joannis Zamoyscii...” z r. 1861, lwowski druk „Ossolineum”: Bielowskiego „Monumenta Poloniae historica” 1864 r., druk M. Zoerna w Poznaniu: Mickiewicza „Pani Twardowska”, wydanie J. K. Zupańskiego z r. 1863, książki bibliografa i bibliofila Stanisława Siennickiego, wykonane w drukarni Okręgu Naukowego w Warszawie, druki J. Ungra: J. Łoskiego „Jan Sobieski” r. 1883 i Kochanowskiego „Dzieła wszystkie” w wydaniu pomnikowem z r. 1884.

Jako biały kruk tej epoki wyróżnia się zagraniczna drukarnia drezdeńska J. I. Kraszewskiego,²⁹⁾ dzieło człowieka wszechstronnie zasłużonego w dziejach kultury polskiej, m. in. (rzecz tak mało znana!) pioniera polskiej krytyki estetycznej wydawnictw książkowych. Z prac tej krótkotrwałej oficyny pokazano K. Tyszkiewicza „Wilgę i jej brzegi” r. 1871 oraz małą broszurę o smaku druków francuskich ósmego i dziewiątego dziesięciolecia XIX wieku: „Pamiętka Drukarni J. I. Kraszewskiego w Dreźnie...” z r. 1871, zawierającą tekst pióra Kraszewskiego, z którego widzimy jak pojmował znakomity pisarz polski zadanie świadomego artysty-drukacza. Kresowa drukarnia Karola Prochaski w Cieszynie przedstawiona na wystawie pięknym pełnym kultury drukiem: „Wiadomość o ołtarzu Ś. J. Chrzyciela, dziele W. Stwosza...” z r. 1870.

(Dok. n.)

²⁹⁾ K. [ulickowski] M.: „Drukarnia J. I. Kraszewskiego w Dreźnie”. „Grafika”. Rocznik (jedyny). Warszawa 1912.

DYKTATURA I ANARCHJA.

EMIL BREITER.



Na jednym z organizacyjnych zebrań Polskiego Towarzystwa Teatralnego (organizacja ma na celu pielęgnowanie i wytworzenie narodowej kultury teatralnej; z zakresem działalności na całą Polskę) wygłosił Wacław Sieroszewski swoje credo teatralne. Wyznanie wiary krótkie, ale znamienne i charakterystyczne. Osiwiały w pracy artystycznej powieściopisarz, narrator i epik poważnego stylu i talentu, zgłasza na końcu swego wysiłku literackiego swój akces do teatru. Dopiero w czasie prób i bytności za kulisami, w obcowaniu z aktorem, w obserwowaniu tych tajemniczych procesów, które z martwego dialogu i abstrakcyjnych pojęć, wydobywają żywą postać, gest, ruch, intuicję konfliktu i prawdy międzyludzkiej, w chwili przeobrażania się urojenia w rzeczywistość sceny, — zrozumiał Sieroszewski istotę i wagę instytucji teatru.

Teatr jest najważniejszym punktem przecięcia, na którym krzyżuje się zbiorowa świadomość społeczna z indywidualną świadomością autora. Jest punktem napięcia, konkretnym i żywym, którego skalę podniesienie uczuć i namiętności można łatwo, niemal statystycznie odmierzyć i obliczyć. Książka, powieść lub poezja, idzie samotnie i sieroco w ręce nieznanego czytelnika. Czy obudzi w nim wszystkie zakłętę w dziele autora akordy, czy znajdzie w czytelniku taką wtórną zdolność fantazji i abstrakcji, aby jego wrażliwość wibrowała kongenjalnie z ekspresją twórcy?

W dziedzinie teatru zagadnienie to zgoła nie istnieje. Artysta narzuca bezpośrednio zbiorowości swoją ucieleśnioną wizję, nie odwołuje się wcale, albo w małym tylko stopniu do wyobraźni. Widz i słuchacz obcuje z dziełem sztuki poprzez materiał ludzki, aktorski, poprzez bezpośredniość przeżycia, gestu i mimiki. Cała skala tajemnic i zagadnień, niepewności i wątpliwości zostaje przewyżczona z powodów czysto formalnych i estetycznych.

Wizja teatru jest wizją drugiego życia, konkretną i dotykającą. Teatr działa bezpośrednio, oddziałuje masowo. Jednostka reaguje inaczej w odosobnieniu, jest trudniejsza do opanowania, stawia większe opory intelektualnym i estetycznym zamiarom autora. W gromadzie i w społeczności, psychika odczuwania jest rozleglejsza, a stany emocjonalne, łatwiejsze do poruszenia.

Teatr jest nie tylko miejscem realizacji artystycznej, ale najdonioślejszym terenem propagandy ideowej. Pisarz dramatyczny utrzymuje bezpośredni związek, poprzez realizację aktorską i techniczno-teatralną z szerokimi warstwami społecznymi, które wypełniają teatralne widowiska.

Niesłychaną żywotność oddziaływania scenicznego, wyjątkowy przywilej organizowania świadomości zbiorowej i stanów emocjonalno-wyobrażeniowych za pośrednictwem teatru, zrozumieli i na wielką skalę urzeczywistnili bolszewicy. Teatr, jako artystyczna idealizacja określonych postulatów życiowych, etycznych, społecznych lub nawet politycznych, stał się instrumentem najszerzej propagandy. Niema w Rosji miasta ani miasteczka, w którym nie odbywałyby się przedstawienia teatralne. A jeżeli większość tych widowisk nie stoi na wyżynie ideałów literackich i artystycznych, to napewno znakomita ich liczba wypełnia założone przez organizatorów ruchu teatralnego zadania, wychowania i konsolidacji świadomości zbiorowej.

Oczywiście stan taki jest bardzo odległy od ideału. Teatr powinien odzwierciedlać wszystkie ideologie, świadczyć o zwycięstwie jednej i o rozpadaniu się drugiej, powinien odtwarzać obraz ścierających się światopoglądów estetycznych i życiowych. Na rosyjskim tle, jednolitość ideologii staje się karykaturą i bezprawiem, odkształca istotny stan rzeczy, panujący w społeczeństwie, deprawuje indywidualną twórczość i zainteresowania i zamiast prowadzić do harmonijnego ujęcia całokształtu zagadnień życiowych, wnosi ze sobą elementy terroru estetycznego, najzgubniejsze dla rozwoju sztuki, spychające ją na niziny artykułu codziennej potrzeby, zależne od motywów, nie pozostających w żadnym związku z podnoszeniem mas społecznych na wyżyny estetycznych wzruszeń, osiągniętych przez dramatyczną dialektykę, — aktualną lub zaktualizowaną.

Tej dyktaturze teatralnej w Rosji, która nieuchronnie prowadzi do zeszytnienia i upadku wszelkiej twórczości, odpowiada stan absolutnej anarchji, jaki zauważyć się daje we wszystkich państwach środkowej i zachodniej Europy.

Anarchja teatru jest typowym wytworem czasów wojennych. Zagadnienie środowiska, pierwszy raz postawione przez Taine'a w przeciwstawieniu do estetycznych teorii Saint-Beuva zostało w połowie XIX-go wieku znakomicie pogłębione i rozszerzone. W związku z badaniem materialnej struktury organizmów i kultur europejskich, pod wpływem analizy historycznego materializmu, zrozumiano, że indywidualna twórczość jest zawsze ujęta w ramy twórczości społecznej, że niema ani takiego geniusza, ani takiego jasnowidza, którego koncepcje i asocjacje intelektualne nie dałaby się wysnuć z panujących nastrojów społecznych lub z kształtujących się nastawień i zainteresowań.

Twórczość dramatyczna jest kwiatem świadomości ludzkiej. W pryzmacie konfliktów, na płaszczyźnie abstrakcyjnego dialogu lub konkretnych zdarzeń, odbijają się, jak w soczewce, wszystkie idealistyczne i materialistyczne zagadnienia epoki. A im więcej zainteresowania te

mają formę określonego światopoglądu, im bardziej wchodzą w skład współczesnej mitologii czynu i działania, tem wyrazistszą staje się linja twórczości dramatycznej, tem bardziej określoną jej forma estetyczna, tem pełniejszą suma przenośni artystycznych, które są jakby wtórnem tworzeniem rzeczywistości idealnej na tle rzeczywistości konkretnej.

Rzeczywistość społeczna przed katastrofą wojny, znajdowała się już pod znakiem rozkładu i dysocjacji pojęciowej. Ale jeszcze panująca ideologia rządziła monarchicznie, jeszcze można było mieszczański, psychologiczny dramat Ibsena, z całym jego aparatem dogmatów etycznych, indywidualistycznych, antyspołecznych, liberalnych i t. p. uważać za najdoskonalszy wyraz panujących uświadomień. Inaczej trudno zrozumieć triumfy Brandesa, który obwoził dramat Ibsena po największych centrach Europy. W Ibsenie krystalizował się cały pseudoidealizm epoki: walka o prawdę wewnętrzną i duchową, jako sprawdzian i uzasadnienie indywidualności, kryteria egotyczne i subiektywne, które w Rosmersholmie np. dotarły aż do granic tragicznego snobizmu.

Ale już analiza Ibsenowska była pierwszym ładunkiem dynamitowym, podłożonym pod niezłomne—zdawało się—fundamenty panujących pojęć. Nie była ona rewolucją w stosunku do istniejących form społecznych, ale demaskowała aktualną rzeczywistość duchową. Harmonja i zgodność między temi dwoma elementami zostały zakłócone zgrzytem człowieka, poszukującego prawdy.

Gdzie jest ta prawda? Skąd przyjdzie nowe objawienie i nowe słowo boże? B. Shaw pierwszy zrozumiał, gdzie spoczywa ciężar gatunkowy Ibsenowskiego wysiłku. Jego homeryckie boje, staczane w obronie norweskiego poety, zaciekła kampanja przeciw oficjalnej krytyce angielskiej wietrzącej niebezpieczeństwo, ale nie zdającej sobie sprawy z jego ogromu. Były wstępem do zanarchizowania ideologii dramatopisarskiej. Niemal równocześnie i równolegle z Shawem podejmuje Strindberg buntowniczy wysiłek Ibsena. Ale obydwaj idą dalej, śmieiej i bezwzględniej. Strindberg wprost burzy istniejącą rzeczywistość, nie poddaje jej krytyce, aby odbudować, ale odwraca się od niej, zaprzecza, w pomieszaniu elementów fantastycznych i urojonych z pierwiastkiem konkretności szuka wyjścia z zaklętego koła przesylenia doczesnego. Współczesność, — ta obecna, otaczająca i jeszcze panująca — zagrożona śmiertelnie. Cios wymierzony już i zawieszony w powietrzu. Z takim trudem wzniesiony gmach dogmatów i ideałów, okazuje się, w upiornem oświehleniu, tańcem majaków. Rzeczywistość staje się dla Strindberga najokropniejszą fantasmagorją, stanem ciągłej udręki i niepokoju, z którego jedyna ucieczka prowadzi przez czyścicowe doświadczenia „Adwentu“ — „do Damaszku“. Pierwsze hasła perwersyjnego ewangelizmu, którym towarzyszy głuchy łoskot walącego się systematu urojeń.

A Shaw z pogodą irlandzkiego sceptyka, ale i z purytańskim fanatyzmem dogmatyka nowych światopoglądów, podpala istniejącą konstrukcję mieszczańskiego i psychologicznego dramatu równocześnie na czte-

rech rogach: od strony dialogu, psychologii, konfliktu i treści ideowych. Wszystko zostało nieodwołalnie wyszydzone lub z odwrotnej ukazane strony. Teatr przestał być artystycznym ekwiwalentem życia, a wyszedł znowu na poszukiwanie nowych jego wyrazów. Dlatego u Shawa retoryka i dialektyka przestaniają i przerastają człowieka i węzeł dramatyczny. Aż do czasu nowych racjonalistycznych uświadczeń, człowiek w dramacie jest formułą dialektyczną, bo nie dojrzał do odrębnej rzeczywistości. W świetle dyskusji i rozprawy, formować się musi nowa wizja o życiu.

Beznadziejność tego stanu, urozmaicana jest szeregiem eksperymentów, które podciąga się pod wspólne miano ekspresjonizmu. Doświadczenia te odbywają się jednak na marginesie dramatu, są wyrazem tęsknoty zreformowania plastyki teatralnej, ale luźno bardzo związane są z patosem współczesnego życia, z jego tętmem, z gordyjskim węzłem zagadnień, od których kłębi się dzień dzisiejszy.

Na całym kontynencie Europy niema dzisiaj pisarza, który mógłby uchodzić za reprezentatywny wyraz swego czasu. Cała twórczość dramatyczna zepchnięta w ślepią ulicę bez wyjścia, w której szamotają się poszczególni twórcy w bezsilnej walce dawnych przesądów i ideologii z narastającym światem nowych prawd o życiu.

Żyjemy bezsprzecznie w stanie prowizorium. Niemcy, których twórczość dramatyczna wykazuje najwięcej żywotności, najbardziej zdecydowanych tendencji do eksperymentu i nowej formy, są najklasycyjszym w Europie wyrazem anarchizowania twórczości dramatycznej. Francja znajduje się — oprócz bardzo nielicznych pisarzy — pod znakiem sztuki bulwarowej, a dramat angielski, z wyjątkiem Shaw'a i Chestertona, — przechodzi obecnie charakterystyczne przesilenie współzawodnictwa z twórczością kinematograficzną.

Świadomość społeczna żyje i organizuje się w oderwaniu od życia teatru. Jest to zjawisko anormalne, które doprowadza, do wyjąłwienia twórczej myśli dramatycznej. Teatr stacza się na poziomy banalnej instytucji rozrywkowej dla szybko wzbogaconej tłuszczy wielkomiejskiej, która z olbrzymiego kataklizmu wojny wyniosła tylko nabity trzos i szaloną żądę zabawy.

Dzisiejszego teatru właściwie jeszcze niema, są tylko próby galwanizowania rezultatów wczorajszych. A chociaż teatr i scena usiłuje tu i ówdzie przywdziać na siebie maskę nowości, rewolucyjnego gestu, rewolucyjnego eksperymentu, — wszystkie najlepsze i najbardziej interesujące wysiłki koncentrują się raczej na technice teatru, na stronie czysto dekoracyjnej reprezentacji scenicznej, na wymysłach plastyczno — mimicznych, mających formalnem ujęciem zagadnienia zastąpić brak jakiegokolwiek nowej treści ideowo — syntetycznej.

Teatr staje się coraz bardziej widowiskiem a coraz mniej artystycznym odkształceniem rzeczywistości życia. Jakgdyby tej rzeczywistości jeszcze nie było, jakgdyby na wielkiem pobojuwisku Europy żerowały

tylko hyjenty, aferzyści, paskarze; bo taką jest przeważnie treść intelektualna i ideowa dramatów i komedyj ostatnich lat.

Zubożenie, wyjałowienie i zanarchizowanie: pogoń za płytką sensacją, kinematograficzną intrygą, przeżywanie zakłamanych wewnętrznie wzniosłości i całkowity brak zrozumienia patosu stającego się życia — oto skrócona formuła powojennej twórczości dramatycznej.

O rodzimem dramatopisarstwie i warszawskich teatrach w następnych artykułach.





Fot. J. Worobjew.
B. Jamontt.
Drzewa cytrynowe (tempera).

B. Jamontt.
Les citronniers (détrempe).

<http://rcin.org.pl>
(I Poroczna Wystawa Wileńskiego C-wa Art. Plastyków)

ŻEROMSKIEGO „WIATR OD MORZA”.

MIECZYSLAW RETTINGER.

Zamiar pisarski przedstawienia w szeregu rapsodów dziejów Pomorza jako zwartej treści uczuciowej stworzył dzieło rzadkie i doniosłe. Wiele bowiem było książek, w których poszczególne jednostki zbiera w sobie cechy warstwy lub typu i dzięki temu uosabia w przekroju, w schemacie dzieje gromady. Dość tu wspomnieć koncepcje Barrésa lub „Rybaka islandzkiego” Lotiego. Nowoczesna literatura ma całą tęczę takich koncepcyj od szerokich prawie epicznych począwszy, skończywszy na jubilerskich, szlifowanych mozaikach. Gdy na miejsce takiej reprezentatywnej „zbiorewej” jednostki nasuniemy formację inną, pozaludzką, lecz mającą cechy ludzkiej gromady, znajdziemy się pośrodku koncepcji Żeromskiego. Nie człowiek więc a kraj ma być bohaterem, lecz kraj ten pomyślany jest tak szczególnie, że zachowuje cechy powieściowej postaci. Losy jego w perspektywie historycznej widziane zawierają według intencji pisarza tyle właśnie pierwiastku tragicznego, piękna, siły i śmierci, że pomyśleć się dają jako dzieje jednolitej postaci, wykutej z materiału historycznego. Stąd właśnie konieczną się staje dygresja historyczna, gdyż tylko świadomość ugruntowana na dziejowej woli Pomorza, otwiera należyłą perspektywę na stosunek pisarza do materiału artystycznego.

O tę pomorską ziemię bito się długo i zapamiętałe. I nawet w czasach upadku jedności państwa, pomiędzy testamentem Krzywoustego a powtórzeniem zjednoczenia za sprawą Łokietka tendencje polskie do dostania się na brzeg pomorski nie ustawały, nabierając właściwej siły za następców Jagielly w czasie ostatecznej rozprawy z zakonem Teutonów. Jednakże i wtedy i później nie uświadomiano sobie należycie konieczności decyzji tem bardziej, że hamowały ją troski wyrastające na prawym flanku państwa na Żmudzi i Rusi. Przemiana Prus na księstwo lenne odbywa się w imię hasła pokojowych w chwili uspienia zatargu. Ten czyn Zygmunta I nie wyszedł jednak państwu na użytek. I ta właśnie niedość jasna i stale na połowiczność chromająca myśl polityczna znajduje w „Wietrze od morza” wspaniałą ilustrację. Załatwienie sprawy Pomorza odbywa się na marginesie, opodal głównego prądu energii narodowej.

W tym samym stosunku do głównego prądu pozostawały i gdzieindziej sprawy, później dopiero swą żywotność ujawniające. Państwo kolonjalne francuskie będące dziś rezerwoarem niezastąpionych sił i niezbędnych środków, gwarancją powodzenia kontynentalnej polityki francuskiej wzrosło na terenach użyźnionych krwią krzyżowców ósmej i dziewiątej wyprawy. Pisarz francuski, obejmujący te same, co Żeromski horyzonty

pisząc poetyckie dzieje kotliny morza śródziemnego rozpoczęłyby niewątpliwie od Ludwika IX-go i widziałyby przed sobą rozpraszające się sprzęgnięcia, łuki i obozy francuskich krzyżowców na północnym brzegu Afryki i narośnięte na ich zamazanych śladach nowe formacje państwowe. Historia zna nieodzowne ciosy w próżnię, na których powtórzenie braknie sił. Francja zaniechała jazu do Afryki, Polska szturmów do Królewca.

Tak więc wydaje się niewątpliwem, że sens właściwy dziejów w Pomorzu tkwi w jego związkach z macierzystym ciałem Polski, od którego ciągle je odrywano.

To przekonanie nadało właściwy rozmach koncepcji Żeromskiego, podtrzymując nietylko jej wierność historyczną, lecz zabarwiając ją tragicznie pod względem uczuciowym. Pisarz mógł więc potraktować Pomorze jak dziecię przez ojca opuszczone. Sierota w służbie u obcych żyjąc nie zapomniła ojczystych pacierzy i suma wydarzeń, przez które przeszła, nałożyła na nią stygmat wierności, pasujący w oczach Żeromskiego na bohatera powieści. Całkowicie i wyraźnie pisarz nie wypowiada tego swego ujęcia rzeczy, co zdaje się być jednym z naczelnych uroków dzieła. Furja kłęk rozpętana nad tym ułamkiem Polski tylko fragmentarycznie jest opisywana. Rozmiary jej, głębokość i uprzejmość wypowiadają się raczej po przez zjawiska następcze, więc zawody Jana z Kolna wywodzą się z obojętności wobec spraw morskich, (ale o niej bardzo mało), polityka Prus przesuwana migawkowym cieniem podczas wizyty pomorskiej Fryderyka II-go. Nie wachamy prochu politycznego, widzimy jeno blask eksplozji, wywołanej gniewem i żalem artysty. Tu przypominają się poematy irlandzkie lub szkockie z połowy XIX w. których wierszowana nieraz świetna forma nie mogłaby zastąpić nieobecności nawarstwień uczuciowych, pod którymi uginają się koncepcje „Wiatru od morza”. Budowa utworu wykazuje właśnie szczególne zbliżenie się pisarza do tych epizodów, które ułatwiają wyładowanie się uczuciowości na kształt wymagań kontrapunktu. Inaczej kompozycja zachwiałaby się u podstaw i przecięta milczeniem straciłaby życie pisarskie. Kolejność rapsodów uzasadniona jest chronologicznie. Dwa pierwsze żywiołowy bój o ziemię (czy o żerowisko?) opisują, następne wplątują już najogólniej w opis nacjonalistyczną rację stanu Krzyżaków, a pomiędzy nimi znajduje się epitaphium św. Wojciechowi. Dwa wielkie rapsody, szczyt dzieła stanowiące rozpatrują dusze i losy żeglarza i astronoma, awanturnika i geniusza Jana z Kolna i Mikołaja Kopernika. A potem zaraz wizja Fryderyka króla Prus, inicjatora rozbiorów Polski, wysłuchującego przezornej kaszubskiej gadki i sztych czarno-biały na temat znamienitego udziału Legjonistów przy zdobyciu Tczewa i Gdańska za Napoleona w r. 1807 i jakby znowu trochę materiału ludoznawczego dla pełni opisu: historia czarownicy kaszubskiej, dwukrotnie pławionej. Ostatnie rapsody współczesne spletają się w oddzielny ornament i naświetlony opisem nadbrzeża pomorskiego (opisem największym i najistotniejszym, jakim proza polska rozporządza).

Podział treściowy „Wiatru od morza” wyraźnie eliminował inne

czynniki poza personifikacyjną kroniką, wybudowaną na fundamencie świadomości historycznej. Niema tam ludzi, są uosobnienia wydarzeń, obliczone wyłącznie na wyczerpanie i oświetlenie treści historycznej. I nawet myśli (jak u Kopernika) lub czyny (jak u Komtura Klotzkiego, Fryderyka) składają się na anegdotę, a nie charakter człowieka. Wykazują za pomocą siebie co i jak się działo, jaki był przebieg losów gromady, zamieszkującej nadmorskie przestrzenie, które jedynie do Polski z prawem i pożytkiem przynależć mogą. Nic dziwnego, że długowieczność tej ziemi jako bohatera ostającego się wszelkim wybrykom politycznego losu zasilila artystyczną pasję pisarza i stopiła nierozdzielnie niektóre aktualne polityczne koncepcje z długowiekową legendą Pomorza. Zadanie pisarza nabrało uroku, ponieważ przez jego to pomysł ziemia pomorska miała nabrać waloru uczuciowego, którego w dziejach nie posiadała przez złą kalkulację i przez niedostateczną energję. Gatunkowo więc „Wiatru od morza” nigdzie pomieścić nie można. Jeśliby „Wisłę” uważać za prototyp to „Wiatr od morza” byłby już dojrzałym okazem nowego gatunku, który stwarza dla swej twórczości Zeromski, dając mu trzy cechy: 1. Żywiolową, lecz w karby ujętą uczuciowość. 2. Kompozycyjnie nową prozę jako formę. 3. Koncepcję polityczną illustrowaną anegdotycznie jako treść. Ta nowość gatunku literackiego, przy pełnym rozwoju środków artystycznych pisarza, postawiła „Wiatr od morza” na piedestale powszechnego uznania. Dawno też książka polska nie wywarła podobnie silnego, choć spokojnego wrażenia. Każdy, kto jął się tych kart, pisanych przez artystę w tozde obywatela zdumieć się musiał ich językowi, harmonji i natężeniu uczuciowemu. A tem więcej się zdumiewał, im bardziej w Polsce odzwyczajono go od piśmiennictwa prawdziwego, przyzwyczajającego do czytania, inicjującego rozkosz przewracania kart pisanych naprawdę. Atmosfera owiewająca dzieła wielkiego artyzmu, a będące wspólną własnością ogółu otoczy niewątpliwie „Wiatr od morza”. Każdy ma coś tu do odebrania i ktoś historyzujący i ktoś estetyzujący i ktoś politykujący. Mało co wiedziano o Janie z Kolna, który teraz zapadł w świadomość czytelnika w bohater-skiej glori. Kopernik, wymieniany nieraz obok Newtona i Keplera otworzył swą pracownię, w której powłóczyły się mgły doświadczeń duchowych, tak bliskich i innym Prometeuszom polskiej umysłowości. A oczywiście wagę podręcznika uzyskał „Wiatr od morza” u wszystkich, wsłuchujących się w fale, którzy stali się Pomorzanami z ducha i lubią morze dla morza, brzeg morski dla trawy i piasku i dla słońca nad nimi.

Oznaką zasadniczej chyba ruiny krytyki literackiej stał się fakt zupełnego uproszczenia stosunku krytyki do dzieła sztuki. Zaprzeczenie lub afirmacja. Analiza jakby wymykała się z rąk, gdyż środki sztuki istotnej są zbyt wyraźne i dostępne, by psuć ich działanie słowem na uboczu powstałym. Tam, gdzie znikają charaktery a miejsce ich zajmuje skrót dziejowej świadomości pilna obserwacja dzieła sztuki oznacza tylko punkty koncentracyjne. W „Wietrze od morza” koncentracyjny punkt leży nawet nie w bezpośrednim temacie, lecz w specjalnie

wypracowanej postawie pisarza, który wszystko, co opisał, podporządkował wielkiej wierze w prawdziwość wyczarowanej przez siebie świadomości. Wyraz wyczarowany dlatego oddaje tu istotną wartość, gdyż długotrwały przez wieki idący dech tylko metafizycznie da się ująć i w słowa dziś obowiązujące zamknąć. Wrażenie, wywarłe przez „Wiatr od morza“ rozkłada się dwustronnie na podziw dla zewnętrznej harmonji dzieła i dla koncepcji ogólnej, metafizycznie z wypadków dziejowych wyłuskanej. A tego przedewszystkiem psychika polska pożąda. Duch czasu kołysze się nad morzami Bałtyku, a znamienity pisarz wcielił go w słowo.





Fot. J. Worobjew.

*W. Czechowicz.
Powrót (obr. olejny).*

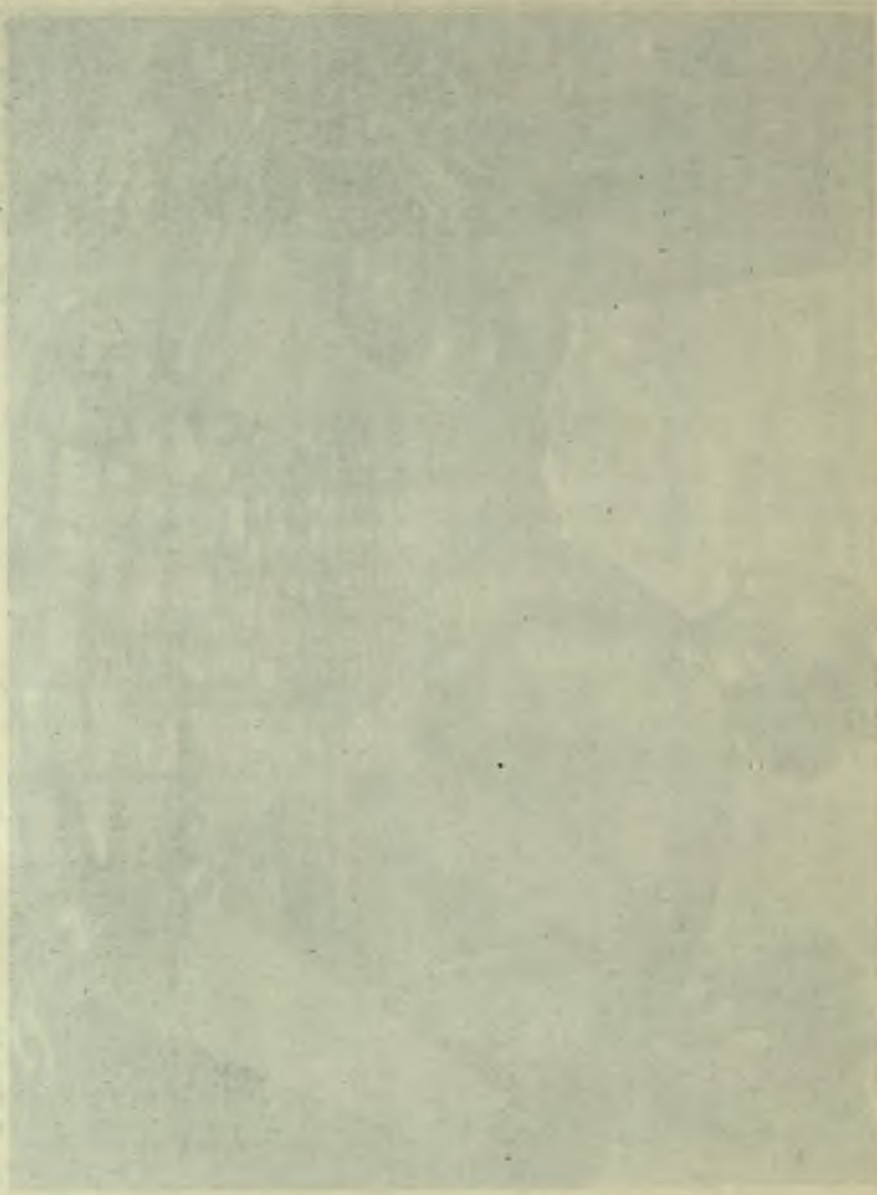
*W. Czechowicz.
Le retour (huile).*

(I Doroczna Wystawa Wileńskiego G-wa Art. Plastyków)

A person's place should be as good as his work

Yours truly,
Dr. C. S. G. G. G.
Dr. C. S. G. G. G.

To the
Honorable





KRONIKA ARTYSTYCZNA.

WARSZAWA.

WYSTAWA „PRO ARTE“.

„Sztuce służymy.

My najstarsi i najmłodszy, wczorajsi i ostatni artyści, pracą naszą służyć będziemy sztuce polskiej formą taką, jaką dany twórca rozporządza, nie troszcząc się o żadne mody malarskie, wszystko jedno, skąd rodem.

Żadnych pęt, żadnych ograniczeń. Jednym z naczelnych wskazań poczytujemy: czuwanie, aby nic tradycji, tej nigdy nie przemijającej ciągłości w sztuce wielkiej nie została stargana... Wara od tego.

Na straży tych prawd odwiecznych stać będziemy wytrwale i twardo — wszelkie napaści odeprze!

Oto program grupy malarzy „Pro arte“. Krążenia powrotne skrzydeł, zbyt długo bijących w ślepią szybę przyszłości stają się coraz głośniejszym okrzykiem dnia

Niechaj słowom dzwiczącym akcentem tęsknot współczesnych, zgodnym akordem odpowiedzą obrazy.

Rozzejrzyjmy się po wystawie.

Krajobrazy („Pro arte“ jest niemal wyłącznie grupą pejzażystów.)

Strzępki natury zamknięte w ramki przynagrody. Mniej lub więcej udolne migawki ze „wschodów i zachodów“, mgieł, błot i lasów, zroszonych mniej lub więcej nastro-

jem. „Landschaft und Stimmung“ o polskim zabarwieniu.

Jakąż to formą rozporządza „Pro arte“? — Wspólną cechą tej grupy jest brak właściwej formy. Takim bezkształtnym i niebrylowatym jest ugor Straszkiwicza, ziemia, która lekkością i ubóstwem formy przypomina życzenie smutne a pobożne: „Niechaj ziemia im lekką będzie“. Z takiej ziemi jest ulepiony człowiek orzący ten ugor. Takież zamazane są drzewa Ziomka i nawet kępy traw — mistrza grupy — Weysenhoffa!

Bo niemasz tu budowania kształtu, jeno drobne dotknięcia pędzla, którymi kieruje nie twórca, lecz niezliczone chwytły oka, mrugającego porozumiewawczo naturze. Z tych migawek oka i muskań pędzla, zlepiają się plamy barwne, bezkształtne w znaczeniu artystycznym — pod hasłem: „Pro arte“!

Kolorytu tych krajobrazów nie tworzy również malarz, lecz natura. Nie pragnie on być kapelmistrzem symfonii barwnych, nie wywołuje harmonii własnych, jeno nurza się w rozgardjaszu barwnym natury, roztopia się w szumach i poszmerach, naśladowuje przybłąkane echa przygodne.

Jest to szum form — nie skoordynowana barw muzyka.

W ten sposób zamazując kształt i barwę w imię nastroju, maluje „Pro arte“ swoje migawki z natury. W metodzie tworzenia zbliżają się one do zdjęć fotograficznych,

w których kompozycja redukuje się do zgrabnego zamknięcia w ramki gotowego układu. Oczywiście tego rodzaju obrazy mogą wzniecać nieskończone spory o równość między fotografią artystyczną a malarstwem. Często nawet pejzaż fotografowany Bulhaka pobije Ziomka lub Straszkiwicz. Fotografia + barwa + nastrój — forma — tak schematycznie można sformułować obrazy Pro arte.

Gdzie jest tu kompozycja, jądro wyjęte z duszy artysty, karmione wszystkimi sokami jego możliwości, mozolnie budowane gmach jego wysiłków twórczych?

Nie doszukamy się tu kompozycji twórczej, tylko chwytów natury. Zaniedbuje się kompozycję, formę, muzykę barw, kanony wielkiej sztuki. Tem się widocznie tłumaczy hasło „żadnych pęt, żadnych ograniczeń!” Każda twórczość syntetyczna kieruje się w pewnej mierze ograniczeniami, bo wybór jest ograniczeniem. Wielka sztuka nakłada własnowolnie pęta wielkiej formy, wypracowanej latami.

To też ze zdumieniem słuchamy gongów programu, dźwięczących jednocześnie o prawdach odwiecznych, tradycjach wielkiej sztuki i ciągłości nieprzerwanej.

Jednocześnie zaś zrywającego teoretycznej pęta, praktycznie zaś — część formy i kompozycji, największego dziedzictwa po dawno pomarłych genjuszach. Z wysiłkiem szukamy w obrazach „Pro arte” ciągłości tradycji wielkiej sztuki.

Jakaś dziesiąta woda po Chelmońskim, jakieś zimne wysiłki chwywania natury na gorącym uczynku światła, monachijskie wspomnienia o polskim krajobrazie, czy Mickiewiczowskie wspomnienie pagórków leśnych i łąk zielonych.

Ach, wreszcie natrafiliśmy na drogę właściwą. Jest w „Pro arte” ciągłość nieprzerwana, organiczna żywa ciągłość... z tradycją salonów zachęty. Faktycznie od wielu lat widzimy tam to, co widzieliśmy dziś w lepszej może skali na wystawie „Pro arte” i nie potrzeba dla tego rodzaju sztuki szukać oddźwięku wśród przeciętnego społeczeństwa, bo ono go ceni, jako starego znajomego i darzy oddźwiękiem szelstnym wielu, wielu marek.

Ale na Boga, cóż w tem wspólnego z tradycją wielkiej sztuki?

J. Oryźyna.

WYSTAWA JUBILEUSZOWA JANA ROSENA. WYSTAWA AD. STYKI, TAD. PRUSZKOWSKIEGO, BR. LECHOWSKIEGO.

Dożyliśmy odpływu burzliwych kierunków w sztuce. Lecz znaczą się ciągle ich ślady, jako na piasku rysunek fal, które już odbiegły. Takiem wybrzeżem bezwodnym, pełnym konch i meduz, w morzu tylko żywych i barwnych, jest wystawa talentów, zrosniętych z prądami ostatnich lat dziesiątków.

Wystawa ta dla Warszawy, stolicy bez muzeów sztuki, obracającej się w ciasnym kółku proroków z „Pro arte”, jest wielce zajmująca, gdyż zapoznaje z kilku kierunkami niedawnego wczoraj.

Jubileusz 50 letniej młrozwceji i sumiennej pracy Jana Rosena przypomina nam o okresie batalistycznym w malarstwie, w którym króluje Détaille, Duprey.

Z obrazów J. Rosena wygląda ogrom pracy złożonej — historyka, archeologa i malarza, mozolnie i uczenie opanowywającego trudne wymogi dawnej szkoły.

Rosen należał do monachijskiej grupy słynnych „koniarzy polskich” z okresu poprzedzającego rewolucję impresjonistyczną. Nie miał on ognia i talentu rówieśnych sobie Brandta, Chelmońskiego i A. Wierusza-Kowalskiego, dzięki jednak zaletom dobrej szkoły zdobywał na europejskich wystawach swego czasu uznanie i odznaczenia.

P. Adam Styka, jeden z rozreklamowanej po świecie trójcy Styków, wnosi do Salonu Zachęty słońce Algieru, opatrzone marką paryską (uznaną urzędowo). Twórczość p. Styki jest koroną łatwych efektów: orientalizm tematu, kontrasty oślepiające, harmonje zgóry wiadomie uświęcone. Lecz nawet słońce podzwrotnikowe nie olśniewa na tyle, żeby nie widzieć w tych beduinach i piaskach pomarańczowych niedbałości i blagi malarskiej i pośpiechu „kiczowej” roboty, przypadkowości kształtów, przeważnie zamazanych przezroczyście. Szlachetniejsze słońce i hieratyczniejszych beduinów zamknął w ramy Wieruszczagin przed laty.

Ale dla publiczności warszawskiej Styka jest olśnieniem mirażu, dla publiczności, która malarstwo tak lubi, tak tłumnie ogląda i tak go nie rozumie.

Obrazki fantastyczne i dekoracyjne p. Lechowskiego „estetyzują” i „stylizują”

(coś między Chimerą a wytwornemi wydanictwami mąd).

Natchnienie jego ma kształty snów narokotycznych, jest nieuleczalnie chore na tęsknotę za własną twarzą. Malarz ten gubi się w mnogości przedziwnej kształtów fantastycznych, w tytułach rebusowych, w technice złożonej z akwareli, tempery i gwaszu. Opętała go Chimera - Manjera. W pośpiechu materializowania coraz to nowych martwo i dziworodków, strojnych w przepych teatralnych szat, p. Lechowski zapomina, że wytworność płynie nie z kształtów wyszukanych, lecz z malarzkiego ich przeprowadzenia. Jego płaskie kontury zamyka linja, czasem zgięta wytwornie, przeważnie jednak łamiąca się bezkształtnie, źle zamaskowana strojem: nie harmonijna. Wielobarwne akordy barw są mądre, lecz mało dają radości oczom. P. Lechowski za dużo maluje obrazków, zbyt często nawiedzany przez swoje chimery, trwoni swoje dekoracyjne zdolności i łatwość tworzenia kształtów, nie wchodząc głębiej w zagadnienia malarzkie.

P. Tadeusz Pruszkowski jest beztroski i może dlatego najwięcej „niczyj”. Opierając się prądem współczesnym, studiował mistrzów najtęższych bez małostkowej obawy, że mogą mu przytłoczyć jego własną indywidualność. Studja muzealne i znajomość dzieł mistrzów dawnych (jak się wydaje) dały mu postokroć więcej niż chaotyczne lekcje u kapryśnej natury (której w ostatnich czasach przyznano monopol kształcenia artystów). Na starych mistrzach pogłębił p. Tad. Pruszkowski swój smak wytworny, wyszkolił talent kolorystyczny, zrozumiał konieczność konstrukcji plastycznej. Nie zatamowało jednak owe wyszkolenie świeżych i żywiołowych porywów jego silnej indywidualności malarzkiej.

Pomimo widocznego zamilowania do kształtów plastycznych, jest on przede wszystkim kolorystą, rzucającym harmonje niezłożone tonów wytwornych — przeważnie akord Velasquezowski szaro-czarnoróżowy.

P. Pruszkowski używa barw niewiele i nie biedzi się nad komplikowaniem harmonji, ale po mistrzowski wydobywa z farby jej krew najświeższą. Brawurowemi pociągnięciami pędzla tworzy kształty pełne, plastyczne, barokowe. Trzeba zauważyć jednak że p. Pruszkowski często ufa zbytńio śmiałym rzutom swego moc-

nego pędzla, zaznaczając formę zaledwie nonszalanckimi błyskami farby białej (głowa Wita Stwosza).

Tak malowana forma niema siły i kośćca jeno kształt obrzmiały. Pierwsze prace p. Pruszkowskiego zdradzają wybitne dążenie do monumentalności. Niestety wyraża się ono głównie w rozmiarach płócien i gigantycznych figurach fantastycznych pra-słowiańskich herosów, przypominających bardzo kompozycje Wasniecowa. Zbyt łatwo i beztrosko malowane kompozycje zamiast grudy kości mocarnych i bicepsów dają teatralnych kolosów z masy papierowej. Jest wielki dysonans w zamierzeniach pozornej monumentalności a forma niemocna.

Zupełne mistrzostwo i wytworność osiąga p. Pruszkowski w portretach (głównie w „Damie w różowym kapeluszu”).

Niestety w ostatnich czasach powraca do malowania powierzchniowego, które nie ma nic z wysiłku i napięcia sił twórczych. Kilka szkiców niedbałych, zawieszonych na wystawie, obok rzeczy bardzo pięknych, powinno było pozostać w pracowni artysty, od którego po próbach wspaniałych mamy prawo domagać się rzeczy doskonałych.

j. o.

WYSTAWA PP. WINIARZA, ŚWIDWIŃSKIEGO, PODGÓRSKIEGO I BĄDOWSKIEGO.

Przedstawili się nam nowi poszukiwacze własnych indywidualności malarzskich. Takim jest p. Winiarz. Młody ten, po raz pierwszy występujący artysta, zdał sprawozdanie ze swej wytrwałej i ciągłej pracy. Należy mu się uznanie chociażby za to, że nie wystawił szkiców absolutnie niedbałych, jak to zwykli robić nasi artyści warszawscy pod pozorem holdowania „bezpśredniości” wrażenia.

P. Winiarz próbował różnych sposobów i technik malarzskich, jak olejnej, witrażowej i nawet al fresco. W niektórych p. Winiarz potrafił wydobyć nasyconą słoneczność, np w pseudo-impresjonistycznym obrazie „Zabawa”, lub rysunek poprawny — inne zaś, jak witraże, są absolutnie żadne pod każdym względem. Chwała się p. Winiarzowi jego sumienne poszukiwania dalekie od maniery, lecz jak dotąd, poszukiwania indywidualności własnej zawodzą.

Na brak indywidualności nie może się poskarżyć p. Świdwiński, posiadający zdolność niepowszednią łapania ruchu, charakteru i ekspresji w skrótach zamasztych, nieraz tracących o narykaturę.

Niestety, tych kilka szkiców olejnych i kompozycji deformujących kształt w imię ruchu, które wystawił p. Świdwiński jest igraszka barwna, strzępami niedbałymi, niespojonemi żadnym wysiłkiem ani ciągłością pracy. A czasby już było zobaczyć rzeczy poważniejsze tego zdolnego malarza.

P. Podgórski z grupy malarzy Krakowskich maluje dziesiątą wodą po Stanisławskim.

Obrazy zaś p. Badowskiego są ściśle skoliigacane z reklamami mydła pachnącego dzięki używanym przez niego sposobom malarstwa dla najtańszych sklepików.

j. o.

WYSTAWA FORMISTÓW.

Naprzeciwko zachęty w suterynie salonu Cz. Garbińskiego mieściła się wystawa formistów. Jest to grupa malarzy niedopuszczanych dotąd do gmachu Zachęty, gdzie króluje zazdrośna grupa „Pro arte”, niechętnie i bocząc się ustępująca miejsce „Rytmowi”, umiarkowanej lewicy w sztuce. Formiści znani już są w Warszawie (Roguski, Wąsowicz, Niesiołowski inni) z wystaw kilkakrotnie urządzanych w salonie klubu artystycznego „Polonia”. Tworzyły one poniekąd salon niezależnych, grupujący wysiłki rewolucjonistów artystycznych. Ostatnio grupa się przerzedziła, gdyż częściowo połączyli się artyści niezależni z „Rytmem”, np. Borowski. Futuryści i Kubiści nawet w Polsce stają się już przeżytkiem. Przetrwiała grupa nieliczna stanowiąca jądro Warszawskiego formizmu. Jest ona zbyt skąpa, ażeby reprezentować wszechstronnie teorię formizmu (Roguski, Wąsowicz, T. Niesiołowski, Rutkowski, Zaruba, Syrkus). Jednakże w poszukiwaniu stylu jednolicie odrzuca naturalizm i dąży do syntezy konstrukcyjnej. W suterynie salonu mała ta grupa przeżywa dumny tryumf odrzuconych z wiarą, że tworzy Katakumby nowej sztuki. Niewątpliwie Formiści przeżyli Kubistów i Futurystów. Odziedziczyli po nich bunt przeciwko bezsilnej i nie-twórczej sztuce impresjonistycznej.

Przetrwają, bo oni to skrajnym wysiłkiem z chaosu wibrujących atomów wywołali kształt, jako swój cel najbliższy.

Walcząc z bezpośrednim odtwarzaniem natury formiści dążą do twórczej syntezy drogą wysiłku konstrukcyjnego.

Odrzucając sztukę naturalistyczną szukają natchnienia u źródeł sztuki, kiedy nosiła ona wszelkie cechy dekoracyjności i stylu. Stąd ciążenie niektórych formistów do prymitywu, które najsilniej wyraża się w bardzo harmonijnych madonnach Roguskiego, świeżych kolorowych (stylizowanych na wzór sztuki ludowej). P. Rutkowskiego prymitywizm nieudolny i pretensjonalny właściwie nic wspólnego nie ma z formizmem.

P. Wąsowicz bardzo pięknie komponuje drzeworyty. Portret damy z wachlarzem w ujęciu draperji, bardzo harmonijnie związanej z faldami stroju damy, potrąca o nieomylną kompozycję drzeworytów starych mistrzów. P. Tymona Niesiołowskiego „Łódź” powinna należeć do „Rytmu”, dzięki rytmice układu linii przypominających kompozycje egipskie.

Skupiona troska o kompozycję obrazu i kształt, jako reakcja przeciwko impresjonizmowi przesłania często wrażliwość formistów na istotne radości oka — barwę, która często zamienia się u nich w skomplikowane, ale przybrudzone tęcze.

j. o.

WYSTAWA OBRAZÓW P. P. ZAWADZIŃSKIEGO, TERLIKOWSKIEGO I ZBIGNIEWA PRONASZKI.

Nie wiele da się powiedzieć o pracach tych dwóch pierwszych artystów, aczkolwiek usłużna reklama *zawczasu* ustaliła im opinię wybitnych i cenionych malarzy w Paryżu. Obrazy p. Zawadzkiego malowane techniką poimpresjonistyczną, plamkową i bezkształtną, mające jako temat kwiaty i kobiety, a jako cel kolor (często wątpliwej wartości), należą do tej sztuki, której pogrzeb niedawno urządzili futuryści krakowscy, pisząc na ścianach Tow. Przyjaciół Szt. P.: „Tu spoczywa sztuka w lakierkach”.

P. Terlikowski usiłuje wyróżnić się techniką lepienia raczej, niż malowania gęstym ciastem farby szych szarych krajobrazów i kwiatów. Grzech to przeciwko

malarstwu olejnemu, a i farby marnotrawienie bezcelowe.

Światłą plamą na tle całego szeregu ostatnich wystaw w Zachęcie — zarysowuje się twórca wysiłek p. Z. Pronaszki. Po różnych etapach poszukiwań, chłonąc prądy najnowsze, wszedł wreszcie zdecydowanie na drogę bardzo wiele w dziedzinie sztuki obiecującą i poważną: na drogę konstrukcji i formy. W budowaniu kompozycji różni się on zasadniczo od twórczości Rytmistów (za wyjątkiem p. F. Kowarskiego), u których przeważa pierwiastek dekoracyjny, polegający na możliwie rytmicznym układzie form, samych przez się traktowanych szematycznie, często pobieżnie. P. Pronaszko zaś uwagę swoją przeniosł w pierwszym rzędzie na zagadnienie formy.

Podjął w tej pracy najcenniejszy dar spuścizny Cezanne'a: wyczuwanie syntezy z natury, ujarzmianie jej w kształty monumentalne.

Najwyższym wyrazem kształtu w malarstwie jest ciało ludzkie. Jest w nim najtrudniejsza podaj harmonia równowagi.

Ujarzmienie kształtu ciała ludzkiego, apoteozę logiki i wyrazu jego formy — postawił sobie za zadanie, p. Z. Pronaszko. Większość jego obrazów jest pracą nad konstrukcją tego kształtu oraz dostosowywania do niego kolorytu. Zdradzają one niemały planowy wysiłek twórczej pracy i nietłatwą kulturę, dlatego z przyjemnością i z wielkim uczuciem satysfakcji patrzy się na nie po obrazach, jakich wiele w Zachęcie było, jest i będzie.

Uważając pozycję, jaką obrał p. Z. Pronaszko w naszej sztuce za zbyt poważną, abyśmy ją mogli wyczerpać w pobieżnej notatce kronikarskiej, obszerniejsze jej omówienie pozostawiamy do następnych numerów.

j. o.

REWJA POMNIKÓW M. ST. WARSZAWY.

Dogodzić gustom wszystkich jest to rzecz niewykonalna; ale być konsekwentnym i odpowiedzialnym za celowość swych działań, to nie przekracza ludzkich sił i winno obowiązywać każdego, a tembardziej ciała zbiorowe.

W upiększeniu naszej Stolicy zdarzyły się dwa ważne wypadki. W najbliższej przyszłości staną w Warszawie dwa pom-

niki: „Wdzięczność Polski Ameryce“, dzieło art. rzeź. X. Dunikowskiego i arch. Kalinowskiego i „ks. Józef“ Thorwaldsena, odzyskany, jak się to mówi, „cudem na ojczyzny łono“.

Tragi—komiczne dzieje „Wdzięczności“ jeszcze się nie zakończyły. Podobno miejsce ustawienia pomnika do tej pory nie ustalone przez komisję, pomimo, że roboty przy pomniku i wodotrysku już dobiegają końca. Projektodawcy wybrali placyk Kanonji.

Dlaczego Polska miała wyrażać wdzięczność zgiełkliwej i wiecznie spieszącej się Ameryce w tem wyjątkowo zacisznym i melancholijnem ustroniu, odwiedzanem tylko przez miłośników Starego Miasta i ciekawszych turystów — pozostanie tajemnicą.

Na szczęście wydział konserwatorski T. O. N. Z. P. ocalił Kanonję i sprawa pomnika przeszła w ręce Komisji, złożonej z przedstawicieli miasta, Ministerjum Sztuki i Kultury i t. d. Komisja po długich debatach i spacerach wybrała placyk—skwer na Krakowskiem Przedmieściu obok pomnika Mickiewicza.

Roboty przygotowawcze trwały kilka miesięcy, i naraz wszyscy przejrżeli i przekonali się, że wybór był fatalny. Z jednej strony stoi o kilkadziesiąt kroków „Mickiewicz“ z drugiej dwa razy bliżej rozlokowały się miejskie ubikacje o podejrzanej czystości, a tło — łaźnie Fajansa. Posypały się liczne protesty. Dzięki alarmowi Wydziału Konserwatorskiego, cprawda srodze spóźnionemu, dowiedziano się, że protokołu o wyborze miejsca niema (szczegóły w Myśli Niepodległej), a Min. Sztuki i Kultury twierdzi, że tylko doradzało ten placyk. Piękna „dorada“! Doprawdy można dawać „rady poufne dla pań“ i nie ponosić odpowiedzialności za skutki, ale doradzać w tak ważnej sprawie i potem uważać swe dorady za pusty dźwięk — to zawiele. Trudno przesądzać czem się zakończy ta burza; możliwe, że niczem, gdyż „Wdzięczność“ już się do nas wdzięczy ze szczeliny między deskami i w najbliższej przyszłości pomnik będzie całkowicie ukończony. Jest to piąty pomnik na Krakowskiem Przedmieściu. Okiem, że Krakowskie Przedmieście jest najpiękniejszą ulicą Warszawy wiemy wszyscy, ale wzrasta obawa, że zapychanie wszystkich wolnych miejsc pomnikami może poważnie zaszkodzić

wyglądowi ulicy. Jak dotąd — to jedyne miejsce, gdzie skoncentrowano wszystkie pomniki Warszawy. Szóstym pomnikiem, który ma ozdobić według opinii publicznej Krakowskie Przedmieście jest „ks. Józef”. Wszystkie pisma poruszyły sprawę ustawienia „ks. Józefa”. Omówiono wszystkie place. Jednak poważnie brano za punkt wyjścia nie stronę artystyczną. Symbolizujące kultuństwo stoi na przeszkodzie i dochodzi do takiego wniosku, że skoro „Paskiewicz” stał przed terazniejszym Pałacem Rady Ministrów „na złość Warszawie”, to obecnie winien tam stanąć „ks. Józef”. Zdobyto się na taki pomysł, aby postawić pomnik przy zbiegu Alei Trzeciego Maja i mostu Poniatowskiego; ks. Józef ma być obrócony ku Wiśle, co przypominałoby historyczny skok do Elstery.

Do umieszczenia pomnika ks. Józefa powołany został specjalny komitet i dlatego wiadomo, jakoby o pomniku miała decydować wojskowość, wydaje się absurdem. Rzecz niesłychana, ażeby Min. Spraw Wojskowych mogło decydować o losie jednego z najwspanialszych naszych pomników. Pomimo, że praca komitetu trwa dość długo i przypuszczam, że wszystkie możliwości już rozpatrzone, jednak do tej pory nie widzimy prób.

Na żadnym z placów nie wznosi się naturalnej wielkości model, ustawiony na odpowiednim postumencie, A przecież należy ustawić kilka modeli, wykonanych z lekkiego materiału, nap. dychty, aby móc je łatwo przenosić, nie narażając na uszkodzenie.

Tylko tym sposobem można przekonać się o wspólności skali pomiędzy placem, otoczeniem i pomnikiem.

Należy przypuszczać, że niefortunne realizowanie „Wdzięczności” uchłoni „ks. Józefa” przed wieloma niespodziankami.

Niedawno poruszono sprawę jeszcze jednego pomnika, podobno w połowie już gotowego. Jest to pomnik Szopena, odznaczony na konkursie pierwszą nagrodą. Trudno sobie wyobrazić jakie wrażenie zrobiłoby to dzieło, powiększone do rzeczywistych wymiarów pomnika.

Proszę sobie wyobrazić: wichura szarpie konarami płaczącą wierzbę, Szopen z rozwianą czupryną, a przed nim sadzawka i na burcie kamiennej kamienne żaby w malowniczym nieładzie.

Wreszcie wszyscy pamiętamy to dzieło, nadające się raczej do zimowego ogrodu w salonach jakiegoś mecenasa sztuk pięknych. To nie pomnik, — a nastrojowa anegdota.

Na zakończenie pozwól, czytelniku, kronikarzowi przypomnieć kilka sentencji, wprowadzie ogólnie znanych, ale od czasu do czasu zapominanych. Architektura — nie literatura, słówkami nie da się opowiedzieć i dlatego w komitetach należy jak najmniej bawić się w rozmowy. Następnie, gdy miasto decyduje upiększyć się pomnikiem, to winno pamiętać, że pomnik — to nie dowolna fantazja wzruszeniowa, a bryła architektoniczna, ściśle związana z otoczeniem i posiadająca ze wszystkich stron sylwetę o wyraźnych formach.

Dążenie do jednolitości stylu pomiędzy pomnikiem i otoczeniem nie wytrzymuje krytyki.

Na placu wielkomijskim skupia się zwykle kilka stylów. Byłoby nonsensem dostosowywać pomnik do stylu którejś budowli i tem pozbawiać go własnego życia. Posiadając własne życie, pomnik winien być zgrany z otoczeniem i będąc kulminacyjnym punktem placu, wykończać twórcze dzieła całości.

Dzieła prawdziwie piękne zawsze żyją ze sobą w doskonałej zgodzie. Nasze gotyckie kościoły nie kłóca się z barokowymi ołtarzami, również renesansowe rzeźby włoskie czują się dobrze na średniowiecznych placach.

J. Dąbrowski.

PRĄDY W ZDOBNICTWIE.

(Z powodu konkursu na kilimy i wystawy szkoły pisankarstwa p. Buszka).

Konkurs na wzory kilimów był pomysłany i przeprowadzony racjonalnie. Tow. akc. „Kilim” dało inicjatywę, Departament sztuki — poparcie. Istotnie dobra organizacja i sfinansowanie konkursu wpłynęły na zebranie imponującej ilości okazów... (trzeba nadmienić, że ciasnota rozwieszenia projektów wytwarzała pstroczinę, przyporządkując o zawrót głowy). Nagrodzono prace znanych i cenionych — całkowicie poprawne, wyróżniono zaś kilka wytwornych projektów (Bartłomejczyk, Treter).

Najlepsze jednak wzory konkursu nie wytrzymują porównania choćby ze sta-

remi kilimami polskimi, na których wykwitają kwiaty nieprawdopodobne, tylko z welny wykwitłe, tak niepowszednio stylizowane.

Porównując je z dzisiejszemi poprawnie ubogimi kompozycjami, stwierdzamy bankrucstwo zdobnictwa współczesnego. Mniejsza o generację zasłużonych starszych malarzy.

Smutniejsze refleksje nasuwa ubóstwo twórcze młodych. Nie jest rzeczą rozsądną krzyczeć o talenty, jak kania o deszcz — trzeba raczej glebę żyzną przygotować dla ziaren, które już są.

W szkołach naszych niema ducha żywego: tulają się w nich nieporozumienia, bolesne dla młodej twórczości. Od czasu bodaj pogrzebu ostatniego stylu przekreślono twórczość w imię archeologii, a przemysł artystyczny zredukowano do powierzchniowego przedrzeźniania antyków.

Nauczanie zdobnictwa przekształciło się w encyklopedyczne kolekcjonerstwo szczątków stylów umarłych. Naśladownictwo takie zabiło wszelkie zarodki twórczości. Tęsknota za stylem moderne, secesją zwróciła sztukę pośrednio ku przyrodzie.

Secesją w poszukiwaniu stylu stworzyła „stylizację”. Szukając własnych tonów twórczości za jedyne go nauczyciela uznała naturę, którą przez indywidualność własną pragnęła opanować. Nieskoordynowane parcie indywidualizmów nie mogło stworzyć stylu. Odrzucając kanony przeszłości, a wraz z niemi istotę zdobnictwa — rytmikę i jego genezę — rzemiosło, tworzone miast syntezy proste uogólnienia realistyczne. Jakkolwiek prąd ten wyzwolił twórczość z bezpośredniej stagnacji i naśladownictwa dawnych stylów, pobudzając ją do życia, podpotzadkował nowemu naśladownictwu przyrodę. Okres ten dał nam płaskie nietwórcze „stylizacje z natury”, absolutnie nie zastosowane do techniki zdobnictwa.

Powrotna tęsknota do „stylu” i do przywrócenia wartości zdobniczych kieruje współczesność do prymitywu.

Skupiamy się w poszukiwaniu stylu polskiego, — ludowego, jest to zubożenie w imię pogłębienia. Wystawa wzorów na kilimy jest różnogłosem wołaniem o to zdobnictwo polskie, jakkolwiek nurtują ją jeszcze prądy dawniejsze. Jest w tem szukaniu uparty błąd i ton fałszywy. Szkoły artystyczne nie kształcą zdolności twór-

czej, wpadając w nieudolne naśladownictwo przeszłości.

Przeciwko wszystkim owym prądom martwym, powstaje u nas p. Buszek, głoszący się nowatorem i rewolucjonistą w nauczaniu. Żywiolowym wysiłkiem pragnie p. Buszek odwalić kamień fałszywej nauki, gniołający pędy twórczości samorodnej; nie grzebie w formach dawnych, jeno chce wskrzesić to, co te formy wywołało.

Swą potrzebę istotną ubiera w barwne wywieszki swej indywidualności. Grabarz kultury twórczej współczesności szuka odrodzenia w absolutnym prymitywie: dziecku ludu.

Ten swego rodzaju Rousseau samodziślowy, głosi całkowity powrót do natury (w sensie prymitywu) i z całą pasją egzorcyzmuje „szataną nauki”. Na szczęście eksperymenty swoje przeprowadza nie w teorii, lecz na niepokalanych cywilizacją Kogutównach, Wisiach i Marysiach 14 - stoletnich. Pierwsze próby zastosowania swych teoryj robił p. Buszek w warsztatach krakowskich, dając im w ręce pisak jawajski i zazdrośnie strzeżone sekrety farbiarstwa roślinnego. Wystawa obecna w Zachęcie daje prace pań z inteligencji. Czasem wosk owych nowych „Maryś” wypisze dziwy, przypominające majoliki perskie, Jedwab szlachetny i barwki pana Buszka zamienia dziwo w cud.

Czasem jednak, szczególnież zaś na papierze, (który niema polysku polityry na drzewie — równej niemal lakom chińskim) metoda p. Buszka zamienia się w nieudolne gładzenie.

I jeszcze trzeba dodać, że twórczość uczennic p. Buszka jest w sposobie zdobienia bliźniaczo podobna: nie widać uczennic — tylko szkołę. P. Buszek zapędził się zadaleko w apoteozie prymitywu. Prymityw może nas bawić, lecz nie może odpowiadać istotnym potrzebom współczesności tak wielostronnej i złożonej. Pozostawmy prymityw dziecku i ludowi. Zakrycie głowy skrzydłem i zamknięcie oczu na wspaniałą defiladę przeszłości jest bezsilną. Jeżeli twórczość i indywidualność dzisiejsza jest tak słaba, że musi zamykać oczy, nie trzeba jej strzec. Owszem możemy poszukiwać w przeszłości — chociażby polskiej — ram, które, wprowadzając kanon, nie zwiężą lecz pogłębią twórczość dzisiejszą. Jest to chwilową potrzebą szkół, które powinny skupić rozbiegane spojrzenia młodych, skupić twórczość ich do pracy:

stukrotnego szukania motywu do jednej ramy. Ale potrzeba żywej treści.

Odrzuciwszy barwne wywieszki indywidualności p. Buszka, musimy przyznać mu wielką zasługę kształcenia zdolności twórczej, przez wprowadzenie ćwiczeń ornamentacyjnych i rytmicznych oraz uczciwego stosunku do rzemiosła (zdobnictwa wypływającego z techniki). Teoretyczne wskazania ze zdobnictwa dawnych prymitywów usystematyzował i doskonale uogólnił p. Homolacs w swojej „Metodyce ornamentu płaskiego”, będącej doskonałym podręcznikiem zdobnictwa i szkieletem, na którym może się rozrosnąć piękny kształt zdobnictwa przyszłości.

j. o.

WILNO.

PIERWSZA DOROCZNA WYSTAWA WILEŃSKIEGO TOWARZYSTWA ARTYSTÓW PŁASTYKÓW.

Po kilkunastu latach letargu artystycznego, przerywanego od czasu do czasu bardzo rzadkimi przelotami artystów przyjezdnych lub nielicznymi wystawami przywzowemni, — Wilno po raz pierwszy zdobyło się na wystawę prac własnych artystów.

Dlatego też wystawa Wil. Tow. Art. Płastyków, grupująca 245 prac 24 jego członków, jest dla Wilna wydarzeniem poważnym, obiecującym. Jako związek zawodowy, na gruncie wileńskim T-wo łączy siły artystycznie rozmaite. Jednakże w różnorodności jego splewie, stopionym isticie filareckim braterstwem i zapalem, można odróżnić już rdzeń, własnych dążeń świadomy. Grupa ta łączy nie tylko artystów Wilna, lecz szereg współpracujących w umiłowanym przez się kierunku artystów z całej Polski, a jej idea — odrodzenie monumentalnego malarstwa i architektury.

W malarstwie przodownikiem jest tu p. L. Sienkiewicz, który wytrwale dąży do nieomyślnej kompozycji, syntetycznie spotęgowanej formy, ujętej w ramy pewnego, pełnego ekspresji charakteru rysunku.

Środkiem do osiągnięcia tych zadań, jest dla niego głębokie znawstwo i respekt dla mistrzostwa dawnego malarstwa. To też prace przezeń wystawione, portrety i paneau, wyróżniały się wśród współczesnych doskonałym zrozumieniem

właściwości malarstwa olejnego, tężyzną i uproszczeniem formy, dekoracyjnym wypełnieniem płaszczyzn.

Ten sam stosunek do zadań formalnych widoczny jest i w „Głowie staruszki” (autolito grafja) F. Kowarskiego. O drodze pracy wiodącej do tego celu świadczą liczne sangwiny. Sala sangwin — to istne laboratorium poszukiwania formy. Akty sangwinowe pp. L. Sienkiewicza, J. Hoppena, K. Kwiatkowskiego, A. Julskiej i M. Borzobohatej — Woźniczkiej wykazują wysokie napięcie pracy i zdolności w zmaganiu się o formę i konstrukcję. Obok tych prac należy postawić rysunki olówkowe i martwe natury p. G. Pileckiego.

Dążenie malarzy podtrzymują architektki.

Zrywając z poczynaniami chałupnictwa w sztuce, powracają do tradycji monumentalnej architektury kamiennej, — przez klasykę, Palladio — aż do Corazziego i klasycyzmu Ks. Warszawskiego. Zrozumienie kamienia i poczucie walorów przestrzennych mas architektonicznych — oto cechy projektów architektów pp. P. Wędrzickiego (projekt mostu kolejowego przez Wisłę w Warszawie, opracowany wspólnie z prof. M. Lalewiczem, projekty arki triumfalnej, mauzoleum, dwór), T. Burszego (wnętrza sal posiedzeń Rady Ministrów, w restaurowanym przezeń pałacu Namiestnikowskim w Warszawie, projekt świątyni, ratusza) i J. Seredyńskiego (dom profesorów).

Do tego centrum ideowego ciężą przeważnie i pozostali członkowie Wystawy. Samotnym jest wśród nich p. W. Czechowicz, indywidualność swoista i odrębna. Jest to talent dekoracyjny przedewszystkiem, rzucający nakaz wizyj zwartych, zbudowanych mocno, z ogromną siłą sugestywną logiki wyrazu, potracającej o struny mistyczne.

P. B. Jamontt powoli zaczyna się wydobywać (coprawda z powodem) z impresjonizmu, dając wysiłki twórczego konstruowania całości, jak „pejzaż w tonach zielonych”, „burza jesienna” i t. d.

P. Jamontt celuje w technice tempera, doskonale wyiskuje jej swoiste zalety kolorystyczne, to też jego widoki z Wilna robią wrażenie rzeczy kunsztownych.

P. M. Rouba tuż się, że płatom jaśniejszej farby zastąpi brak formy w swych kolorowych pejzażach. Ten sam brak daje się zauważyć i we wnętrzach p. Teodoro-

wicz - Karpowskiej, mimo jej dość wysokiej kultury malarskiej. Jest to skutek zapożyczenia od starych mistrzów wyglądu obrazów, a nie ich konstrukcji, nie ich stosunku do formy.

P. K. Adamska - Roubina napróżno szuka siebie przerzucając się z grafik à la Beardsley do suprematycznych paneaux, robiących wrażenie zrusyfikowanej Stryjeńskiej, lub naturalistycznie traktowanych pejzaży olejnych.

Szereg kulturalnych grafik (ilustracje do bajek) nadesłała p. Zofja Szyszko - Bohuszówna.

Projekty pomników (rys. piórkiem) p. Hermanowicza zdradzają niezrozumienie materiału. Rzeczy jego cechuje istotna prymitywność formy.

Reszta wystawców tkwi w impresjonizmie.

P. Czesław Wierusz-Kowalski dał ciekawe olejne portrety i kompozycję p. t. „Wojna”.

Brawurowe pejzaże akwarelowe p. H. Gadomskiej, zwiędłe w kolorze wyćki natury p. Międzybłockiego, wnętrza i główki p. M. Kuleszy — dopełniają pocztu malarzy.

O portretach (rzeźby) p. Jachimowicza jak dotychczas decyduje więcej światłocien niż forma. A szkoda, bo wystawione prace zdradzają dużą wnikliwość artystyczną w charakter portretowanych osób u tego młodego artysty rzeźbiarza.

Sztukę stosowaną reprezentował jedynie wytworny kafel p. A. Julskiej.

Skupiając po raz pierwszy prace wileńskich, jak i ideowo z nimi związanych z innych miast Polski, artystów, — wystawa ta otwiera wrota zamkniętemu i niedorożwiniętemu życiu artystycznego Wilna. Dzięki ideowemu rdzeniowi mamy nadzieję, że stanie się ona poniekąd zapowiedzią przyszłej szkoły, głoszącej nawrót do konstrukcji i formy monumentalnej.

WYSTAWA OBRAZÓW MAURYCEGO MINKOWSKIEGO.

Miernej tej ze wszech miar wystawie pozwalamy sobie poświęcić słów parę, a to ze względu na niezwykle zainteresowanie się nią przez wileńskie społeczeństwo. Co więcej, uniosta ona jeden z fartuszków tajemniczego mechanizmu wytwarzania się u nas opinii artystycznej.

Jak Wilno Wilnem, nigdy tak nie pracowali dzienniki, wychwalając naprzemian i zachwalając wysoką wartość dzieł tego malarza. Raz wraz sypały się zawiadomienia o coraz to nowych herbatkach, baniekietach, rautach, urządzanych na cześć mistrza, o zachwytach p. Cz. Jankowskiego, p. F. Ruszczyca, o zaproszeniu przez tego ostatniego p. Maurycego Minkowskiego na Wydział Sztuk Pięknych przy uniwersytecie St. Batorego dla złożenia tam podpisu w pamiątkowej księdze sławnych ludzi; o weselu wreszcie p. Minkowskiego w świetnej asyście dziekana Wydziału Szt. P., artystów, krytyków i dziennikarzy.

Czyżby to rzeczywiście jakiś genjusz wkroczył na szare bruki Aten wileńskich?

Nie. Obrazy p. Minkowskiego nie były dziełami genjusza, ani nawet dziełami talentu. Były to produkty bardzo przeciętnej kultury artystycznej i miernej techniki malarskiej.

Proszę sobie wyobrazić jakąś wstrząsającą scenę z życia Żydów w Polsce, np. pogrom (!): grupy ludzi skatowanych wynędzniałych, trupio-błdych *na tle polskiego miasteczka* (wartość tej kombinacji w lot na dolary oceniła Ameryka); proszę tę scenę przenieść na płótno za pomocą chwilejnego, gubiącego się w miejscach trudniejszych rysunku, za pomocą barw nieciekawych, brudnych, podobnie jak rysunek niezdecydowanych i bezzadnie nakładanych jedna na drugą; proszę w całej tej mdłej trzęsilonce form, linii i barw wypłowiałych podkreślić ciemnym fioletem rozpaczenie rozwarłe oczy „ofiar”, — a otrzymamy dokładny wizerunek przeciętnego obrazu p. Minkowskiego. Jest on rezultatem surowego skrzyżowania brudu „Pro Arte” i scenek rodzajowych à la p. Axentowicz, przepuszczonych przez przyrządek cikiwej słodczy bojarów i bojaryn Konst. Makowskiego z reprodukcji „Naszej Niwy”.

Nie sądzimy, że powaby dzieł tego artysty, a tembardziej ich treść pobudziły naszych opiekunów artystycznych do złożenia tym dziełom hołdu, jakiego od szeregu lat nie doznał tu żaden artysta. Więc co?

Odczytywanie wstecz notatek kronikarskich w dziennikach miejscowych — doprowadza nas do źródła tajemnicy: w czasie uroczystego Aktu Złączenia Wilna z Polską, obecny dyrektor Depart. Sztuki i Kultury, znakomity artysta p. J. Fałat będąc na omawianej wystawie, poznał

w p. Minkowskim swego dawnego ucznia i pocałował go. *Pocałował* — rozniósł to wnet dzienniki... pupil Fałata... i patrz: oto już stoi arcykomiczny ogonek pragnących wyrazić w holdzie dowód swego „poznania się” na niezwykłym talencie tego „ucznia Fałata”, którego sam..., który... i t. d.

Tym razem zaszała fatalna omyłka, ale doprawdy za te kilka scen, jakby żywcem wziętych z „Rewizora” — gotowiśmy z całego serca przebaczyć p. Minkowskiemu całą tępą i nieudolną ponurość jego wystawy. i.

POMNIK SYROKOMLI.

Od czasu zniesienia pomników moskiewskich Wilno nie zdobyło się na poważniejszy pomnik. Wmurowano zaledwie kilka tablic pamiątkowych.

Tablice na domu Mickiewicza i na pałacu Naczelnika Państwa nie mają żadnej wartości artystycznej. Tablica i orzeł na murze gmachu uniwersyteckiego przedstawiają się o wiele lepiej dzięki projektowi p. F. Ruszczyca, a dłutu p. P. Hermanowicza. Oto i wszystko, na co się mogło Wilno dotychczas zdobyć.

Coprządza tworzone mnóstwo projektów na przyszłość. Już podobno są nawet gotowe projekty pomników monumentalnych: Mickiewicza i Zygmunta-Augusta... wykonane, oczywiście, przez artystę malarza (u nas tak zawsze!) F. Ruszczyca.

P. Czesław Jankowski, literat, nie czekając dłużej na realizację planów przyszłości, postanowił wcielić w czyn pomysł skromny, lecz w zupełności usprawiedliwiony: niewielki pomnik Syrokomli.

Zamówiono u p. Jachimowicza biust poety, zaś projekt cokołu zyczliwie przedłożył sam... p. Cz. Jankowski, sądząc widocznie, że literat nie gorzej to zrobi od malarza.

Całość wystawiono w Pierwszym Dorocznym Salonie Wil. Tow. Art. Plastyków, uważając dzieło za skończone.

Dość poważne wątpliwości, dotyczące form projektu, a wypowiedziane przez niektórych członków, specjalnie w tym celu zwołanej Komisji Artystycznej, rozstrzygnął przedstawiciel magistratu, dzieląc pomniki na klasy: pomniki klasy pierwszej, drugiej i trzeciej.

Syrokomla był poetą III klasy, a więc należy mu się pomnik tejże klasy.

Wbrew rozbrajającej tej teorii, sądzymy, że nie wolno uzależniać pomnika, ani nawet tablicy pamiątkowej od stopnia zasługi osób, które mają być uczczone, gdyż chodzi w pierwszym rzędzie o ozdobienie miasta.

Projekt mierny mija się z celem — pamięci zmarłych nie uczci, miasto zesześci i smutne zostawi świadectwo kultury współczesnej.

Niechże przestrogą będą pomniki I-ej klasy: „Wdzięczność” obecnie budująca się w Warszawie, krakowskie pomniki Mickiewicza i Roczniczy Grunwaldzkiej.

Pomnik z natury rzeczy i niezależnie od rozmiarów musi być pojęty, jako całość monumentalna. Projekt pomnika Syrokomli, pomysłu p. Cz. Jankowskiego, w żadnej mierze nie odpowiada tym wymaganiom.

Kwadratowy trzon niewysokiej podstawy, uwieńczonej w górze przez nikiły gzymsik o okroju piętki, u dołu łączący się malutkim wyskokiem z cokolikiem rachitycznym, — wzniesionym na 2 płytkich stopniach, — jest typowym, szablonowym wzorem tysiąca prowincjonalnych pomników rosyjskich. Całość jest pomyślaną nie w skali, rozczłonkowania są chybione: w naturalnej wielkości okroje będą zbyt drobne, cokol zginie.

Samo zaś popiersie, mające być ozdobą całej tej nudnej konstrukcji, absolutnie nie wiąże się kompozycyjnie z podstawą, przycem traktowane niespokojnie i pomiętoszone impresjonistycznie straci swoje skromne wartości światłocieniowe na otwartym powietrzu, upodabniając się do kupy gliny pogniecionej, niezależnie od tego, czy będzie wykute w kamieniu, czy odlane z brązu.

Zaiste projekt ten jest trzeciej klasy.

Miejmy nadzieję, że członkowie Komisji Artystycznej nie dopuszczą do wzniesienia pomnika w tej postaci. w.

WYSTAWY SPRAWOZDAWCZE.

Wileńska Szkoła Rysunkowa Wil. T-wa Art. Plastyków zakończyła drugi rok swej pracy wielką wystawą sprawozdawczą. Mimo niezwykle małego uposażenia szkoły, ciągłych kłopotów z lokalem, mimo stałej cichej opozycji ze strony starych „zasłużonych” — młodzi kierownicy tej Szkoły mogą się chlubić na tej wystawie rezultatami celowo włożonej pracy.

Skoordynowanie wysiłków wszystkich profesorów, mające na celu udzielenia uczniom rzeczywistej nauki rzemiosła artystycznego, jak w sztuce stosowanej (znacznie w tym roku rozszerzonej) tak i w rysunku, malarstwie i rzeźbie,—dało doskonałe rezultaty. Niema tu tej przypadkowej różnorodności metod, tych różnych punktów widzenia poszczególnych profesorów, jakie dezorientują surowy materiał uczniowski i wytwarzają z nich domorosłych dyletantów, lub co gorsza, wzbudzają w nich fałszywe ambicje t. zw. indywidualności i to u progu otrzymania najelementarniejszej wiedzy artystycznej w rzemiośle i teorii. A takie zjawiska pokutują u nas jeszcze prawie we wszystkich szkołach tego typu. To też dla tych, którzy widzieli tegoroczne wystawy sprawozdawcze szkół p. p. Tichego i Skoczylasa w Warszawie, — wileńska wystawa jest miłą i budzącą nadzieję rewelacją. Rewelacją tem przyjemniejszą, że przy niezwyklej obfitości wyższych zakładów artystycznych (sztuk plastycznych lub muzyki), porządnych szkół średnich tego typu prawie nie mamy. To też jeszcze raz wyrazić należy uznanie wszystkim profesorom szkoły z dyrektorem p. L. Słodzińskim na czele, że w całej pełni zrozumieli powagę swego zadania i tak wytrwale, fachowo i konsekwentnie pożyteczną swą pracę prowadzili.

Co się tyczy wystawy sprawozdawczej Wydziału Szt. Pięknych przy Uniwersytecie St. Batorego, skupiającej prace trzyletniego funkcjonowania Wydziału, to, jak na wymagania wyższego zakładu, przedstawiała się ona bardzo słabo.

Coprządza dziekan Wydziału p. Rusczyk ma nielada trudności do zwalczenia z obsadzeniem katedr—brak wykwalifikowanych profesorów daje się tu mocno we znaki. To też szereg niezbędnych katedr dotychczas pozostaje nieobsadzony, a 3 wydziały: architektura, malarstwo i rzeźba dotąd istnieją tylko jakby w zarodku. Do normalnego ich ukonstytuowania i rozwoju jeszcze daleko. Brak również odpowiednio przygotowanych słuchaczy. Nic więc dziwnego, że stan ten musiał się odbić na poziomie wystawy. Należy jednak przypuszczać, że z czasem, po usunięciu tych niedomagań poziom ten się podniesie do należytej wysokości. Najlepszymi na wystawie były działy: sztuki stosowanej pod kier. p. Kotarbińskiego, liternictwa i papierów okładowych pod kier. p. Le-

narta i fotografii artystycznej pod kier. p. Bulhaka.

REFERAT O WILNEJ TEATR

Po dwuletnich żalonych i ubolewania godnych perypetjach sprawa teatrów polskich w Wilnie doczekała się wreszcie pomyselnego rozwiązania. Pan Rychłowski w pełnej krasie zdetronizowanego majestatu opuścił fotel dyrektorski, a wraz z nim ustąpiła i najgłębsza troska o losy teatrów wileńskich, niewiara w ich lepszą przyszłość.

Towarzystwo Popierania Sceny, jako przedsiębiorca, powołało na kierownika teatrów p. Henryka Cepnika, dzięki czemu społeczeństwo nasze posiadało rękojmię, iż uczynionem zostanie w zakresie możliwości wszystko dla jak najświetniejszego rozwoju polskiej sztuki scenicznej w Wilnie.

Poczynając od najbliższej jesieni Wilno posiadać będzie dwa polskie teatry: jeden — dramatyczny, poświęcony wielkiemu repertuarowi, drugi — mieszczący operę i operetkę.

Jak się dowiadujemy, dyrektor Cepnik zamierza wystawiać przedewszystkiem sztuki polskie, zarówno klasyków jak i twórców współczesnych. Na inaugurację sezonu przeznaczoną została „Halka”, a to w celu uczczenia rocznicy Moniuszkowskiej.

Stronę dekoracyjną i kostjumową przedstawień teatralnych obejmuje na zaproszenie dyrektora Cepnika Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków.

Tak tedy można żywić niepłonną nadzieję, iż zmartwychwstaną dawne piękne tradycje teatru polskiego w Wilnie, odświeżone zostaną niewygasłe jeszcze wspomnienia chlubnej działalności p. Nuny Młodziejowskiej i po ostatnich paru latach nierządu i bezhołwota artystycznego teatru wileńskiego znowu zasłyną żarliwą pracą dla sztuki.

REFERAT KULTURY i SZTUKI przy Departamencie Oświaty T. K. R. Litwy Środkowej został skasowany. Natomiast utworzono Oddział Kultury i Sztuki przy Delegacie Rządu Polskiego w Wilnie. Kandydatem na kierownika Oddziału jest p. Czesław Wierusz-Kowalski. Kandydaturę tę popierają prawie wszystkie Związki i T-wa artystyczne.

KRAKÓW.

25 JUBILEUSZOWA WYSTAWA „SZTUKI”.

Wystawa ta wywołała cały szereg dytambów z pod pióra większości krytyków. Bezsprzecznie historycznym zasługom „Sztuki” dla malarstwa polskiego każdy dobrze myślący człowiek hołd oddać powinien.

Jednak dymy kadzidlane poszły zbyt krzywo. Opiewano narodziny sztuki narodowej i ście „aryjskiej” bazy dla naszej sztuki przyszłości.—Rzucono rękawicę nie tylko w imieniu wystawców, lecz i w imieniu równolegle rozwijającej się literatury (z Kasprowiczem na czele) przeciwko przedstawicielom „blagi współczesnej i kłownowskich łamańców” w sztuce (z Tuwimem na czele)*). I to w imię nieskażenia ducha *aryjskiego*, jak pisano.

Czy jednak istotnie „Sztuka” jest wyrazem krystalicznym tego ducha i czy istotnie będzie kamieniem węgielnym naszej przyszłej sztuki „aryjskiej”?

Porównanie prac mistrzów i uczniów na jednej wystawie daje możność stwierdzenia, czy kierunek posiada w sobie żywotność formalnych zadań artystycznych. Jest to sprawdzian ich trwałości decydujący o dalszym tych zadań rozwoju.

W żadnej mierze nie znaleźliśmy w pracach młodszej generacji „Sztuki” śladów postępu. Ta sama skala usiłowań artystycznych, ten sam zakres tematów przy mniejszej sprawności technicznej. Co gorsza — nowe „Indywidualności” są blade i słabsze. Są to echa...

Nie upoważnia to do zbytniego optymizmu.

W każdym bądź razie od r. 1897, daty założenia ideowych podwalin „Sztuki”, odeszliśmy daleko. Ceniemy jej zwycięstwa, lecz na nich poprzestawać nie możemy, ani ich apoteozować kosztem dzisiejszych zdobyczy. Nie mamy prawa wymogów dzisiejszych przesłaniać sentymentem retrospektywnym w imię niedawnej „Sztuki”.

Zawiodłoby się zaś każdy „aryjski” artysta współczesny, szukając na omawianej wystawie źródeł dla swej twórczości lub pogłębienia swej wiedzy fachowej.

Gdy cała niemal Europa owym duchem, właśnie aryjskim wiedziona prze-

zwycięża Impresjonizm, tu, na wystawie „Sztuki”—trwa martwy status quo ante.

Ani śladu dążenia do monumentalności, do syntez. Niema szacunku do formy, do umiernihych układów, do logiki niezbitej w konstrukcjach kompozycyjnych, niema uszanowania i ukochania materiału.

Gdzież jest ten duch renesansu, jaki zostawiał po sobie klasyczne w umiarze swym i potędze statystycznej monumentalne pomniki architektury i malarstwa dekoracyjnego? Charakterystyczną jest rzeczą, że jedynymi najbardziej udanymi próbami rozwiązań większych zadań malarstwa dekoracyjnego — dla artystów „Sztuki” były — gotyckie witraże. Ściany zaś kościoła Franciszkanów w Krakowie, zarówno jak i architektura ich własnego gmachu „Sztuki” na pl. Szczepańskim — na długo zostaną dowodem braku zrozumienia większych przestrzeni i logiki materiału. To też o ile Francja, ulegająca instynktownie konstrukcyjnemu duchowi arjów, już w roku założenia „Sztuki” doprowadziła Impresjonizm do matematycznej niemal twórczości takiego np. Seurat, to „Sztuka” w dwadzieścia lat później doprowadziła nas do pejzaży pp. Filipkiewiczów, Podgórskich, Kamockich... To jest fakt, którego przecoczyć nie można. P. Żywnowski nie zupełnie może nie miał racji w swym sądzie o artystach „Sztuki”.

Słusznie zaznacza p. Kozicki, omawiając tą wystawę, że obecnie, kto naprawdę zdolny — idzie za śladem p. Zbigniewa Pronaszki, ale niesłusznie sądzi, że pracę tę dałoby się nawiązać z dalszą działalnością „Sztuki” krakowskiej. Niesłusznie, gdyż zwrot ten jest właśnie protestem przeciw jej Impresjonizmowi, i powstał on z chwilą zbudzenia się i w nas owej odwiecznej tęsknoty aryjskiej za piękną formą, za pięknem kształtu ludzkiego przedewszystkiem, za zwartą kompozycją. A czem są z tego punktu widzenia, portrety Mehoffera, Boznańskiej, czem rzeźby Dunikowskiego? Czemu te wszystkie tak charakterystycznie rozmgławione i zatarte wytwory przeczulonej wrażliwości malarzkiej artystów „Sztuki”. W jednym tylko z pośród nich, w p. Weissie**), jakby zaświtało to współczesne przecucie, które staje się coraz bardziej żądaniem ogółu

(* Władysław Kozicki — „Święto Sztuki” w „Słowie Polskiem”.

**) Wylączyć z tej grupy należy i p. Pautscha, który zresztą nie wystawił żadnej pracy na omawianej wystawie.

artystycznego. Widoczna jednak bezsiła w opanowywaniu upragnionej formy, za pomocą tradycyjnego impresjonistycznego dotyku pędzla, co czyni ciała jego podobne do ulepionych z waty, niedociągniętość kompozycyjna—świadczą, że gleba na jakiej to przeczucie wyrosło — jest dla tegoż przeczucia bezpłodną.

Głębią zaś tą była „Sztuka” krakowska. Nie wątpimy, że „Sztuka” i nadal rozwijać i mnożyć się będzie. Przykładem takiej długoletności, choć na nieskończenie niższym poziomie, jest grupa warszawskich artystów „Pro arte”. — Stwierdzamy tylko, że ideologia „Sztuki” znalazła się już wyraźnie poza linią współczesnego rozwoju sztuki polskiej i że, mimo życzeń krytyków, należenie do niej nadal nie będzie w żadnym razie dla artystów tem, czem *Virtuti Militari* dla żołnierza. w.

ZWIĄZEK POWSZECHNY ARTYSTÓW w siedzibie swojej przy placu św. Ducha skupia prace malarskie poza urzędowymi wystawami w pałacu Tow. Sztuk Pięknych. Wystawy Związku wyprowadzają nowe nazwiska i talenty, jednakże należy im zarzucić zbyt niski poziom większości obrazów.

Na czoło ostatniej wystawy wysuwają się nazwiska Tetmajera, marynisty Jaxa—Małachowskiego i Wł. Stachowskiego, wprowadzającego krajobrazy Krymu i Kaukazu. Fr. Turek wystawił motywy ze starego Krakowa. Na resztę salonu składają się prace pp. Groszego, Ant. Gramatyki, wychowawca matejkowskiej szkoły, pp. Nowotnowej i Kisielewskiej.

SALON P. WOJCIEHOWSKIEGO przy ul. św. Jana zgromadził ciekawą wystawę retrospektywną. Figurują tu prace znanych malarzy naszych, poczynając od Orłowskiego i Michałowskiego, Al. Gierymskiego, Kossaka, a kończąc na współczesnych. Mamy tu nazwiska Wyczółkowskiego, Pruszkowskiego, Kozakiewicza, Wł. Hoffmana, Fałata i innych.

KRAKÓW STRACIŁ ZBIORY PROF. WYCZÓŁKOWSKIEGO. Przed rokiem prof. Wyczółkowski ofiarował cenne swe zbiory artystyczne Muzeum Narodowemu bezpłatnie i bez żądania jakichkolwiek świadczeń ze strony gminy. Rada miasta Krakowa wspinała ten dar przyjęła uchwałą, powziętą przez aklamację. Minał rok, a prezydent nie wykonał tej uchwały: ani przesłano podziękowania, ani sporządzono aktu darowizny. Korzystając z nie-

dbalstwa Krakowa, Poznań ofiarował prof. Wyczółkowskiemu za jego zbiory folwark nad Brdą koło Bydgoszczy, obejmujący 110 morgów gruntu, ogród i dom z 8 pokoi, oraz 5 milionów gotówki. W ten sposób dostały się muzeum poznańskiemu zbiory prof. Wyczółkowskiego, które Kraków mógłby mieć darmo.

TEATR MIEJSKI (im. Słowackiego) idąc za wzorem scen zagranicznych zainicjował w swoim foyer i głównych kurytarzach *galerję portretów* zmarłych i żywych aktorów i autorów oraz osobistości zasłużonych około teatru krakowskiego. W tym celu zebrano już portrety: dyrektora teatru i znakomitego estety Tad. Pawlikowskiego pędzla Iw. Galla, Hel. Modrzejewskiej pędzla Fowlera, biust Wyspiańskiego dłuta Laszczki, prace Sichulskiego, Janowskiego.

W KAWIARNI „ESPLANADA” powstał **KLUB KRAKOWSKICH FUTURYSTÓW** i **FORMISTÓW**. Ściany dekorowano malowidłami ściennymi Czyżewskiego, Pronaszkii, Chwistka, Szczybały, Stryjeńskiej i innych. Salon zdobi lampion — latawiec, skonstruowany przez Czyżewskiego.

LWÓW.

WYSTAWA TOWARZYSTWA SZTUK PIĘKNYCH mieściła prace: Kaz. Sichulskiego, Fr. Pautscha L. Kwiatkowskiego i związku architektów. Żywe zainteresowanie obudziła „Wojna” Sichulskiego, cykl, składający się z 11 kartonów. W cyklu tym Sichulski daje syntezę przeżyć wojny współczesnej, przeciwstawiającej się „wojnie” Grottgera ujęciem tragicznego sarkazmu, potracającego o styl Goi. (Krytyka lwowska doszukuje się w indywidualności Sichulskiego wpływów Saschy Schneidera i Rodina). Prócz cyklu „Wojna”, którego poszczególne ogniwa związane są logicznie rosnącym crescendo wyrazu, wystawił Sichulski projekt witrażowy „Dies Irae”. Wł. Kozicki charakteryzuje go, jako „dekoratora w wielkim stylu, kompozytora w zakresie obrazu, satyryka pełnego głębi i polotu, przywracającego malarstwu — temat”.

Fryd. Pautsch wystawił 200 studjów i notatek z wojny, które nie kusząc się o syntezę przeżyć, dają ciekawy materiał malarski do przyszłych kompozycji.

VI WYSTAWA ZWIĄZKU ARTYSTEK POLSKICH nie dała ciekawego planu.

NA WYSTAWĘ „SZUKI RODZIMEJ“, która odbyła się w marcu, złożyły się prace Wł. Hoffmana, Gilewskiego, Terleckiego, Rzegocińskiego, Stachiewicza, Rychter - Janowskiej i Jakubowskiego.

Krytyka lwowska, stwierdzając zgodnie niski poziom tej wystawy, potępia tytuł jej, który niesłusznie smutne może dać świadectwo naszej sztuce rodzimej.

ZACHĘTA, uszczuplona do jednej ubikacji wystawowej zgromadziła prace Augustynowicza, Dołęgowskiego, Gawlikowskiego, Gretta, Harasimowicza, Męciny Krzesza, Sichelowskiego, i Wyczółkowskiego.

MUZEUM LUBOMIRSKICH (Ossolineum) dzięki inicjatywie prof. M. Tretera urządziło już 4 wystawy zmienne. Przedostatnia, trzecia z rzędu, poświęcona była *pamiętkom i widokom Wilna*. Wystawiono medale pamiątkowe, akwarele Józefa Peszki (1767 — 1831), sztuchy z pamiętnego „Albumu Wileńskiego“ oraz artystyczne fotografie Bulhaka.

IV wystawa dała możność zaznajomienia się z drzeworytami ludowymi, zebranymi i wystawionymi przez Wł. Łazarskiego, (patrz № 2 Południa A. Lauterbach „Drzeworyty ludowe“).

KONKURS NA ROZBUDOWĘ PLACU TARGÓW WSCHODNICH dał zaledwie 2 prace odpowiadające warunkom jednolitej całości ideowej. Pierwszą nagrodę otrzymał p. Szyszko - Bohusz za projekt, który krytyka jednogłośnie wyróżniła.

TORUŃ. — Przewieziono wystawę artystów krakowskich „Sztuka“ do Torunia.

BYGDOSZCZ — Staraniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyła się wystawa obrazów Władzimirza Nałęcza pod ogólną nazwą „Morze Polskie i Flota nasza“.

Staraniem Tow. Sztuk Pięknych otwarto tu wystawę dzieł sztuki sekcji artystycznej Polskiego Instytutu Narodowego. Celem urządzienia wystawy p. Eug. Czerwenke przywiozł z Krakowa 100 eksponatów. Biorą udział w wystawie Wł. Tetmajer, W. Wodzinowski, K. Zelechowski, L. Stasiak, Strojnowski, Szwarc, Czerwenke i inni.

LUBLIN — WYSTAWA STARYCH PORTRĘTÓW w Lublinie przedstawia się ubogo, gdyż zgromadziła zaledwie 70 portretów. Nie zostały wyzyskane wcale portrety stare, należące do kościołów. Publiczność nie wykazuje zainteresowania wystawą.

VARIA Z CAŁEJ POLSKI.

W Warszawie został założony *Instytut do badania Ziemi Wschodnich Rzeczypospolitej Polskiej*. Celem jego jest odzwierciedlanie całokształtu dorobku kulturalnego Litwy i Rusi, badania historyczne, studia nad twórczością artystyczną oraz wysledzenie różnorodnych krzyżujących się w tym kraju wpływów. *Instytut* ma stać się łącznikiem, skupiającym wszystkie jednostki pracujące nad badaniem dziejów Litwy i Rusi. Do Zarządu tymczasowego weszli p.p. prof. Jan Jakubowski, prezes, Stanisław Dangieli, wiceprezes, oraz prof. Henryk Mościcki, M. Abramowicz, E. Maliszewski, dr. A. Lauterbach, red. B. Srocki i docent A. Urbański.

Urząd Konserwatorski województw: poleskiego i nowogródzkiego przystąpił do zorganizowania objazdowej wystawy architektonicznej, mającej się odbyć w ważniejszych miastach tych dwóch województw. Szczegółowe sprawozdanie z tej wystawy odkładamy do następnego numeru.

Prezydium Rady ministrów zatwierdziło *statut Państwowej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*. Celem szkoły będzie kształcenie młodzieży w malarstwie, rzeźbie i sztukach dekoracyjnych.

Krakowska Akademia Sztuk Pięknych zostaje obecnie rozszerzona przez utworzenie wydziału architektury. Również uzyskała Akademia potrzebne kredyty na dalszą rozbudowę 3 piętra.

Państwowa szkoła przemysłu artystycznego w Krakowie po długich staraniach wznowiła swą działalność. Otwartą została w r. 1918, a pomimo, że pracę rozpoczęła w pustym lokalu kawiarnianym bez wszelkich urządzeń i środków naukowych. rozwinęła się dzięki zabiegom prof. pp. J. Bukowskiego, Ant. Procajłowicza, J. Raszki, i W. Zarzyckiego. Po 4 letniej pracy w roku zeszłym szkoła otrzymała pomieszczenie w zabudowaniach szkoły przemysłowej przy ul. Mickiewicza. Uruchomiono działły: malarstwa dekoracyjnego, ceramiki i tkactwa. Kierownictwo powierzono doświadczonemu prof. p. Raszce.

Doroczne wybory Zarządu Tow. Zachęty w Warszawie miały przebieg niezwykle burzliwy. Grupy artystów zwane popularnie „lewicą w sztuce“ jak Związek Zawodowy artystów, stowarzyszenie „Rytm“, klub artystyczny i kooperatywa artystów pla-

styków agitowały za przeprowadzeniem swoich członków do zarządu. Tego rodzaju zmiana zarządu rokowałaby dopuszczenie do wystaw Zachęty artystów różnorodnych kierunków nowoczesnych, zarówno jak daleko idące reformy w rodzaju przekształcenia Zachęty na Salon nowoczesny sztuki. Kryzys mieszkaniowy zaostrzył spory, gdyż chodziło o jedyny w Warszawie lokal odpowiedni do wystaw. Ogólne wzburzenie zajątrzyło zwykle bolączki społeczne i nienawiści partyjne. Świsłki brukowe rozdmuchały zaś spory roznamiętnionych artystów do wzmiarów niesmacznej, nawpół partyjnej burdy.

Walka zakończyła się zwycięstwem listy miłośników „sztuki narodowej”. Do nowoobranego komitetu weszli p. Karol Kozłowski (prezes), p. H. Weyssenhoff (zastępca prezesa), p. T. Cieślewski (zastępca wice prezesa), p. Br. Kopczyński i Teod. Ziomek (gospodarze wystaw), p. St. Jackowski (rzeźba), p. Wójcicki (architektura) i. t. d.

Nazwiska te, przeważnie zaczerpnięte z grupy „Pro arte”, wróżą nowe symboliczne siedem krów chudych w Zachęcie, czyli wystawy, które nie zmieniają ani dotychczasowego poziomu, ani stylu „Zachęty”.

Zwycięstwo miłośników t. zw. sztuki narodowej (przetłumaczyć to ładniej można na epigonów swojskiego naturalizmu) tłumaczy się poparciem zdeorientowanej większości mieszczaństwa warszawskiego, która wegetujący kierunek poczytuje za patriotyczny okop św. Trójcy.

25 maja zmarł ceniony portrecista **P. KONRAD KRZYŻANOWSKI**, profesor szkoły sztuk pięknych. Urodził się w roku 1872 w Kremieńczugu. Wykształcenie malarzskie otrzymał w Akademii Petersburskiej i w Monachjum. Niezatarły wpływ na twórczość tego żywiołowego malarza wywarł ostatni jego nauczyciel Holossy.

Międzyzwiązkowa Komisja Kulturalno-Artystyczna działająca na terenie Warszawy przyjęła ostatecznie Statut i dokonała wyborów nowego zarządu.

Zarząd Związku Artystów Polskich „Rzeźba” wznawia zapoczątkowany w roku 1920 konkurs rzeźbiarski, subsydyjowany z funduszy Departamentu Kultury i Sztuki na pomnik dla m. st. Warszawy, a mianowicie: Pomnik powstania 1831 r. (Noc listopadowa) i pomnik powstania 1863 r.

(Romuald Traugutt). Nagrody trzy pierwsze po 250 tys. mk., dwie drugie po 150 tys. mk., trzy trzecie po 100 tys. mk.

Termin nadsyłania prac do Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie upływa z dniem 1 listopada 1922 r.

W dn. 17 marca wręczono Naczelnikowi Państwa i Marszałkowi Sejmu złote medale wybite na *pamiątkę uchwalenia Konstytucji*, wykonane przez prof. rzeźby *J. Raszkę*.

VARIA ZAGRANICA.

Wystawa „Młodej Polski” (2-26 lutego) w galerji Crillon, zorganizowana przy poparciu poselstwa naszego przez polskich artystów w Paryżu z p. M. Szczytt-Lednicką i Chmielińskim na czele, zgromadziła prace 46 artystów. Jądro wystawy stanowią formiści warszawscy i krakowscy; Rom. Witkowski, Wąsowicz, Pronaszkowie, Czyżewski, Gottlieb i Gardowski. Grupa „Rytmu” jest reprezentowana bardzo skromnie. Z pośród Polaków-paryżan wyróżniają się nazwiska: p. Szczytt-Lednickiej (rzeźba), którą krytyka paryska darzy specjalnem wyróżnieniem, Pugeta (rzeźba), Niny Aleksandrowiczówny, Rubczaka, Grossa, Zawadowskiego i innych. Największe zainteresowanie wzbudziła wystawa sztuki stosowanej. (Kilimy, pokój dziecinny p. Aleksandrowiczówny, ceramika, malowidła na drzewie i t. d.).

Wystawa 13 rzeźb H. Kuny i rysunków architektonicznych prof. Noakowskiego, urządzona w Londynie bez reklamy należytej w skromnej sali Me. Lean's Gallery na Haymarket, cieszyła się jednogłośnie i entuzjastycznym uznaniem krytyki angielskiej.

Wśród 500 wystawców w *Société des Beaux Arts* w Paryżu figurują dzieła Tad. Styki i Olgi Boznańskiej.

Na Międzynarodowej Wystawie Florenckiej, poświęconej wydawnictwom księgarskim, Polska odniosła wybitny sukces, zadowolając go głównie dekoracji sali przez K. Frycza, którą zdobity kilimy polskie, oraz grafikom Skoczylasa i Stryjeńskiej. Dzienniki włoskie wymieniają salę polską na drugim miejscu (po Francji), podnosząc oryginalną dekorację sali i omawiając wydawnictwa poszczególne.

Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu. Rada municypalna miasta Paryża studjuje

w chwili obecnej kwestję umieszczenia wystawy współczesnej sztuki dekoracyjnej, która zostanie otwarta w roku 1924. Program architektoniczny olbrzymiej wystawy obejmuje całą przestrzeń pomiędzy Inwalidami a Grand-Palais.

Obrazy polskie w Luwrze. Z okazji wystawy obrazów polskich w Paryżu, zwróciło się grono Francuzów z ponowną propozycją umieszczenia w Luwrze kilku obrazów polskich z XX wieku.

Ponieważ jednak Muzeum w Luwrze nie posiada odpowiednich środków na zakup dzieł sztuki, a wzbogaca się jedynie drogą darów i legatów, przeto na polskim społeczeństwie spoczywałby obowiązek zakupienia odpowiednich dzieł i ofiarowania ich francuskiemu muzeum narodowemu.

W kwietniu otwarto w Paryżu wielką *wystawę sztuki japońskiej*. Jest to największa dotychczasowa wystawa tej egzotycznej sztuki w Europie.

W 1923 roku odbędzie się w Rzymie *wszechświatowa wystawa obrazów*.

PRZEGLĄD CZASOPISM LITERACKICH.

Potrzeby czasopiśmiennictwa polskiego są tak liczne i rozległe, że stale wymagają dyskusji i podkreślenia. Właściwie żadne z czasopism przedwojennych nie wytrzymało próby ostatnich lat ośmiu, a nawet tak stare i na solidnej podstawie materialnej oparte, jak „Przegląd Polski” i „Biblioteka warszawska” zniknęły z powierzchni. Oba te czasopisma spełniały zadanie ważne, łącząc kronikę polityczną i literacką z szerokimi rozprawami historycznymi ogólnymi i, w razie podniesienia poziomu i staranności redakcyjnej, pretendować by mogły z wieku i urzędu do roli „Revue des deux mondes”. Gdy do Krakowa zbliżali się Moskale zawieszono „Przegląd Polski”. Podobny los spotkał „Bibliotekę” przy wejściu Niemców. Inne ściślej już fachowe wydawnictwa, jak „Pamiętnik literacki” lub „Przegląd historyczny” nie przerwały swego istnienia tylko formalnie, ukazując się nader rzadko, w rocznych odstępach, ciężko walcząc o byt i o treść.

Natomiast rozkwitnęły zjawiska efemeryczne, które nie zdołały oczywiście nawet na chwilę wypełnić luk ani określić, czem luki zamierzałyby zastąpić. W Poznaniu, w czasie głębokiej wojny jeszcze, wycho-

dził „Zdrój”, pismo, które do niemieckich ech ekspresjonizmu dodało drobne wkłady francuskie, póbując założyć swojską cieplarnię ekspresjonizmu. Nie rozporządzał „Zdrój” talentami większemi ani nawet znajomością rzeczy, lecz na dobro swoje zapisać może wierność obranym hasłom, które zalały się na próbach unarodowienia ekspresjonizmu. Uczestnikom tego ruchu nie stało odwagi literackiej na przyznanie się do braku związku pomiędzy techniką ekspresjonistyczną a motywami narodowemi.

Wogóle polskość, jako motyw naczelny twórczości, powraca od czasu do czasu na szpaltach czasopiśmiennictwa, wywołując repetycję hasel lub powiedzeń, które od dłuższego czasu już liczą się pomiędzy licznymi. Prymitywne próby teoryzowania na ten temat nie mogą nawet tła do dyskusji stanowić, gdyż problem narodu wywodzi się z pełni rzeczywistości jako następstwo, ale nigdy jej nie zastępuje. Stąd wytwórczość o zdecydowanie klasowym (chłopskim lub robotniczym) punkcie widzenia wyrażać może jaśniej i pewniej takie pierwiastki zbiorowej psychiki, których nie pojmuje czysty nacjonalizm, pozaklasowy lub burżuazyjny.

Najwięcej znaczące czasopismo młodej literatury „Skamander” znalazło w praktyce twórczej odmienny ton w tej sprawie, mianowicie: stylizację, publikując szereg utworów ząbających się o historyczne postacie i zagadnienia, pomiędzy którymi pierwsze miejsce zajmują wiersze Jana Lechonia (Pani Słowacka, Potocki). Inni poeci; teoretycznie domagający się bezpośredniości lub żywiołowości w opanowywaniu poetyckim polskości, w istocie rzeczy czynili to samo, lecz z mniejszym talentem (Ponowa, Zdrój). Stylizację historyczną w prozie wprowadził Zeromski i z jego to progeniturą obecnie mamy do czynienia.

„Przegląd Warszawski”, od jesieni 1921 r. wychodzący, odrazu stał się reprezentacyjnym miesięcznikiem uniwersyteckim, drukując bardzo cenne rozprawy, podjąwszy zadanie recenzowania w szerokim zakresie europejskiego ruchu literackiego i zgromadziwszy na swych łamach najpoważniejsze fachowe pióra. Na razie udało się redakcji „Przeglądu literackiego” dać dobry przegląd wewnętrzny, kontakt z zagranicą dopiero się zaczyna. Ponieważ pismo znajduje się w pierwiastkowym stadium rozwoju, więc z czasem zapewne

będziemy świadkami całkowitej realizacji tego programu.

„Skamander“ zaczął wychodzić jako miesięcznik „poetycki“ (jego to wynalazek ten piękny zmodernizowany anachronizm) i podtrzymuje linię konsenkwentnie. Wierszy tam mnóstwo i właściwie wyłącznie wiersze. Poeci „Skamandra“ umieją je pisać tak, jak chromatyczne gamy grają uczniowie koncertowej klasy konserwatorium. Piszą je bez trudu i bez trosk, wygrywają czasem najkarkołomniejsze pasáže (np. w „Barwianie“ Tuwima jeden z ciekawych eksperymentów technicznych, czasem zaś neglżują wszystkie środki techniczne, by błysnąć ślepą latarką żywiolu (np. „Sąd Ostateczny“ Słonimskiego). „Skamander“ dzięki temu jest laboratorium i to jedynym w Polsce. Laboratorium niema żadnego programu poza wyzyskaniem należytem zebranego materiału. Wszelkie więc teoretyczne zastrzeżenia lub pochwalne definicje wydają mi się nie na miejscu tem bardziej, że redakcja. „Skamandra“ nigdy o wyjaśnienie teoretycznych kwestyj nie troszczyła, chętnie udzielając miejsca teoretykom z zewnątrz. Drukował tam swe próby autor dramatów, obrazów i essayów Stanisław Ignacy Witkiewicz, studencki alchemik rozszczepionej terminologii, rozbijającej wszelką konstrukcję artystyczną. Drukował tam także Karol Irzykowski, pisarz starej rasy, tracący jednak często swą niepowszednią energję na doraźne polemiki w sprawach, które na nią nie zasługują. Główny recenzent Skamandra Emil Breiter znawca współczesnej wypośrodkowości europejskiej pisze chłodno, sumiennie, racjonalistycznie, co rzadko się zdarza w miesięczniku poetyckim młodej grupy.

Dwutygodnik „Droga“ wysuwa kwestję ideologii politycznej na czoło swych zainteresowań. Z dotychczasowych wypowiedzeń należy wnioskować, że podejmuje dyskusję tam, gdzie zakończyli ją Brzozowski i Witkiewicz. Rozbicie świadomości europejskiej na drobne, nieskoordynowane cząstki czyni tę dyskusję niezmiernie trudną. Każda próba zasługuje na najwyższą uwagę szczególnie ze względu na wielkie kampanje, które rozegrały się ostatnio około psychiki proletariackiej i burżuazyjnej. Nie ulega wątpliwości, że psychologja czy gromady społecznej, czy wielkich z niej wyrosłych indywidualności opierać się musi na typie społecznym, a na ten

typ i jego charakter jeszcze w Polsce zawcześniej. Podejmując jednak choćby tylko próby analizy „Droga“ może zupełnie swoiście zarysować swą fizjognomję.

W tem czasopiśmiennictwie niema prozy. Ani Żeromski ani Berent ani Strug ani Kaden nie drukowali swych ostatnich dzieł w czasopismach, wydając je odrazu w księgach. Przed laty „Próchno“ mieliśmy naprzód w Chimerze, „Popioły“ w Tygodniku Ilustrowanym, nawet „Bajkę o zielonym wilku“ Sieroszewskiego w „Krytyce“. Czy oznacza to pośpiech, czy zmianę warunków wydawniczych? Oznacza prawdopodobnie dystans pomiędzy zjawiskami literackimi a potrzebami czytelników. Pisma nie przynoszące ani wielkiej (rozmiarami i treścią) pracy ani argumentacji za swym takim czy innym stosunkiem do problemów twórczości zmieniają się w biuletyny, a może nawet komunikaty, notujące uznanym sposobem chwilowy stan dorobku kilku pisarzy, tudzież umiejętność polemiczną w rubryce kronikarskiej. Ta rubryka istotnie zabarwiła się niepowszednio. Wszędzie prawie prowadzona soczyście, a nie wszędzie konsekwentnie, staje się zwierciadłem sporów i porachunków, które choć nieraz mało ważne, uwydatniają nowy dowcip i nową manierę złościwości, będącą już niewątpliwą zdobyczą obecnego pokolenia literackiego. m. r.

CZASOPISMA NADESLANE.

Skamander. (Na treść jego (№ 19) składają się poezje i przekłady E. Małaczewskiego, A. Słonimskiego, J. K. Iłakowicz M. Brauna, K. Husarskiego, F. Kruszewskiej, W. Horzycy, (tl. wiersza Kiplinga „Buty“), fragment nowej sensacyjnej powieści J. Kadena-Bandrowskiego p. t. „Generał Barcz“, dalszy ciąg „Wniebowstąpienia“ J. M. Rytarda, kasydy J. Iwaszkiewicza. W dziale recenzji E. Breiter omawia „Wiatr od Morza“ Żeromskiego, W. Horzycy porusza sprawę baletu polskiego w związku z przedstawieniami „Narcyza“ i „Pudła z zabawkami“. J. Iwaszkiewicz zdaje sprawę z ostatniej premjery w Operze. Zeszyt uzupełnia wspomnienie pośmiertne o Małaczewskim pióra J. Lechonia oraz varia. Okładkę rysował W. Borowski) — *Czartak, Droga, Kultura Robotnicza, L'Est Polonais, L'Europa Orientale, Ponowa, Przegląd Warszawski, Przemysł Rzemiosło i Sztuka, Rocznik Wil. C-wa Przyjaciół Nauk, Scena Polska.*

POŁUDNIE

*PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ*

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI.*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYNŻYNA.*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *JERZY HOPPEN.*

ADMINISTRATOR: *WACŁAW CZECHOWICZ.*

WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW.*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. Witoldowa 13, tel. 344; Warszawa,
ul. Koszykowa 51—20, tel 7—70.

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.

Odbito w tłoczni „Znicz“ Wilno, ul. Ś-to Jańska 19. Telefon № 340.

KSIĘGARNIA

STOWARZYSZENIA NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

SPOŁKA AKCYJNA

WILNO, — UL. KRÓLEWSKA 1.

ODDZIAŁY w LIDZIE — OSZMIANIE -- WILEJCE POWIATOWEJ.

POLECA WYBITNIEJSZE NOWOŚCI Z DZIEDZINY

SZTUKI I LITERATURY PIĘKNEJ.

Bąkowski Klemens, Dzieje Krakowa (Z 12 planami i 150 rycinami).
Buonarroti Michał Anioł, Poezje. Przełożył Leopold Staff.
Byron Jerzy Gordon Lord, Don Juan. Przekład Edwarda Porębowicza.

Cercha S. i Kopera F., Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce.
(Z 112 ilustracjami w tekście).

Cousin Wiktor, O pięknie. Przełożył R. Simon.

Czarkowski Ludwik, Pseudonimy i kryptonimy polskie.

Górski Artur, O wieszczaniu w sztuce.

H. R. O., Sztuka litewska. cz. II. Odbitka z „Kwartal. Liteusze“.

Loewenfeld L., Gienjusz i jego przedstawiciele w sztuce plastycznej.

Malczewski Jacek, Album.

Miriam, U poetów. Przekłady z poezji francuskiej, belgijskiej

i włoskiej XIX-ego wieku.

Misky Ludwik, Plastyczne uzmysławianie przedmiotów. Cz. I.

Martwa natura.

Horwid Cyprjan Kamil, Czarne i białe kwiaty.

Horwid Cyprjan Kamil, Pisma zebrane. 4 tomy.

Porębowicz Edward, Dante. Wydanie drugie.

Sinko Tadeusz, Antyk Wyspiańskiego. Wyd. drugie.

Staff Leopold, Fletnia chińska. Przekłady.

Sztambuch, Skarbnica romantyzmu.

Tagore Rabindranath, Dar oblubieńca. Ku drugiemu brzegowi.

Tagore Rabindranath, Dom i świat. Powieść.

Tagore Rabindranath, Noc ziszczenia. Przełożył F. Mirandola.

Tagore Rabindranath, Rozbicie. Powieść. Przełożył Jerzy Ban-

drowski.

Taine Hipolit, O ideale w sztuce. Z dzieła „Philosophie de

l'art“. Cz. V.

Trojanowski Wincenty, Malarstwo włoskie.

Wawrzeniecki Marjan, Böcklin o sztuce. (Poglady).

Wilde Oskar, Sztuka i życie. Wybrał i przełożył Maciej R. Wierz-

biński.

Zahorska Hanna (Savitri), Dniem zmartwychwstania. Poezje.

BANK TOWARZYSTW SPÓŁDZIELCZYCH



ODDZIAŁ w WILNIE

ul. Ad. MICKIEWICZA 29 gmach własny

Instytucja Centralna w WARSZAWIE

Bank prowadzi wszelkie operacje w zakresie bankowości wchodzące, a mianowicie:

- a) przyjmuje pieniądze na oprocentowanie;
- b) udziela pożyczek na zastaw papierów procentowych i innych kosztowności, oraz dyskontuje weksle;
- c) wydaje przekazy na wszystkie miejscowości Państwa Polskiego;
- d) kupuje i sprzedaje pieniądze zagraniczne i papiery procentowe po najkorzystniejszych cenach.

Wileński Bank Rolniczo- Przemysłowy

Centrala: ul. Ad. Mickiewicza 17.

Kapitał zakładowy 100.000.000.

Bank posiada Oddziały:

w WARSZAWIE,

przy ul. Ossolińskich (Hotel Europejski)

w GRODNIE,

róg Policyjnej i Horodniczańskiej

w m. GŁĘBOKIEM,

województwa Nowogródzkiego

i Agenturę w Staroświęcianach.



Wileński Bank

Rolniczo-
Przemysłowy

Kapitał zakładowy 100.000.000.

Bank posiada Oddziały

w PRASZKACH

Pracuje Oddział w (Lwów, Euzymów)

w GRODNIE

reg. Policji i Honoroboiński

W m. OLEŃKACH

województwa Nowogródzkiego

Centrum w Sztosławicach

TABLE DES MATIÈRES

DU TROISIÈME VOLUME.

	Pages
Le nouveau viaduc de chemin de fer à Varsovie — <i>J. D.</i>	3
La technique de la peinture — <i>B. Anrep</i> (tr. par <i>Marie Borzobohata</i>)	5
Nouvelle théorie des couleurs — <i>T. Oryng</i>	14
Fabrique des cristaux à Urzecze de Radziwiłł — <i>A. Urbański</i>	19
Quelques remarques au sujet des tapis polonais — <i>I. Handelsman</i>	22
Le jouet — <i>J. Jankowska</i>	25
Exposition de l'art imprimeur polonais à Varsovie — <i>Z. Mocarcki</i>	30
Dictature et anarchie — <i>E. Breiter</i>	42
„Le vent de la mer“ par <i>Żeromski</i> — <i>M. Rettinger</i>	47
Chronique de la vie artistique	
à Varsovie, Vilno, Cracovie e. t. c. — Varia de toute la Pologne —	
Varia de l'étranger — Revue littéraire — Le journaux envoyés	51

ILLUSTRATIONS.

Projet de nouveau viaduc à Varsovie (fragment)	<i>P. Wędziągolski.</i>
Projet de nouveau viaduc à Varsovie (fragment)	<i>P. Wędziągolski.</i>
Perspective de l'intérieur d'une église (projet)	<i>Ć. Bursze.</i>
Projet d'une colonnade (esquisse)	<i>J. Dąbrowski.</i>
Panneau décoratif (huile)	<i>L. Słędziński.</i>
Etude (sanguine)	<i>G. Hoppen.</i>
Le retour (huile)	<i>W. Czechowicz.</i>
Les citronniers (détrempe)	<i>B. Jamontt.</i>

12 illustrations aux texte.

La couverture exécutée d'après l'idée de G. Pilecki

Les lettres initiales — pages 5, 19, 42 — des types de Poznań du XVI siècle.

Les vignettes — pages, 4, 46, 50, 51 ainsi qu'une lettre initiale page 14 des types de Vilno XVIII siècle.



P
301

W. T.
A. P.

POŁUDNIE

IV
WILNO
1992

*PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ*

POŁUDNIE

ROK 1922

WILNO

ZESZYT IV

SIERPIEŃ — GRUDZIEŃ

WYDAWNICTWO WIL. TOW. ARTYSTÓW PLASTYKÓW



PI 301



Spichrz w Modlinie (pocz. XIX w.).

Portal południowy.



HASŁA WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY

Paweł Wędziałowski.



Ż W CIĄGU ostatniego 80-lecia przeżywalimy i przeżywamy okres upadku architektury, o tem mówić nie potrzeba — zgadzamy się na to wszyscy. W Polsce stan ten pogorszyły znacznie ciężkie warunki lokalne. Od kilku lat dopiero daje się zauważyć pewien zwrot ku lepszemu, jakkolwiek nie jest to jeszcze powrót architektury na miejsce jej należne w społeczeństwie.

Dzisiejsze potrzeby i wymogi państwowe w kraju stwarzają dla architektury perspektywy pomyślne i możliwości bogate: Polska się nie tylko odbudowuje, lecz i *buduje*. Mamy zadania, być może mamy i ludzi do umiejętnego ich rozwiązania. Brak jednak myśli kierowniczej, brak atmosfery moralnej, „środowiska zespolonego ideą panującą”, jak mówił H. Taine. W tych warunkach tylko robieńce domów mogą spokojnie płodzić swe dzieła, architekci zaś, zawód swój kochający, stoją na rozdrożu, rozumiejąc, że bez poparcia i oddźwięku w społeczeństwie, poważna praca architektoniczna jest nie do pomyślenia.

Niema architekta jako twórcy, gdy nie istnieje rozumiejące go audytorjum, jak niema społeczeństwa, jako momentu historycznego, bez architekta, któryby w kształtach przestrzennych wyraził myśli i ideały zbiorowe.

Szeregi przyczyn złożyły się na brak opinii kierowniczej wśród naszej zacofanej i obojętnej dla sztuki publiczności. Czyż jest możliwem porozumienie nawet z ludźmi, mieniącymi się krytykami lub profesorami, kiedy się mówi z nimi o szkole, o tradycji, ciągłości kultury, o twórcach takich jak Cézanne, van Gogh, Greco, Goya, Palladio lub Serlio, o tych wszystkich, którzy wysiłkiem potężnego ducha stworzyli to, czem dziś żyjemy? Nie, oni są zawsze święcie przekonani, że historia się od nich samych zaczyna.

Jak często i łatwo w zapędach nowatorskich lży się u nas Matejkę! Za dzieła o architekturze ogłoszono Vignole, jako szkodnika, krępującego inicjatywę i twórczość. A oczerniano tak pamięć wielkiego człowieka w wyższej uczelni architektury wobec młodego audytorjum!

Jednocześnie nędzne prace przybysza z kraju ongiś sławnego ze swych artystów wystawiono w Zachęcie, reprodukowano w tygodniku najpoczytniejszym, jako wzór dobrego smaku, dobrej architektury, dla

przykładu i naśladownictwa architektów rodzimych. I nikt nie protestował, przeciwnie — podziwiano i dawano zamówienia. Lepszego testimonium paupertatis dać sobie społeczeństwo nasze chyba już nie mogło.

Co myślą o tem wszystkim wysokie pokoje Capraroli, szlachetny podwórzec i schody willi Papa Giulio, przepiękna fasada willi Medici w Rzymie i smętna, tak głęboko zadumana, Rotonda pod Vicenzą — co myślą, patrząc na tę obrzydliwą mieszaninę nieuctwa z zarozumiałością.

Rozpaczliwy stan naszej kultury artystycznej przykryto płaszczykami hasel dzisiaj tak popularnych, jak niekrępowanie talentów, walka z „akademizmem“, wolność twórczości... W istocie hasła te nie są niczem innym, jak odruchem koniecznym instynktu samozachowawczego wszechwładnego nieuctwa i dyletantyzmu. — Naszym grzechem największym jest już nie sam brak kultury ile przerażający brak szacunku dla niej. Gdzież jest bowiem szacunek w Polsce dla nauki, sztuki, szkoły? — Społeczeństwo nasze nie kocha niczego. Lubuje się w przeciętności i we wszelkiego rodzaju błyskotliwej tandecie, usprawiedliwiając swe upodobania, to modą zagraniczną, to mytem o swoistych gustach „północnych francuzów“. Świadczą o tem terażniejsze nasze ubiory, meble, wnętrza mieszkań, elewacje domów; stwierdza to tak dobitnie popularność i wziętość lichych malarzy i architektów. Wszystko w czem się ono lubuje jest małe i nędzne, słabe i niespokojne, jak i dusza jego.

Jakkolwiek Rosja była krajem tak dzikim w swej masie, jaką była Polska przed 200 laty, znalazła się w niej garstka inteligencji twórczej, o poziomie kultury najprzedniejszych krajów Europy. Garstka ta potrafiła wzbudzić szacunek dla sztuki i artystów w najszerzych warstwach inteligencji i burżuazji.

Niemasz dotąd u nas takiej grupy. Nasze klasy posiadające nie czują potrzeby i zupełnie nie mają danych ku stworzeniu czegoś, coby stanowiło w rozwoju kultury pamiątkę ich ziemskiego bytowania. Rodziny Sforzów, Medyceuszów, Gonzagów, Borgia, nietylko mogły wydawać ogromne sumy na uświetnienie swych miast, lecz i umiały to robić. Łącznie z artystami stworzyły styl epoki przepięknej.

Niezaprzeczalnym faktem historycznym jest, że najwyższy rozkwit sztuki towarzyszy chwilom skonsolidowania się narodu i państwa, nie tyle politycznego i materialnego, ile duchowego i idealnego. Objawiało się ono w społeczeństwach, świadomych swego zrzeszenia, zespolonych poglądem na świat w zakresie religji, filozofji i moralności. To ducha zespolenie wraz z nagromadzeniem bogactw materialnych i przyrodzo-

nych zdolności stwarzało złote epoki sztuki, stawiających słupy graniczne w rozwoju kultury.

Takie epoki są rzadkimi w dziejach momentami. Za nimi idą okresy poprawności w sztuce, zaniku twórczości, lub tworzenia rzeczy bez żadnej wartości kulturalnej. Można przyrównać epoki rozkwitu do zorganizowanego, harmonijnego ruchu cząsteczek, których praca zbiorowa nazewnątrz daje całej bryle ruch postępowy. Podłożem okresów upadku jest zazwyczaj niebywale zróżniczkowanie społeczne, rozbieżność na cząsteczki, o ruchach nieskoordynowanych, wzajemnie sprzecznych, których wypadkowa pracy zbiorowej nazewnątrz równa jest zeru, lub doń się zbliża. Cała praca cząsteczek zniknęła we wzajemnych się tarciach.



*Spichrz w Modlinie (pocz. XIX w.).
Gzyms z maskaronami.*

Badając uważnie historję sztuki epok upadku, stwierdzamy, że przyspiesza i pogłębia proces rozkładu brak szkoły, zanik kompozycji i rysunku, czyli abecadła sztuki. Porównajmy rysunek antyczny z rysunkiem V, VI i VII wieku w Europie po Chr., rysunek Odrodzenia lub Niemiec Holbeinowskich z epoką Raf. Mengsa, a ujrzymy parodje złośliwe, świętnych pierwowzorów. Natomiast w każdym okresie rozkwitu, lub chociażby podniesienia się poziomu sztuki — powraca szacunek do rzeczy podstawowych: rysunku i kompozycji, a co zatem idzie, wzmaga się znaczenie szkoły, jej potrzeba i jej powaga, jako pomocy i rękojmi przyszłości świetniejszej. Czasy Grecji starożytnej i Rzymu, zarówno i Odrodzenia są przykładem dobroczynnego wpływu szkoły. Warunkom ogólnym rozwoju, o których mówiłem wyżej, towarzyszy szkoła i jej u artystów poszanowanie. Żaden genjusz nie był do pomyślenia poza szkołą, z której wyszedł. Zastrzegam się, że szkołę rozumiem jako zespół ludzi, żyjących

temi samymi ideałami, związanych poglądami wspólnymi na istotę, znaczenie i możliwości sztuki, razem pracujących nad rozwiązaniem zadań plastycznych. Od kształtowania się szkoły, od zrzeszania się ludzi o wspólnych zamiłowaniach, ludzi dostatecznie silnych intelektualnie i mocnych wiarą swego posłannictwa, co potrafią pociągnąć za sobą ogół w odpowiedniej chwili historycznej, — zaczyna się istota każdego odrodzenia.

Zabrnęliśmy daleko drogą fałszywą, odwróceniem od podstaw wielkiej twórczości. Upadek sztuki jest dzisiaj tak wyraźny, że rozumieją i widzą: to wszyscy. Rażącem przykładem jest zestawienie pierwszej lepszej naszej kamienicy, czy kościoła lub dworca kolejowego z drugiej połowy XIX i z XX w. z pałacem lub kościołem, budowanym w stuleciach 17 i 18.

Jako jeden z ostatnich przykładów poważnego stosunku architekta i społeczeństwa do zadania architektonicznego u nas w Polsce może służyć spichrz w Modlinie, budowany w pocz. 19 wieku w miejscu ujścia Narwi do Wisły.

Nie odznacza się on czystością stylu: florencko-lombardzka góra nie zupełnie harmonizuje z dołem klasycznym i portalami. Można mieć również zastrzeżenia co do skomponowania go z terenem i konstrukcji wewnętrznej. Jednakże bije z niego duch dobrej architektury, szacunek dla zadania! Portale północny i południowy o skali rzymskiej, ciosane są z kamienia zarówno jak i gzemsy, maszkarony i boniowania narożne. Kamiennym jest gładki ciosany cokół wysokości około 2,5 mtr. Z kamienia również wykuto w portalu południowym armaturę wojenną niezłą w rysunku, o charakterze hautreliefu. Podane reprodukcje dają wyobrażenie o skali i fakturze tych obiektów. A przecież to był tylko śpichrz. Był więc architekt, który znalazł w sobie dość mocy wewnętrznej, ażeby potraktować zadanie na miarę budowniczych rzymskich lub włoskich 15—16 wieku i było społeczeństwo, które mu w tem dopomogło.

Nie danem jest nam żyć w czasach Odrodzenia. Nie złożyły się jeszcze na to głębsze przyczyny historyczne, ani dojrzała Idea zespalająca. Wierzmy jednak, że odrodzenie przyjsć musi, że już się zbliża, obowiązkiem więc naszym założone przez wieki podwaliny z gruzu oczyścić, wzmocnić, ażeby nasza architektura przyszłości wznieść się na nich mogła.

Niektórzy sądzą, że odrodzenie architektury leży w unarodowieniu jej doraźnem. Odrzucać tych poczynąń nie można i cenić je należy. Wznoszenie jednak niezłych chałupek chłopskich, dworków wiejskich i miejskich nie zbuduje architektury polskiej, nie zbliży się nawet do niej. We wszystkich wiekach budownictwo małych domków było jedynie nieznaczną cząstką

architektury narodu. Tylko Wezuwuszowi zawdzięczamy zachowanie pewnej ilości rzymskich budynków prywatnych. Wzruszają one więcej archeologów, niż architektów. O wiekopomnej architekturze Rzymu świadczą nie one, lecz dumne szczątki akweduków, świątyń, gmachów publicznych i łuków triumfalnych. W samej koncepcji chałupek lub domów mieszczkańskich, opartych na najzdrowszych bodaj zasadach architektoniki nie podobna odnaleźć założeń monumentalnych. Objekt i zadanie architektury stanowią gmachy państwowe, gmachy użyteczności publicznej, budynki kultu i pomniki.

Cała nasza architektura monumentalna poczynając od 16-go wieku z Włoch pochodziła i w zasadzie swej jest nawskroś włoską. Do niej też więc należy zwrócić się po odnalezienie drogi zatraconej. Jest to zupełnie zgodne z tradycjami naszego budownictwa i z duchem naszym, na łacińskiej kulturze kształtowanym. Bo jak kultura europejska, według określenia znakomitego humanisty T. Zielińskiego, jest „drzewem rozłożystym, wyrosłym z ziarenka Helleńskiego“, tak nasza polska architektura jest jednym z pędów potężnego konara tego rozłożystego drzewa. Konarem tym — włoskie Odrodzenie.

Powrót do dobrych wzorów i zdrowych zasad wielkich mistrzów starożytności klasycznej i odrodzenia — oto hasło, które powinno być parolem dzisiejszego pokolenia artystów architektów. Nie należy się zwracać jednak ani po naśladownictwo, ani po zaczerpnięcie tematów, lecz po zrozumienie zasad i idei przewodnich, po umiejętność rysunku i kompozycji, po kulturę i czystość myśli plastycznej. Po głębokie zrozumienie zadania architekta, po rozmach fantazji twórczej. Po umiejętność wcielania w mury myśli żywej, po życiowość koncepcji architektonicznej i po piękno planów.

Coraz bardziej szerzy się świadomość, że niemożliwym jest budowanie jakiegokolwiek bądź narodowej architektury europejskiej poza zasadami grecko-rzymskich tradycji. Jest to zapowiedź zbliżającego się odrodzenia. Rośnie więc zainteresowanie się starami szkołami, ideami i zagadnieniami formy, fakturą malarstwa i rzeźby. W architekturze — zwrot do prostoty, do ścian gładkich, rysunku poprawnego i harmonji mas. — Zadaniem naszym jest przyspieszenie tego ruchu przez krzewienie umiejętności rysunku i kompozycji, podnoszenie poziomu kulturalnego artysty i publiczności. Artysta nieukształcony, nie rozumiejąc idei swego czasu, nie stworzy dzieła wielkiego.

Ten zwrot, nie ku treści ani nawet formie, lecz ku duchowi starej szkoły daje się odczuwać wyraźnie w Europie. Jak wiele zrobiła np. literatura niemiecka, żeby przeciwstawić nędzy dzisiejszej — wielką archite-

kturę przeszłości. Oto pieczołowite wydania Geymüllera, Haupta, Reinhardtta, Raschdorfa, kilkakrotnie ogłaszane dzieła Palladio, wydawnictwo Der Zirkel, przygotowujące publikację dzieł klasyków rzymskich i odrodzenia... Wszystko to świadczy, że zbliża się godzina Południa.

Odczuwa się w dziełach poszczególnych artystów ten pęd ku monumentalności, ku stwarzaniu rzeczy na miarę nie otaczającej parafii artystycznej, lecz wielkich arcydzieł przeszłości. Rozproszone przez demokrację mieszczańską i nieskoordynowane zróżniczkowane intelekty, skupiać zaczyna budząca się tęsknota do czynu zbiorowego, do woli świadomej, dążącej do tworzenia kultury ciągłej, wartości narastających. Naród nasz pełen jest sił niewyzyskanych, co muszą wybuchnąć płomieniem wielkiej odrodzonej sztuki. Może to jednak wypływać tylko z zasad i ducha wielkich epok Rzymu i Odrodzenia włoskiego. — „Do osiągnięcia tych zadań niemasz innej drogi, nawet dla królewskiego szczepu piastowego“, — jak brzmi parafraza głębokich słów Euklidesa do króla Ptolomeusza.



FIZYCZNE PODSTAWY HARMONJI BARW

Tadeusz Oryng.



RAŻENIE niemiłe, w najlepszym razie obojętne, wywołują zwykle barwy dowolnie zestawione. Pewne wszakże zestawienia, wykonane przez osoby odpowiednio uzdolnione, są miłe dla oka i one tworzą harmonję. Podobnie dzieje się w świecie tonów muzycznych. Lecz gdy tu, nieomal już od czasów *Pytagorasa*, badacz i kompozytor w poszukiwaniach harmonji muzycznej postępują mniej lub więcej świadomie, to, naodwrot, w świecie barw, poza pewnemi wątpliwej wartości ogólnikami, jedynemi drogowskazami były do niedawna intuicja artysty, lub doświadczenie zdobyte w wyniku pracy mozolnej.

Badania barw bowiem nie mogły wyjść poza sferę luźnych obserwacji i doświadczeń psychologicznych, a odkrycie „fizycznych” odpowiedników harmonji „psychicznej” nie mogło być wcześniej dokonane, zanim nie stało się możliwe obiektywne określenie barwy. Tak więc naukowa harmonja barw jest tworem młodym, gdyż liczy lat kilka zaledwie, to jest tyle, ile czasu upłynęło, odkiedy *Wilhelm Ostwald* oparł systematykę barw na liczbie i miarze ¹⁾.

W dawniejszych próbach odnalezienia praw harmonji barwnej pokutowały analogje muzyczne, wprowadzone przez *Newtona* do teorii barw. *Newton* bowiem przypuszczał, że barwy rozmieszczone są w widmie według tych samych zasad, co tony w gamie muzycznej. Mniemanie to tyczyło się nie tylko ilości barw w widmie, których według *Newtona* ma być siedem, jak i siedem jest tonów w oktawie, lecz również—stosunku liczbowego ich zawartości w niem, który z kolei ma być taki sam, jakim jest stosunek interwałów muzycznych skali G—A—B—C—D—E—F—G.

Poglądy *Newtona* tkwią po dziś dzień jako pozostałości atawistyczne w popularnem twierdzeniu o siedmiu barwach tęczy (pomimo że widzimy

¹⁾ Południe № 3, Nowa teoria barw

ich tylko trzy), w nauce zaś przez długi czas oddziaływały ujemnie na rozwój psychologicznej teorii barw, zwłaszcza w jej części estetycznej.

Jednocześnie wszakże praktycy torują drogę nowym prądom. Rytownik *Le Blond* z Frankfurtu nad Menem drukuje swe miedzioryty najpierw siedmiu barwami, wkrótce jednak zadawalnia się tylko trzema: żółtą, czerwoną i niebieską i ogłasza swe poglądy teoretyczne w książce *Il colorito* w r. 1735. W tym samym czasie do podobnych wyników dochodzi inny mistrz barwnych miedziorytów, *Gautier*, a *Dufay* już w r. 1737 ogłasza w rocznikach Akademii Paryskiej ogólną teorię mieszania trzech farb.

Odtąd nauka o trzech zasadniczych barwach — żółtej, czerwonej, niebieskiej, i trzech wtórnych — pomarańczowej, fioletowej, zielonej staje się dobytkiem ogólnym. Na niej opierają się późniejsze próby klasyfikacji barw *Tobiasza Mayera* (niezupełnie jeszcze wyzwolone z pod wpływu analogii muzycznych), *J. H. Lamberta*, *F. O. Rungego*, *Chevreula* i innych.

Teoria trzech barw zasadniczych i nierozróżnianie barw widmowych od barwików doprowadziły do zgoła fałszywych wniosków w dziedzinie barw dopełniających. Nie małe więc wrażenie wywołała rozprawa *Helmholtza* (1852), w której dowiódł on, że niebieszczy i żółć widmowe tworzą razem biel, nie zaś zieleń, jak dotąd mylnie przypuszczano na podstawie zachowania się barwików. To, poprzednio zresztą już przez innych zrobione, lecz zapomniane, odkrycie osłabiło znaczenie dotychczasowej teorii. Systematyka barw oparła się na nowych zasadach, zaczerpniętych z badań fizjologicznych. *H. G. Grasmann*, *J. C. Maxwell* opracowują nowe nieomal doskonałe układy klasyfikacyjne.

Decydującymi są badania *E. Heringa*, według którego działanie barw dopełniających uwarunkowane jest wzajemnie przeciwnymi procesami fizjologicznymi w siatkówce (assymilacją i dyssymilacją). *Hering* bowiem przyjmuje dla czuć barwnych (kolorowych) dwie pary takich procesów, które — o ile występują samodzielnie — prowadzą do dwóch par barw dopełniających: żółtej — niebieskiej, czerwonej — zielonej; występując zaś razem obok siebie są one odpowiednikami pozostałych barw kolorowych. W ten sposób więc powstała teoria czterech barw głównych, na której również *Ostwald* oparł budowę swego układu.

* * *

Chcąc należycie ocenić znaczenie, jakie układ barw, skonstruowany przez *Ostwalda*, posiada dla teorii harmonii barw, trzeba wejrzeć w budowę logiczną tego układu.

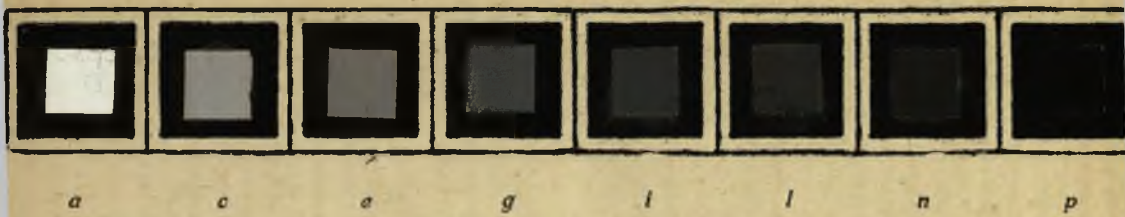


Fig. 1

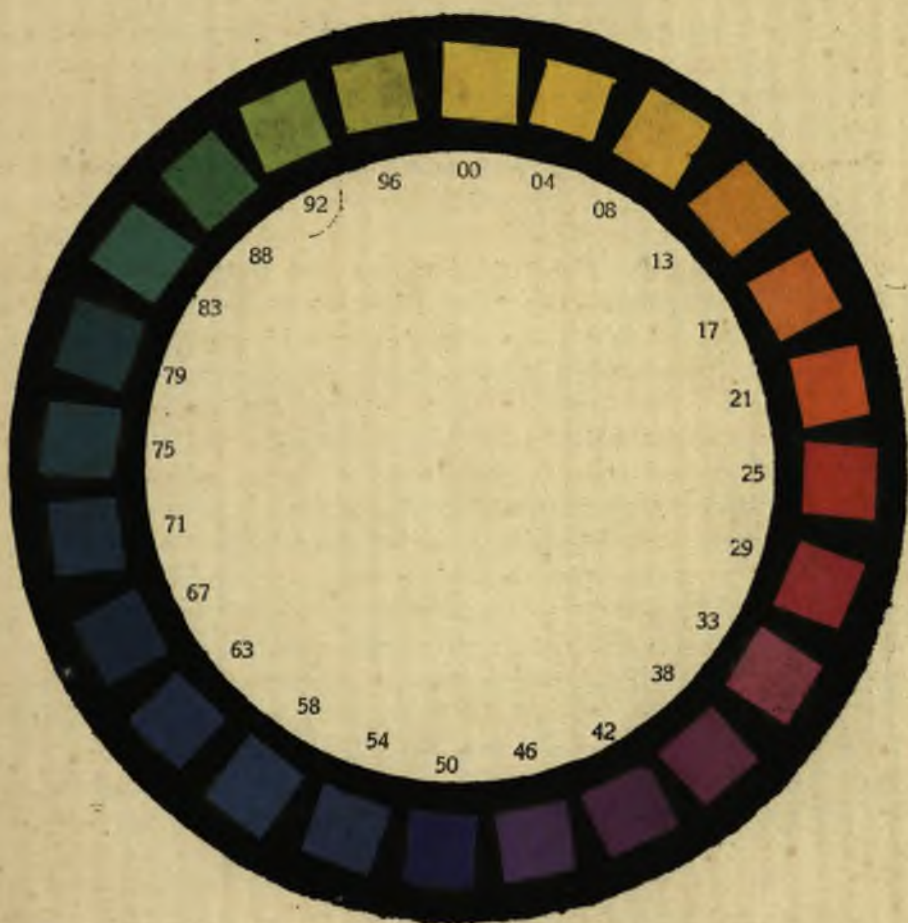


Fig. 2

Z pośród chaosu barw dają się wyodrębnić trzy grupy: barwy szare (niekolorowe), barwy kolorowe czyste i kolorowe mętne.

Wzajemny stosunek barw szarych sprowadza się do różnicy w ich jasności. Można zawsze znaleźć wśród nich pewną barwę a jaśniejszą od pozostałych. Dalej, można znaleźć inną szarą b , której jasność jest bardziej zbliżona do a , niż do trzeciej — c . Postępując w ten sposób, możemy umieścić wreszcie wszystkie barwy grupy szarej w jeden szereg, w którym „jasność” będzie przybierała wszystkie wartości od bieli począwszy i na czerni skończywszy. Podobnie możemy uszeregować i barwy kolorowe według ich tonów¹⁾. Gdy jednak w szeregu szarym, różnica pomiędzy barwą pierwszą w szeregu a następnymi nieustannie wzrasta, zdążając do pewnej największej wartości, to w szeregu tonów — różnice, z początku rosnące, od pewnego miejsca maleją i wreszcie końcowy wyraz szeregu jest już identyczny z jego pierwszym wyrazem. W ten więc sposób grupa barw szarych tworzy szereg otwarty, grupa barw kolorowych — szereg zamknięty (por. fig. 1 i fig. 2).

Ilość barw w obu szeregach teoretycznie jest nieskończenie wielka. Praktycznie jednak, w skutek ograniczonej zdolności rozpoznawczej naszego oka liczba ta nie jest znaczna. Wystarcza więc wyodrębnić i ustalić z pośród wszystkich barw takie pewne barwy, różnica pomiędzy którymi zaledwie jest dostrzegalna, to znaczy, że leży ona w pobliżu progu rozpoznawalności²⁾.

Jeżeli następnie, wyodrębnienie i ustalenie (normowanie) odbędzie się według prawa tkwiącego w naturze danej grupy i jeżeli, barwy w ten sposób unormowane zostaną przyporządkowane szeregowi liczb, to każda liczba w szeregu będzie znakiem rozpoznawczym odpowiedniej barwy (fig. 1 i 2). Ponieważ wreszcie szereg zamknięty tonów (koło), zarówno jak i szereg otwarty barw szarych (granice — idealne biel i czern) tworzą jednostki naturalne, więc znaki rozpoznawcze barw, tworzących równe odstępy psychiczne (zgodnie z prawem *Fechnera*), nabędą cech skali bezwzględnej.

To samo dotyczy barw mętnych z tą tylko różnicą, że tutaj obok tonu zmiennego występują jeszcze dwie inne zmienne wielkości, mianowicie biel i czern. Jeżeli oznaczymy zawartości bieli w tonie głoskami

1) Przez „ton” rozumieć należy cechę barwy, której nadajemy nazwę — żółtej, czerwonej, niebieskiej i t. d.

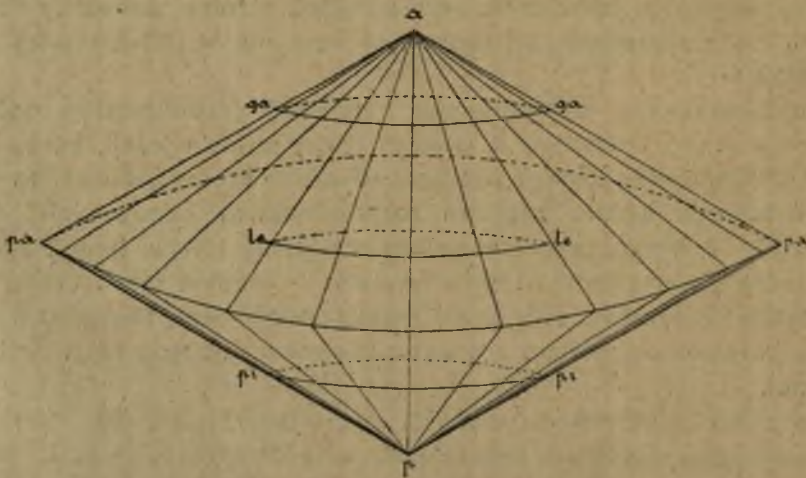
2) Próg rozpoznawalności jest zależny w znacznej mierze od indywidualnych różnic oka i od nabytej wprawy, jest to jednak bez znaczenia dla rozważań powyższych.

a, b, c, d..., zawartości zaś czerni liczbami 0, 1, 2, 3... to wszystkie barwy mętne tonu dadzą się umieścić w czworoboku (rys. 1).

a0	b0	c0	d0	.
a1	b1	c1	d1	.
a2	b2	c2	d2	.
a3	b3	c3	d3	.
a4	b4	c4	d4	.
.

rys. 1

Jeżeli pomiędzy bielą w , czernią s i barwą czystą v istnieje taka zależność, że ilości dwóch składników barwy określają ilość trzeciego składnika (nprz. $v + s + w = 1$), to wtedy dogodniej umieścić wszystkie pochodne danego tonu w trójkącie równobocznym t. zw. trójkącie barw (fig. 3).



rys 2

Wszystkie trójkąty barw ustawione pionowo i symetrycznie dookoła wspólnej osi, utworzonej przez boki przeciwległe wierzchołkowi, w którym umieszczono barwę czystą, tworzą całkowity układ barw — *barwieniec* (Farbkörper) (rys. 2).

Barwieniec ma tę własność, że na każdej płaszczyźnie przecięcia znajdują się barwy *jednakowo od siebie odległe*. Na przecięciach pionowych znajdują się trójkąty dwóch barw dopełniających (fig. 3). Na płaszczyznach poziomych — współśrodkowe krążki barw, z których każdy składa się ze wszystkich tonów o jednakowej, dla każdego krążka charakterystycznej, czystości (jednakowym walorze).

Fig. 1 i 4 są takimi zestawieniami tonów o jednakowej zawartości bieli i czerni.

Wreszcie na powierzchniach zewnętrznych barwieńca, który geometrycznie jest stożkiem podwójnym o wspólnej podstawie, znajdują się: na jednej powierzchni — barwy jasnoczyste, na drugiej — ciemnoczyste (por. Południe № 3). Prawidłowość budowy wewnętrznej barwieńca jest osnową badań nad fizycznymi odpowiednikami harmonji barw.

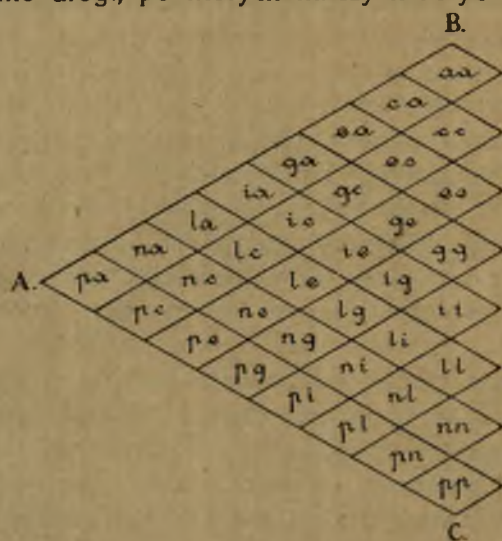
Istnienie powszechnie uznanych harmonij barwnych świadczy o tem, że pomiędzy barwami istnieją prawidłowe stosunki, których wypełnienie stanowi o przyjemnem wrażeniu współprzynależności, podczas gdy barwy poza temi stosunkami działają niemile lub zgoła obojętnie. Stosunków tych szukać należy z jednej strony w naturze samych barw, z drugiej zaś strony w anatomicznych i fizjologicznych właściwościach organu wzrokowego, będących wynikiem jego filogenetycznego rozwoju. Niewątpliwie bowiem istnieje pomiędzy podniećmi i czuciami wzrokowemi ścisła współzależność, a przyjemne działanie niektórych zestawień jest ochronnym odpowiednikiem psychicznym konieczności fizjologicznych. Podobnie jak w świecie dźwięków stałe, z właściwości brył drgających wynikające, występowanie tonów dodatkowych obok tonu zasadniczego zdecydowało o prawach harmonji muzycznej i znalazło swój anatomiczny odpowiednik w organie *Cortiego* i błonie podstawowej (menibrana basilaris).

Procesy chemiczne w siatkówce, jako odpowiedniki czuć wzrokowych, wchodzą w zakres fizjologicznej i psychologicznej teorii barw. Celem zaś niniejszego artykułu jest wykrycie prawidłowych stosunków barw i zbadanie, o ile prawidłowości te warunkują harmonję barwną. Ponieważ ilość tych prawidłowości jest, ogólnie biorąc, nieograniczona, więc zadowolnić się muszę wskazaniem tylko najprostszyc¹⁾.

Badania *Ostwalda* uwieńczone zostały odkryciem następującego prawa zasadniczego harmonji barwnej: harmonijnemi wydają się te barwy, których własności znajdują się względem siebie w pewnych prostych stosunkach. Innemi słowy: *prawidłowość jest warunkiem harmonji*.

¹⁾ Szczegóły w książce *Ostwalda* p. t. Die Harmonie der Farben.

Wbrew utartym poglądom nie wszystkie połączenia barw białej, szarych i czarnej tworzą harmonję. Jeżeli tylko dwie barwy występują obok siebie, to istotnie jest rzeczą obojętną, które miejsce w szeregu *a c e g i l n p* (fig. 1) one zajmują. Inaczej jednak rzecz wygląda, jeśli barw tych jest trzy, wtedy koniecznym warunkiem harmonji są ich równe odstępły wzajemne. A więc, będą to: *a c e*, *c e g*, *e g i*, *g i l*, *i l n*, *l n p*, lub dalej od siebie stojące: *a e i*, *c g l*, *e i n*, *g l p*, lub jeszcze bardziej odległe: *a g n* (ubarwienie pliszki białej), *c i p* — razem dwanaście różnych harmonij. Oczywiście, to samo dotyczy harmonij z czterech, pięciu barw i t. d. Możliwe są harmonje wyższego rzędu, t. j. takie, w których barwy są łączone według innego prawa; tak więc zamiast równych odstępów, może istnieć pomiędzy odstępami stosunek 1 do 2 lub inny. Badanie tych wszelkich możliwości jest rzeczą artysty. Teorja wskazuje jemu tylko drogi, po których należy kroczyć¹⁾.



rys. 3

Prawa wypowiedziane dla szarych harmonij stosują się prawie bez zmian do innych szeregów, a więc i do barw mętnych każdego poszczególnego tonu.

Układ barw mętnych każdego tonu (przekrój pionowy barwieńca) przedstawiony jest na rys. 3. U wierzchołka A znajduje się technicznie

¹⁾ Rozważania powyższe i późniejsze dotyczą przypadku, gdy różnobarwne powierzchnie są mniej więcej równe. W przeciwnym razie równowaga wymaga, aby powierzchnie mniejsze posiadały barwę bardziej uderzającą, to znaczy, żeby odstęp jej był większy niż barw pozostałych.



Fig. 3

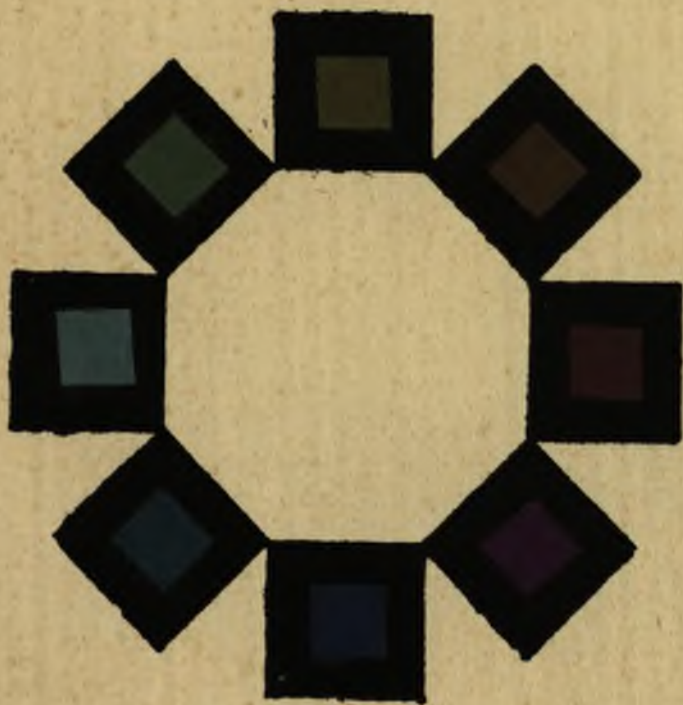


Fig. 4



najczystsza barwa danego tonu, która zawiera jednak pewne, aczkolwiek bardzo małe, ilości bieli w (3,6%) i czerni s (11%). Wzdłuż boku AB rośnie zawartość bieli (pierwsza głoska) przy nieziennej zawartości czerni (druga głoska), ponieważ $s + w + v = 1$, więc zawartość barwy czystej v jednocześnie maleje. Wzdłuż boku AC , zwiększa się ilość czerni, niezmienną zaś pozostaje biel. W każdym szeregu równoległym do AC jednakową jest ilość bieli, a w każdym szeregu równoległym do AB —ilość czerni: są to szeregi jednakobiałe i jednakoczarne; im szereg znajduje się bliżej wierzchołka przeciwległego, tem większa jest jego zawartość bieli, względnie czerni. Wzdłuż BC znajdują się barwy szare; szeregi równoległe do BC są szeregami jednakoczystymi¹⁾.

Trzy wymienione szeregi: jednakobiałe, jednakoczarne i jednakoczyste stanowią podstawę harmonji jednotonowej. Rzut oka na Fig. 3 przekonywa, że odstępy poszczególnych barw w tych szeregach są równe. Warunki harmonji więc są identyczne z warunkami harmonji szarej. A więc, pośród szeregów jednakobiałych szereg p da potrójne harmonje: $pa\ pc\ pe$, $pc\ pe\ pg$ i t. d., lub $pa\ pe\ pi$, $pc\ pg\ pl$ i t. d. lub $pa\ pg\ pn$, $pc\ pi\ pp$ (zawsze równe odstępy) — szereg n : $na\ nc\ ne$ i t. d. lub $na\ ne\ ni$ i t. d. lub $na\ ng\ nn$ i, podobnież inne szeregi, zarówno jednakobiałe, jak jednakoczarne i jednakoczyste. Z powyższego wynika, że istnieją conajmniej trzy sposoby malowania w jednym tonie zależnie od tego, w szeregu której z trzech grup znajdują się dane barwy²⁾. Artysta jednakże nie korzystał dotąd świadomie z tego bogactwa kombinacyj, ponieważ trzy te grupy nie były ani mu znane, ani przez niego rozpoznawane.

Następujący przykład świadczy o metodzie rozwiązywania zagadnień kolorystycznych z pomocą barwieńca. Chodzi mianowicie o to, czy wszelka barwa szeregu szarego harmonizuje z pewną kolorową mętną. Subtelniejsi malarze zaprzeczają temu, nie umieją jednak wysnuć reguły. Nie mniej jednak odpowiedź jest prosta: ponieważ każda barwa kolorowa

¹⁾ Szeregi te powstają zawsze wtedy, gdy ciało o jednakowej barwie jest nierównomiernie oświetlone, gdy więc na jego powierzchni kładą się cienie. Aczkolwiek zawartość barwy czystej w szeregach tych ku końcowi czarnemu maleje, robią one jednak wrażenie jednakowej czystości. Szeregi te mają specjalne znaczenie dla teorii światłocienia.

²⁾ Uderzające są różnice w działaniu tych trzech grup, o czym można się przekonać z załączonego trójkąta barw (Fig. 3) przez porównanie barw $na\ ia\ ea$, $na\ ne\ ni$ i $ea\ ie\ ni$.

należy zarówno do szeregu jednakobiałego jak i jednakoczarne, więc harmonizować z nią będzie szara o takiej samej, jaką ona posiada, zawartości bieli względnie czerni, naprz. z kolorową *ia* harmonizuje zarówno szara *a* jak też *i*, kłóć się zaś z nią *e* i *n* (Fig. 3). Nie będzie tu bez znaczenia naturalna jasność tonów. Ponieważ jasność niebieskiej 50 jest znacznie mniejsza niż żółtej 00, więc pierwsza jest bliższa czerni, druga — bieli. Wskutek tego niebieskie będą łącznie harmonizowały z szaremi o takiej samej zawartości bieli (54 *ie* z *i*), żółte — z szaremi o takiej samej zawartości czerni (08 *na* z *a*).

Przejdźmy do harmonij wielotonowych!

Dotychczasowe próby ustanowienia praw harmonij ograniczały się do wskazówek, jakie barwy godzą się z sobą, jakie zaś nie. Pomimo to jednak wiadome jest, że naprz. zestawienie barw niebieskiej i żółtej może być zarówno miłe jak i przykre. Dopiero odkrycie istotnych składników wszystkich barw i odnalezienie metod mierniczych umożliwiło rozwiązanie tego zagadnienia. Odpowiedź brzmi: harmonijne działanie barw różnych tonów zależne jest nie tyle od doboru tonów, ile od ich zawartości bieli i czerni; ogólnie biorąc, *wszystkie tony o jednakowej zawartości bieli i czerni, czyli barwy jednakowarte*¹⁾ (por. Fig. 2 i 4) *mogą tworzyć harmonje*.

Zasada ta, łącznie z wygłoszoną poprzednio zasadą równych odstępów, w zupełności określa wszelkie możliwości harmonijne w zakresie barw mętnych. Harmonje te czytelnik sam z łatwością odnajdzie, wzorując się na harmonjach grup poprzednich. Niewątpliwie nie przeoczy on, że zamknięte szeregi tonów pozwalają na tworzenie takich połączeń, w których odstępy nietylko dwóch po sobie następujących barw są równe, lecz także i ostatniej w stosunku do pierwszej, naprz.: 08 - 58 lub 00 - 33 - 67 lub 00 - 25 - 50 - 75 i t. d. — są to harmonje dawniej bardzo cenione, dzisiaj jednak rażą banalnością.

Przez połączenie dla współdziałania kilku grup harmonijnych osiągnąć można harmonje złożone. Ich ilość jest niezmiernie duża, gdyż każda harmonja prosta może być punktem wyjścia dla harmonij złożonych.

Tutaj dają się przewidzieć narazie dwa prawa: prawo zastępczości i prawo wspólności. Według pierwszego prawa połączenie dwóch grup odbywa się przez zastąpienie pewnej barwy jednej grupy inną grupą

¹⁾ Miejscem barw jednakowartych w barwieńcu, są koła na płaszczyznach prostopadłych do jego osi. Na rys. 2 są to koła *pa-pa*, *le-le*, *ga-ga*, *pi-pi* i t. d. Fig. 2 jest szeregiem tonów *na*, Fig. 4 — *ni*.

takich barw, które razem są równoważne z barwą przez nie zastępowaną. A więc naprz.: jeżeli w harmonji jednotonowej *08 na 08 ne 08 ni* zastąpimy *08 ne* barwami *00 ne* i *16 ne*.

Drugie prawo przewiduje łączenie grup zawierających jakąkolwiek wspólną barwę, naprz. połączenie szeregu jednotonowego *pa la ga ca* za pośrednictwem *ga* z krążkiem *ga*.

Przez jednoczesne i wielokrotne stosowanie obu praw otrzymuje się stosunki jeszcze w większym stopniu złożone. Opis ich przekroczyłby jednak znacznie ramy artykułu sprawozdawczego.



O TECHNICIE MALARSTWA

B. Anrep.

Spolszczyła Marja Borzobohata

dokończenie



ARMONIJNEGO rozkładania pociągnięć nauczyć niepodobna. Trudno wskazywać, kiedy i w jaką stronę należy prowadzić pędzel: to już rzecz intuicji malarza; niech spojrzy on zresztą na obrazy Rembrandta, Rubensa, Tycjana, one go wiele nauczą. Co się zaś tyczy uogólnień, na które sobie pozwalam, — mogą one przynieść tylko pożytek, a to dzięki temu, iż zwrócą uwagę czytelnika na różne ważne kwestje z zakresu malarstwa, które on sam już powinien badać.

Martwą i nużącą jest powierzchnia obrazu pokryta przez pociągnięcia, obojętnie rozłożone w jednym kierunku; fantazja, jaką artysta zdoła rozwinąć przy opracowaniu powierzchni, nadaje jej życie. Powierzchnia ta musi być jednolitą, lecz i różnorodną¹⁾.

Pociągnięcia pędzla, skierowane pod kątem prostym do innych, jako zbyt rażące, rzadko są stosowane przez wielkich artystów, lub też bywają ukrywane przy późniejszym opracowaniu. Widocznym jest w ich obrazach dążenie do grupowania pociągnięć pod kątem ostrym, jakgdyby wpływały one jedne z drugich, owijały się wzajemnie, zlewały i rozchodziły; lecz w swej niezliczonej mnogości pociągnięcia te tak się przecinają w różnych kierunkach, iż tworzą opracowaną, wyczelowaną powierzchnię nienaruszoną nigdzie ani przez pociągnięcia zbyt duże, przejaskrawione lub nieodpowiadające stylowi ogólnemu, ani przez pociągnięć tych nieład, kierunek niespodziewany, czy też niezwykłą formę.

Wzajemnie prostopadły kierunek pociągnięć nie jest więc pożądany, gdyż stanowi zbyt surowe ich przeciwstawienie, lecz gdy jest zjawiskiem przypadkowym, zwłaszcza gdy pociągnięcia warstwy dolnej przeświecają w ten sposób przez górne — wywołuje to nieraz efekt pożądany.

¹⁾ Jednolitość i różnorodność — to wielka zasada; mamy tu jedynie jedno z poszczególnych jej zastosowań.

Najdokładniej należy opracowywać oświetlone części obrazu, gdyż na nich się skupia główna uwaga widza, a również i ze względu na to, iż części te, w przeciwieństwie do zacienionych, każą się liczyć z grą światła na drobnych wzniesieniach powierzchni.

Puste przestrzenie na obrazie, nie mające określonych zarysów, dobrze się dają zapełniać przez różnorodne pociągnięcia pędzla (niebo, ostatnie plany), otwierają one dla nich rozległe i wdzięczne pole działania. Bardzo ważnym jest stosunek faktury do przedstawianego przedmiotu; tu, jak i wyżej, radzę zwracać się do starych mistrzów pędzla, u których zauważymy, jak pędzel ich wydobywa kształt, jak go oplata, jak umiemy oni pomóc występowaniu i pogłębianiu się planów przez odpowiednie skierowanie pociągnięć.

Liczni artyści zaniedbują te zadania, i pociągnięcia ich częstokroć są wprost sprzeczne z charakterem pożądanego efektu, a to nieraz wybitnie osłabia wrażenie ogólne. Naprzykład — rozpowszechnioną jest wada, polegająca na pozostawianiu śladów pociągnięcia pędzla wzdłuż konturu przedstawianych przedmiotów. Ślad pędzla obrzeżony jest zwykle wypukłymi wałeczkami farby (szczególniej ostry ślad od pociągnięcia płaskim pędzlem); rozciągnięte wzdłuż konturów, wałeczki te podkreślają je swą wypukłością, rozbijając łączność wewnętrzną planów sąsiednich; tworząc natomiast przegródki na powierzchni, niweczą jej jednolitość i przeskadzają wrażeniu przestrzenności.

Najwięksi mistrzowie unikali tej wady nie używając wcale pociągnięć wzdłuż konturu, lub neutralizując je późniejszym opracowaniem.

Aby podnieść piękno faktury niezbędnym jest zwracanie baczej uwagi na rolę pociągnięć w wyobrażaniu przedmiotów. W tym celu należy wyrażać widzialną czy wyobrażaną plamę pociągnięciem jaknajoszczędniejszym, to znaczy najściślej jej odpowiadającym. Ważnym jest zadaniem nietylko przetwarzać pociągnięcia w złudzenie rzeczy wyobrażanych, lecz zachować je jako wielkości samoistne. Bowiem zajmuje nas w pociągnięciu nietylko jego znaczenie odtwarzające, lecz i dekoracyjne. Pociągnięcie winno drgać życiem (Velasquez!). Cały szereg artystów w Anglii i Francji zasługuje z tego względu na uwagę. Lecz niebezpiecznym jest ten rodzaj mistrzostwa, gdyż łatwo można stracić poczucie wyrazistości odtwórczej pociągnięć, przejawszy się zbyt ich „szykownością“.

Farby olejne nadają się do długotrwałego opracowania, gdyż schną powoli, i w rezultacie ślady pędzla, nagromadzone jedno na drugie, wzbogacają powierzchnię (Rembrandt).

Liczni artyści malują swoje obrazy du premier coup; ma to swój urok, wdzięk bezpośredniości, improwizacji i chwilowego natchnienia. Lecz szczytów boskości poezja nie dosięga nigdy w improwizacji. Stosuje się to, według słów Tycjana, i do malarstwa: budowanie obrazu przez pracowite nawarstwianie farb jest, jego zdaniem, najwyższem rzemiosłem (Tycjan miał na uwadze jednobarwne podmalowanie). Co się tyczy trwałości obrazu — na mocy pewnych danych możnaby przypuszczać, iż szkodliwem jest długie opracowywanie farbami olejnymi. Podobno malowidła szybko wykończone i nieprzeciążające płótna zachowują się przez całe lata. Jest to i słuszne i niesłuszne; niezbędnem jest poczucie miary i zastosowanie pewnych sposobów po to, aby zabezpieczyć od zniszczenia obraz, opracowywany długo i skomplikowanymi sposobami. Niektóre obrazy namalowane rzadką farbą nie dawniej, jak przed 25 laty, są już obecnie pokryte wstrętami, rozłazącemi się pęknięciami; inne natomiast przetrwały stulecia, choć były opracowywane w sposób bardziej złożony (Rembrandt), — i chociaż porysowane są siecią drobnych pęknięć, to jednak są one tak nieznaczne, że właściwie ozdabiają obraz, o ile można tak się wyrazić.

Zniszczenie obrazów olejnych zależy od najrozmaitszych przyczyn (zły gatunek oleju lub farb, nieumiejętne ich używanie i t. p.), między niemi długie opracowywanie, jeśli tylko rozsądnie jest przeprowadzone, stoi na ostatnim planie.

Istnieje pewna reguła znana malarzom pokojowym, lecz nieznaną, lub też zaniebywaną przez artystów współczesnych. Malarze pokojowi zdzierają starą farbę przed nałożeniem świeżej, gdyż wiedzą, iż świeża warstwa farby nietrwale połączy się z wyschlą dawną i łatwo może odpadać, dzięki temu, iż olej wysychając od zetknięcia z powietrzem tworzy na powierzchni tłustą warstwę, utrudniającą wsiąkanie świeżej farby, i należy tę warstwę usunąć, żeby farby lepiej mogły się trzymać.

Reguła ta musi być ściśle przestrzegana przez artystów, gdyż inaczej obrazom grozi zniszczenie prawie pewne.

Zbytняя swoboda w używaniu pędzla burzy nieraz jednolitą zwartość powierzchni. Aby tego uniknąć, należy opracowywać zbyt duże pociągnięcia mniejszemi lub lżejszemi uderzeniami, albo rozpylaniem płam przez pociągnięcia ukośne i poprzeczne szerokiego, długiego i miękkiego pędzla, usuwając przez to wszelkie zbędne pagórki, blizny i strzępy, łagodząc, gdzie trzeba, przejścia od jednej barwy do innej, uogólniając niepodporządkowane pociągnięcia lub szczegóły uwydatnione wypadkowo i t. d.



K. Kwiatkowski.

Studjum (rys. sangwiną).

Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

<http://rcin.org.pl>

W celu uogólnienia powierzchni podczas pracy¹⁾ można się posługiwać następującym sposobem. Po zakończeniu dziennej pracy należy rozłożyć na obrazie arkusz papieru, wygładzić ręką i zdjąć; cały balast zbędnego oleju i farby przylgnie do papieru, na którym też odbije się niejasny zarys obrazu, zaś na obrazie spostrzeżemy szereg ciekawych zmian, zmierzających do uogólnienia efektów, wygładzenia surowych pociągnięć i t. d. Jeżeli obraz malowany jest gęstymi farbami, lepiej nie wygładzać papieru, gdyż wtedy zawiele farby się oddzieli, można też poczekać, aż obraz nieco obeschnie. To zresztą jest już kwestja przyzwyczajzeń artysty. Użyteczność opisanego sposobu polega na tem, iż obraz pozostaje równomiernie niewykończony, chcę przez to powiedzieć, iż artysta nie będzie obciążony przez wykończone przedwcześnie szczegóły, lecz będzie się do nich zbliżał stopniowo, w miarę zadośćuczynienia głównym zadaniom.

Kiedy powierzchnia obrazu stwardnieje, można ją opracowywać już nie tylko pędzlem: pewne zalety ma również polerowanie farb irchą, papierem szmerglowym, którym się ściera zbytnią chropawość, prasowanie żelazkiem (stosowane w Szkocji);²⁾ wszystkie te sposoby mają na celu uzyskanie powierzchni jednolitej, zwartej, jakby wykutej przez usunięcie rażących pagórków farby.

Należy tu wspomnieć jeszcze i o podkładzie obrazu, to jest o gatunku płótna lub drzewa, gdyż i podkład ten przyczynia się do wywołania wielu efektów, ważnych dla powierzchni; szczególnie tkanina płótna, gruba lub cienka, wielki ma wpływ na jej jakość. Cienkie płótno nie znosi zbytniego przeładowania farbami, grube zaś dopuszcza możliwość złudzenia, że farby leżą nie na jego powierzchni, lecz wewnątrz tkaniny; oczywiście, możliwem to jest wtedy tylko, gdy i tu unikniemy przeładowania.

Istnieją naogół dwa kierunki w sposobach zamalowywania płótna. Jeden z nich prowadzi do ukrycia tkaniny płótna, to też zagruntuje się je obficie i maluje na niem gęstymi farbami. Przy drugim zużytkowuje się właściwości płótna na korzyść wrażenia artystycznego; nakłada

¹⁾ Takie uogólnienie w początkowych stadjach pracy jest bardzo ważne dla uniknięcia zbytniej drobiazgowości, która mogłaby przeszkadzać ogarnięciu całości; jest to zastosowanie zasady: od całości do szczegółów. Artyści wiedzą o tem, jak często niechętnie się niszczy udatnie wykonany detal, choć obraz w zarysach ogólnych jest jeszcze niewyraźny.

²⁾ Sposób ten szczególnie ostrożnie należy stosować, gdyż łatwo przypalić farby. Między żelazkiem i płótnem, zdjętem z blejtramu, kładzie się papier, posypuje tal-kiem i znowu nakrywa papierem, który następnie prasuje się żelazkiem.

się wtedy grunt i farbę bardzo lekkimi warstwami, unikając też pociągnięć zbyt soczystych, nadając przez to powierzchni wrażenie lekkości i pewnej tajemniczości: dzięki grze światła na delikatnym rysunku tkaniny, widocznym pod nalotem farb, obraz zdaje się przeświecać z poza płótna.

Wzmaga się przytem wrażenie przezroczystości farb, zaś zachowanie wyraźnego rysunku płótna pomaga uniknąć „wylizania”, które znowu z punktu widzenia rzemiosła wynika z przeładowania płótna farbami (o tyle, że tkanina przestaje być wyraźną) oraz ze zbytniego wygładzenia pociągnięć i ujednostajnienia tonów.

Kiedy obraz jest wykonany na gęstem podmalowaniu gęstemi, rzadszemi i najradszemi farbami, przy rozumnem kojarzeniu warstw dolnych z górnemi i przy zręcznem używaniu pędzla, kiedy brylowanie i przezroczystość farb uwydatniają wielkie zalety oleju, możemy twierdzić, iż uzyskane zostały wszelkie sprzyjające warunki, w jakich malarstwo olejne może wykazać całą swą potęgę, gdyż taka technika zgodną będzie z duszą materiału i pozwoli się ujawniać wszystkim jego tajemnicom. A na tem właśnie polega zadanie artysty.

Podatność, giętkość farb olejnych ułatwia najrozmaitsze finezje w przejściach od światła do cienia, od jednej barwy do innej, daje wyjątkową możność skupiać wyraz obrazu na stopniowaniu i wibracji światła i barwy. Jest to najważniejszy czynnik działania emocjonalnego; czarując wzrok, wiedzie nas on przez liczne stopniowania światła, otwierając szerokie pole dla gry wyobraźni artystycznej i tworzy pieśń malarstwa...

Obawa przed doprowadzeniem malarstwa do powtarzania efektów starej szkoły i zniszczenia przez to t. zw. bezpośredniości nie wytrzymuje krytyki. Niezwykła technika wywoła prawdopodobnie trudności, być może również, iż dla dobra szkoły nieraz będzie potrzeba naśladować gotowe wzory, lecz wszystko to łatwo się da przewyciężyć, gdyż niema w tej technice, — pozornie tylko złożonej, — poważnych przeszkód dla pracy dzielnej i gorącej. Jak to już powiedziałem wyżej, technika ta wyodrębnia trzy etapy twórczości malarskiej: kompozycję, światłocien i barwienie, dając artyście możność skierowania całej swej energii na każdą z tych stron z osobna. Jednocześnie trzymać trzy sroki, jak to usiłuje czynić malarz współczesny, może czasem udaje się świetnie, lecz nie powinno to kusić mistrza.

Wyżej mówiłem o tem, iż malarstwo olejne i tempera przez swoje wartości przyrodzone stanowią dwa przeciwległe typy rzemiosła artystycznego. Na niektóre własności farb, rozrabianych jajkiem, już wskazywałem: wykreślają one granice tego, co najłatwiej tempera dać może. Wszelka

zręczność pędzla nieznaczną tu gra rolę, gdyż nie jest możliwe przy użyciu tempery właściwe malowanie pędzlem. Najbardziej odpowiednim dla tego materiału jest nakreślenie dokładnego, ostatecznie opracowanego konturu; płaskie pokrywanie powierzchni rzadką, mało przezroczystą farbą¹⁾ zgóry jest zdecydowane przez właściwości jajka. Nakładanie błysków światła i ozdabianie tonami dodatkowymi, oczywiście, daje się znakomicie przeprowadzić.

Ale trudniejsze jest tu opracowanie form, niż w malarstwie olejnym. Włosi stosowali często w tym wypadku drobne kreskowanie cienkim pędzlem; taki staranny i drobiazgowy sposób bardziej jeszcze upodabnia temperę do zabarwionego rysunku.

Tempera spotyka się rzadko na grubym płótnie, zwykle zaś — na drzewie, pokrytem warstwą gesso²⁾ która tworzy, gładki, polerowny biały podkład, całkowicie odpowiadający temperze³⁾.

Główne zadanie tempery polega na wytwornem opracowaniu konturów i subtelnem zestawieniu plam barwnych. Naogół jednak tempera nie może dać takiej mnogości różnorodnych efektów, jaka wynika z natury malarstwa olejnego.

Tempera jest prosta, wyraźna, mniej ma w sobie tajemniczej głębi, będącej przywilejem artysty, malującego olejno.

Natomiast artysta, pragnący rozwinąć w obrazie piękno konturu, dekoracyjne skojarzenie barw, wyraziste przeciwstawienia plam i kształtów, więcej osiąga, zwracając się do tempery, — tego bardziej graficznego i abstrakcyjnego środka malarskiego.

Jeśli artysta przyzna niejaką słuszność myślom tego szkicu, jeśli spojrzy uważnie na malarstwo z mojego punktu widzenia — będę przez to wynagrodzony za niewdzięczną próbę tych uogólnień technicznych.

¹⁾ Matowość farb, rozrabianych jajkiem, usuwa się przez pociągnięcie ich lakiem.

²⁾ Niepalony biały alabaster z klejem nakładany na deskę, obciążoną zwykle cienkiem płótnem; warstwa „gesso sottile“, drobno utartego alabastru, nakłada się zwykle na warstwę „gesso grosso“, alabastru ziarnistego.

³⁾ Liczni artyści posługują się rodzajem tempery, jakim jest połączenie akwareli z bielidłem (guache) zbliżone przez swe efekty do farb, rozrabianych jajkiem. Malują oni przytem zwykle na papierze (Watman); obrazy te rzadko i z trudnością przezwyciężają wrażenie papierowości, obniżające wartość dzieła; mają one pozór nie dzieł skończonych, lecz zaledwie szkiców, projektów. Nie jest też uprzedzeniem myśl o nietrwałości papieru, gdyż materiał tempery prawdziwej z roku na rok podnosi efekty farb, zbliżając je do emalii; skarbem jest również cudowna w dotknięciu, gładka, skamieniała powierzchnia tempery. Natomiast papier nie ma tych własności, nie przyczynia się do podniesienia wartości farb, a raczej je psuje, dzięki swej porowatości i przemijającej rychło białości.

KOŚCIÓŁ O. O. PIJARÓW W LUBIESZOWIE

Wacław Husarski.



MUTNY jest nad wyraz stan zabytków naszych we wschodniej połaci kraju; smutniejszy nierównie, niż się to naogół przypuszcza. Dotyczy to zwłaszcza zabytków kościelnych: niema wśród nich żadnego prawie, na którym nie pozostałyby ślady opiekuńczej ręki zaborcy, a dzieło zniszczenia, przez sto kilkadziesiąt lat powolnie, ale systematycznie prowadzone przez Rosjan, dokończone zostało w przeciągu lat kilku przez wojnę i te liczne klęski, które się z wojną wiążą.

Śród zabytków, które wróciła nam wojna ostatnia w stanie ciężkiego zniszczenia, jedno z wybitniejszych miejsc zajmuje kościół O. O. Pijarów w Lubieszowie pod Pińskiem. Z prawdziwym pietyzmem artystycznym wzniesiony kosztem i staraniem zakonników, przez jednego również z zakonników ozdobiony freskami, jakich nie wiele posiada Polska, kościół ten ocalał szczęśliwie od chciwości zaborcy. Podanie miejscowe głosi, że przejęcie świętego zabytku przez duchowieństwo prawosławne było już ostatecznie postanowione; w ostatniej jednak chwili udało się zebrać fundusz na budowę nowej cerkwi, która też stanęła w sąsiedztwie kościoła, dzięki czemu ocalał kościół od grożącej mu niechybnie przebudowy w znanej lokalnej odmianie stylu bizantyjskiego, freski zaś—od przemalowania w duchu prawosławnym, lub od zupełnego zatarcia. W ten sposób przetrwał kościół pijarski w Lubieszowie aż do wojny w stanie pierwotnej swej świetności; wojna dopiero dokonała w nim dzieła zniszczenia, którego ślady nie łatwo będzie zatrzeć. Położony nad Stochodem, na jednym z najważniejszych odcinków frontu niemiecko-rosyjskiego, a następnie rosyjsko-polskiego, kościół przez lat kilka był nieustannie w ogniu. Niemcy, posługując się budynkiem do celów wojennych, niszczyli go ze swej strony bezlitośnie. Pozostawiony wreszcie bez opieki i bez nakrycia do czasów ostatnich, przyszedł kościół lubieszowski do zupełnej prawie ruiny, —tylko potędze jego murów, oraz niezwyklej wprost trwałości tynków i malowideł freskowych zawdzięczać należy, że rozpoczęta ostatnio z inicjatywy i z funduszu rządowego akcja ratownicza może liczyć na powodzenie.

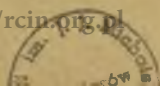


KOŚCIÓŁ O. O. PIJARÓW.
Lubieszów (pow. Piñski).

Fot. S. Plater-Zyberk.

Kościół lubieszowski, zwłaszcza ze względu na swe wyjątkowo świetne freski, zasługuje bezwzględnie na poważne opracowanie naukowe. Materiały do pracy tej gromadzone są obecnie wspólnym staraniem Zakładu Architektury Polskiej przy Politechnice Warszawskiej, oraz Poleskiego Urzędu Konserwatorskiego. Zanim zadanie to zostanie wypełnione, uważam sobie za obowiązek zapoznać społeczeństwo z cennym, a tak mało znanym zabytkiem kultury polskiej na kresach, z jego stanem, oraz z zabiegami, przedsięwziętami przez władze rządowe celem uratowania go od zagłady.

Lubieszów, dawniej częściej zwany Nowy Dolsk, leżący nad rz. Stochodem o 71 wiorstę od Piñska, założony w końcu w. XVII przez księcia Jana Karola Dolskiego, był aż do ostatniej wojny miasteczkiem, liczącem



sporo ponad 2.000 mieszkańców i posiadającym dwa kościoły, cerkiew, synagogę i szpital. Wojna zniosła miasteczko w ścisłym słowa tego znaczeniu doszczętnie. Ocalały tylko mury dwóch kościołów wraz z przyległymi budynkami klasztornymi, chociaż podziurawione od kul i pozabawione dachów, oraz szczątki cerkwi. Obecnie rozpoczyna się zwolna odbudowa spalonej miejsciny.

Z dwóch kościołów starszy jest po-pijarski, po kasacie O.O. Pijarów parafjalny. Fundowany był wraz z klasztorem przez założyciela miasteczka, kniazia Dolskiego, w ostatnich latach wieku XVII. Kościół był podówczas drewniany. W latach 1745—1762 wzniesli O.O. Pijarzy własnym kosztem kościół murowany, nie kończąc jednak fasady i wież. Kościół ten w latach 1762—1765 ozdobiony został malowidłami freskowymi Karola Hübla, pijara lubieszowskiego, w zakonie noszącego imię O. Łukasza. Kolegium lubieszowskie O.O. Pijarów, z którego wyszedł szereg mężów wybitnej wiedzy, posiadało świetną bibliotekę i bogato zaopatrzone gabinet fizyczny. W podziemiach kościoła pijarskiego spoczywały prochy wybitnych pijarów, oraz dygnitarzy okolicznych, między innymi Dolskich i Wiśniowieckich. W klasztorze i kolegium znajdował się szereg obrazów olejnych wspomnianego już O. Łukasza Hübla. Kolegium Pijarskie w Lubieszowie zamknięte zostało wraz z kasatą pijarów w r. 1834.

Drugi kościół z klasztorem O.O. Kapucynów fundowany był w końcu w. XVIII przez Jana Czarneckiego, kasztelana braclawskiego. Zamknięty został w r. 1832, przywrócony zaś po r. 1905. W kościele tym zachowały się szczątki malowideł ściennych w stylu Ludwika XVI, wykazujące ścisłe pokrewieństwo z malowidłami kościoła O.O. Jezuitów w Pińsku, oraz kościoła po-benedyktyńskiego w Horodyszczu pod Pińskiem.

Lubieszów pozostawał w ręku rodziny Dolskich do połowy w. XVIII. Ostatnią z tego rodu dziedziczką Lubieszowa była Anna z Wiśniowieckich Dolska. Z dawnego pałacu ocalała do dzisiaj jedynie brama wjazdowa z drugiej połowy w. XVIII.

Z pośród zabytków tych, świadczących o dawnej świetności Lubieszowa, pierwsze miejsce zajmuje kościół niegdyś O.O. Pijarów, dzisiaj parafjalny, zwłaszcza zdobiące go malowidła.

Kościół, czterema filarami podzielony na trzy nawy podłużne i przecięty nawą poprzeczną, posiada sklepienia beczkowe z lunetami, zaś nad przecięciem naw zamkniętą kopułę. Elewacja główna nie została ukończona i nie posiada szczytu, również wieże wyprowadzone są tylko do wysokości gżemu koronującego. Niewykończenie to na pierwszy rzut oka czyni wrażenie nieco rażące, tak, że dopiero po bliższym przyjrzeniu do-

strzeżę się staranność i oryginalność opracowania szczegółów, wytworne profile gzymsów, osobiwe głowice pilastrów dolnej kondygnacji w kształcie szeregu leżących na sobie, coraz szerszych płyt, oryginalną stylizację głowic na pilastrach kondygnacji górnej o rozwiniętych w sposób swoisty wolutach jońskich, wykwintne gzymsy i obramienia okienne i inne szczegóły sztukatorskie.

W porównaniu z niewykończoną fasadą główną, uderzają świetnością elewacje boczne, doskonałe w proporcji, z pięknymi szczytami o zacięciu rokokowym, zwłaszcza zaś elewacja tylna o szczycie attykowym nad zaokrągloną zlekką absydą, zlewającym się w jedną całość ze szczytami, zakrywającymi dachy zakrystji.

Dopełnia całości mur kościelny z potrójną bramą od strony elewacji głównej, oraz dwie figury, przed frontem kościoła umieszczone, przedstawiające Matkę Boską i Św. Józefa. Figura Św. Józefa zwłaszcza, o wyrazistej sylwecie późno-barokowej, przygotowuje jak gdyby do tej świetności, którą uderza wnętrze kościoła, nawet w obecnym swym stanie pustki i ruiny.

Wnętrze to, pod względem architektonicznym skromne i proste, urozmaicone tylko nieco linją balustrady chóru muzycznego i dwóch łóż nad wejściami bocznymi, pokryte jest od góry do dołu malowidłami, których oryginalny koloryt zdumiewa niepojętą wprost po stu kilkudziesięciu latach świeżością. Malowidła wykonane są al fresco, gdzie niegdzie wykończane techniką klejową. Styl ich typowy jest dla drugiej połowy w. XVIII i posiada ową niezrównaną łatwość, ów rozmach wspaniały, na który potrafił się zdobyć jedynie barok w okresie swego przekwit. Rokokowe to jednak zacięcie, ów rozmach techniczny, w kompozycjach, zdobiących sklepienia nie przeszkadza bynajmniej powadze i głębi, oraz patosowi dramatycznemu, przypominającemu świetne tradycje w. XVII.

Wzięte jako całość, należą freski kościoła lubieszowskiego do najwybitniejszych dzieł tego rodzaju, jakie posiadamy w Polsce, niektóre zaś kompozycje, zwłaszcza na sklepieniach, ze szczególną potraktowane miłością, lub może wykonane własnoręcznie bez pomocy uczniów, mogą być śmiało porównane z najlepszymi tego rodzaju pracami europejskimi. Bliższe rozpatrzenie tych malowideł, poparte kilku reprodukcjami, da o nich dokładniejsze wyobrażenie, jakkolwiek jedną z ważniejszych ich zalet jest barwa, wyzyskująca do ostatnich niemal granic wytworną prostotę charakterystycznego tonu freskowego, a której ani reprodukcja, ani opis oddać nie może.

Ogólne tło malowideł kościoła lubieszowskiego przedstawia architek-

ture rokokową, utrzymaną w charakterystycznym dla tej epoki przyćmionym tonie blado-różowych i blado-zielonych marmurów, z umieszczonymi gdzie niegdzie we wnękach wazonami, pełnymi kwiatów. Kwiaty te — dyskretnie rozrzucone żywe plamy na ogólnym przyćmionym tle — stanowią same w sobie skończone „martwe natury“ w dzisiejszym słowa znaczeniu, a lekkość i swoboda ich ułożenia tchnie czarem, na który tylko wiek XVIII zdobyć się potrafił. Śród tej wytwornej dekoracji umieszczone jest dziewięć ołtarzy, z których cztery na filarach, dzielących wnętrze, cztery w transepcie, oraz jeden w absydzie. Z ołtarzy tych siedem posiada kompozycje figuralne, malowane również al fresco; zaletami artystycznymi odznacza się zwłaszcza Św. Katarzyna, oraz Św. Jan Ewangelista na wyspie Patmos, umieszczony w wielkim ołtarzu.

Dopełniają ozdoby ścian obrazy Św. Józefa i Św. Łukasza na parapetach łóż po obu stronach chóru muzycznego, potraktowane en grisaille.

Główną zaletą obrazów tych jest ich wytworny ton freskowy obok typowo rokokowej swobody i łatwości kompozycji. Są to wogóle typowe dzieła malarstwa rokokowego, lekkie, wytworne, łatwe, nieco zresztą powierzchowne i nie wolne od pewnego konwencjonalizmu, tak częstego w owej epoce łatwych natchnień i przygniatającego bogactwa tradycji. Inaczej zupełnie ma się rzecz z freskami, zdobiącymi sklepienia. Czy to z powodu potraktowania ich ze szczególną pieczołowitością, czy może dlatego, że tę najtrudniejszą pod względem malarskim część opracował artysta własnoręcznie, w łatwiejszych malowidłach ściennych korzystając z pomocy uczniów — w każdym razie malowidła sklepienne przewyższają łącznie zupełnie ma się rzecz z freskami, zdobiącymi sklepienia. Czy to z powodu potraktowania ich ze szczególną pieczołowitością, czy może dlatego, że tę najtrudniejszą pod względem malarskim część opracował artysta własnoręcznie, w łatwiejszych malowidłach ściennych korzystając z pomocy uczniów — w każdym razie malowidła sklepienne przewyższają łącznie zupełnie pozostałą część dekoracji zarówno wykonaniem, jak i potężnym poletem natchnienia artystycznego, zdobywającego się chwilami na to, o co najtrudniej było w epoce rococa, — na oryginalność pomysłu i istotną, szczerą głębię uczucia. Ujęcie ich kompozycyjne wznosi się wysoko ponad poziom zdawkowej dekoracji rokokowej, przypominając raczej patos dramatyczny Tiepola; od wizji Tiepola różni je jednak głębokie, chwilami naiwne niemal uczucie religijne, szukające własnych form i sposobów wyrazu.

Niestety, o ile dekoracja ścian zachowała się w niepojęty wprost sposób prawie bez szkazy pomimo długotrwałego bombardowania, a świeżość jej barw jest po stu pięćdziesięciu z górą latach zadziwiająca, o tyle malowidła sklepień znajdują się w stanie bez mała rozpaczliwym. Większa ich część odpadła całkowicie, te zaś, które pozostały, są do tego stopnia przemoknięte, że trzeba będzie bardzo poważnych wysiłków, aby je uratować od zagłady.



Lubieszów (pow. Piński).

Kościół O. O. Pijarów.

*„Nawiedzenie”
(fragment malowidła na sklepieniu).*

Fot. S. Plator-Zyberk.

Malowideł sklepiennych było ogółem trzynaście, z tych, o ile po zachowanych śladach sądzić można, dwa przedstawiały krajobraz, jedenaście zaś pozostałych — kompozycje figuralne. Z malowideł tych przetrwało klęskę wojenną pięć zaledwie, z szóstego zachowały się szczątki nieznaczne, siedem wreszcie znikło całkowicie.

Z zachowanych pięciu malowideł jedno przedstawia krajobraz dekoracyjny, cztery zaś pozostałe są kompozycjami figuralnymi. Tematy ich są następujące: w kopule nad przecięciem naw Wniebowstąpienie Pańskie, w nawie bocznej południowej Nawiedzenie, oraz Zaślubiny N. M. P., nad chórem muzycznym wreszcie — Św. Cecylja. Ponadto zachowały się szczątki Wniebowzięcia N. M. P.

Najcharakterystyczniejszą dla epoki jest św. Cecylja nad chórem muzycznym. W potężnym skrócie ujęta, siedzi święta na obłokach w rozwiewającym się płaszczu i z głową wzniesioną w górę, uderzając w organy, które ciągnięte są na szarfach przez dwa aniołki; kilka aniołków unosi się dokoła, z tych jeden trzyma w dłoni gałązkę palmową. Kompozycja ta jest typowym obrazem owego rozmiłowania się w ruchu, pędzie i wyrazie, które charakteryzuje epokę późnego baroku. Siłą wyrazu uderza zwłaszcza głowa świętej, jakkolwiek przez pleśń nieco zeszpecona.

Wyżej znacznie pod względem artystycznym stoją kompozycje nawy bocznej. Tematy ich — Nawiedzenie i Zaślubiny N. M. P. — należą do rzadziej w epoce owej spotykanych; artysta zresztą, nie wyzbywając się zamiłowań, czasom swym właściwych, zdaje się sięgać po natchnienie do epoki wczesnego Odrodzenia, która te właśnie chwile z żywota Matki Boskiej szczególniej umiłowała.

Zaślubiny Matki Boskiej ujęte są według znanego typu ikonograficznego. Matka Boska i Św. Józef stoją wysoko na stopniach ołtarza, których dół ginie za ramą obrazu, Święty Oblubieniec wkłada pierścionek na palec Dziewicy, nieco wyżej arcykapłan umieszczony z tak miłą barokowi asymetrią, chyli się ku świętej parze z gestem błogosławienia. Po bokach dwie postacie męskie.

Kompozycja, posługująca się całym świetnym aparatem późnego baroku z jego potężnymi kolumnadami i wspaniałością marmurowych schodów, odbija jednak od tła swej epoki subtelnością uczucia, przypominającą raczej początki Odrodzenia. Matka Boska, z wianuszkami drobnych kwiatów na rozpuszczonych włosach, posiada zarówno w pochyleniu postaci, jak w subtelnym wdzięku podawanej dłoni, jak zwłaszcza w uśmiechu i opuszczeniu oczu taki czar dziewiczości, na jaki koniec w. XVIII rzadko się już bardzo zdobywał. Św. Józef, z gałązką kwitnącą

w ręku, jest głęboko odczuty obrazem czystego oblubieńca. Kompozycja ta jest czemś więcej, niż zwykłą barokową dekoracją o teatralnej architekturze i teatralnym geście: jest to obraz religijny w całym tego słowa znaczeniu.

Podobny w koncepcji jest obraz, przedstawiający Nawiedzenie. I tu również bogata łamigłówka schodów, sklepień i potężnych gzymsów świadczy o wybujałym bogactwie barokowej koncepcji, i tu również odbija od teatralnego tego przepychu dziwnie szczerze odczuta dziewczęcość Najświętszej Panny, Matka Boska oddana jest w chwili, kiedy na lasce podróżnej oparta, cała tchnąca cichą radością Zwiastowania, wstępuje na schody domu Elżbiety. Charakterystyczne są owe tak naiwne w koncepcji nimby, któremi artysta opromienił Iona Świętych Matek. W tyle poza św. Elżbietą chyli się w radosnem powitaniu postać męska, niestety uszkodzona, prawdopodobnie Zacharjasza.

Najsilniejszą bezsprzecznie, jeżeli nie najlepszą jest kompozycja, zdobiąca kopułę, a przedstawiająca Wniebowstąpienie Pańskie. I w niej również posługuje się artysta całym przez pół konwencjonalnym aparatem chórów anielskich, tęcz, obłoków, przysiadających na ramie cherubinków, z tem wszystkiem jednak postać Zmartwychwstałego, jakimś olbrzymim ruchem wirowym pędząca wzwyż, w krążące sfery niebiańskie, uderza nas znowu wczuciem się w treść mistyczną przedstawianego zjawiska, nie częstem w owych czasach.

Kompozycja ta nie w jednym odstępuje od poprawnego szablonu rysunkowego, w brawurowych zwłaszcza popisach perspektywicznych; owe jednak zmagania się z techniką zdają się tem bardziej podkreślać szczerłość i bezpośredniość artysty, odrzucającego tak łatwy w owych czasach szablon.

Pozostaje powiedzieć słów kilka o autorze tych niepowszednich dzieł sztuki, który, postawiony obok współczesnych sobie dekoratorów naszych, Plerscha, lub Bacciarellego, ustąpićby im może chwilami musiał pod względem poprawności rysunku, co zresztą wobec rozmiarów i charakteru jego pracy jest zrozumiałe, ale który dorównałby im niewątpliwie subtelnością barw, a przewyższyłby niejednokrotnie najrzadszą w owych czasach zaletą—szczerością uczucia.

Szcześliwym zbiegiem okoliczności imię autora ocalalo, zachowane w archiwach klasztoru O. O. Pijarów w Lubieszowie, gdzie odnalazł je i potomności przekazał ostatni pijar lubieszowski, potem rektor, wreszcie proboszcz kościoła lubieszowskiego, ks. Antoni Moszyński. Z kilku prac, przez ks. Moszyńskiego drukiem ogłoszonych, przepisał Rastawiecki

w słowniku swoim wiadomości biograficzne dotyczące tego wybitnego artysty, wobec czego wystarczy przytoczyć tutaj kilka najważniejszych dat z jego życia, oraz wskazać główne prace, z tego samego czerpiąc źródła.



ŚW. CECYLJA (malowidło na sklepieniu przed chórem).
Kościół O. O. Pijarów w Lubieszowie.

Fot. S. Plater-Zyberk.

Karol Hübel urodził się dn. 19 stycznia r. 1722 w Sz wajnicach na Śląsku. Dn. 24 sierpnia r. 1748 wstąpił do klasztoru OO. Pijarów w Zelwie, następnie zaś wysłany został na nowicjat do Lubieszowa, gdzie przybrał imię Łukasza. Po r. 1755 udał się w podróż do Włoch na studia, ale dojechał tylko do Krakowa, skąd wezwany został do Wilna celem ozdobienia malowidłami tamtejszego kościoła OO. Pijarów. Po kilku latach podróży artystycznych wrócił w r. 1762 do Lubieszowa, gdzie przystąpił do malowania kościoła. Pracę tę ukończył r. 1765, po czym znów rozpoczął wędrówki artystyczne, wzywany jako malarz i dekorator przez dwory i kościoły. Prace jego, poza kościołem lubieszowskim, znajdowały się między innymi jeszcze w gmachu kolegium lubieszowskiego, mianowicie

obrazy i portrety olejne, dalej zaś w Szczuczynie w kolegium OO. Pijarów, w pałacach w Horodnicy, Kamieniu Koszyrskim, Czartorysku i Kuchociej Woli. Zmarł dn. 20 kwietnia r. 1793 w Lubieszowie.

Takie są dzieje żywota jednego z najwybitniejszych malarzy naszych w. XVIII. Pozostaje do zbadania, czy pozostawił uczniów. Na pytanie to trudno w obecnej chwili odpowiedzieć ostatecznie, zwrócę jednak uwagę na fakt, że w niewielkiej stosunkowo od Lubieszowa odległości, w Horodyszczu pod Pińskiem, znajduje się kościół po-benedyktynski, którego plan, oraz niektóre szczegóły, zdradzają niewątpliwe pokrewieństwo z kościołem lubieszowskim. Wnętrze kościoła tego jest również całkowicie pokryte malowidłami, podawanymi niekiedy za dzieło tegoż O. Łukasza Hübla. Że podanie to jest błędne, to nie ulega wątpliwości; ani bowiem styl tych malowideł, ani charakter kompozycji architektonicznej i obrazów figuralnych, ani wreszcie koloryt nie pozwala ani na chwilę przypuścić, aby stanowiły one dzieło tej samej ręki. Tem nie mniej sposób rozwiązania zagadnienia dekoracyjnego wskazuje na bliskie pokrewieństwo autorów. Podobnie, jak w Lubieszowie, przedstawia dekoracja kościoła w Horodyszczu bogatą architekturę, wśród której rozmieszczone są kompozycje figuralne; z tą jednak rzucającą się w oczy różnicą, że obrazy figuralne w Horodyszczu, nierównie od lubieszowskich słabsze, odgrywają wyraźnie rolę w dekoracji drugorzędną, na pierwsze zaś miejsce wysuwa się architektura, pod względem perspektywicznym oddana istotnie po mistrzowsku, chwilami aż do zupełnego złudzenia. Ta sama najwidoczniej ręka, która zdobiła kościół w Horodyszczu, wykonała malowidła w kościele OO. Jezuitów w Pińsku; fragment ich, aczkolwiek przez Rosjan, silnie przemalowany, zachował się do dziś w presbiterjum. Co ważniejsza, ślady malowideł tego samego zupełnie charakteru znajdują się również w samym Lubieszowie, mianowicie w drugim jego kościele, niegdyś OO. Kapucynów.

Pokrewieństwo autorskie jest tu niewątpliwe; uwagę zwraca również, że wszystkie te prace znajdują się w bliższym, lub dalszym sąsiedztwie prac Hübla. Przeciwno stosunkowi ucznia do mistrza przemawiaćby mogło to, że wszystkie ostatnio omawiane dzieła wykonane są w zupełnie czystym stylu Ludwika XVI, podczas, gdy Hübel w swych freskach lubieszowskich jest na wskroś malarzem rokokowym.

Że Hübel miał uczniów i że posługiwał się nimi, o tem świadczyć się zdaje różnica dosyć znaczna, która zachodzi między malowaniem ścian kościoła Lubieszowskiego, a opracowaniem obrazów na sklepieniach. W notatce niniejszej nie można pozwolić sobie na analizę stylistyczną

fresków lubieszowskich, niechaj jednak wolno mi będzie zaznaczyć, że między malowidłami ścian i sklepień w Lubieszowie istnieją pokrewieństwa, wykluczające istnienie dwóch równorzędnych autorów; z drugiej jednak strony wyraźna różnica poziomu artystycznego dwóch partii na niekorzyść malowania ścian jest tem dziwniejsza, że te właśnie części, jako dla oka dostępnejsze, powinny były być opracowane staranniej. Pozostaje najprawdopodobniejsza hipoteza, że freski na ścianach malowane były według kartonów Hübla i przez niego wykończane, w pracy jednak przyjmował udział artysta inny, o słabszym polocie. Był-że by to autor malowideł w Horodyszczu? — na razie trudno odpowiedzieć.

Pozostaje dodać słów kilka o staraniach, przedsięwziętych celem uratowania zagrożonych resztek malowideł na sklepieniach kościoła lubieszowskiego, dekoracja ścian bowiem, jak to było zaznaczone, znajduje się w stanie zadziwiająco dobrym.

Niezwłocznie po uruchomieniu Poleskiego Urzędu Konserwatorskiego wyasygnowana została zapomoga na najniezbędniejsze roboty ochronne w kościele lubieszowskim. Po bliższem jednak rozpatrzeniu okazało się, że stan tynków sklepiennych jest zupełnie beznadziejny, są one bowiem nawskroś przemoknięte tak, że nawet pokrycie kościoła nie uchroni ich od spadnięcia w najbliższym już czasie. Wobec takiego stanu rzeczy zorganizowana została przy współdziałaniu Zakładu Architektury Polskiej ekspedycja, która przystąpiła do wykonania zdjęć fotograficznych, oraz dokładnych kopii malowideł; praca ta jest już ukończona. Jednocześnie przedsięwzięte zostały prace przygotowawcze do zdjęcia malowideł wraz z tynkiem celem osuszenia ich i ponownego nałożenia po zremontowaniu kościoła. Operacja ta, aczkolwiek trudna, nie jest jednak niemożliwa, i spodziewać się należy, że uwieńczona będzie dobrym skutkiem. Jednocześnie wspólnym wysiłkiem Poleskiego Urzędu Konserwatorskiego i Poleskiej Dyrekcji Odbudowy prowadzona jest energiczna akcja celem naprawy ciężkich zniszczeń, spowodowanych w samych murach przez wojnę. W ten sposób uda się niewątpliwie uratować od grożącej zagłady świetny zabytek kultury polskiej na kresach, zabytek tem ważniejszy, że ozdobiony ostatnimi już być może istniejącymi dziś dziełami jednego z najwybitniejszych malarzy naszych w. XVIII, o. Łukasza Hübla.

PIĘĆ NIEOGŁOSZONYCH LISTÓW NORWIDA

Stanisław Cywiński.



ISTY poniższe Cyprjana Norwida, pisane w latach 1869—1879 do różnych osób, znajdują się w zbiorach T-wa Przyjaciół Nauk w Wilnie. Złożył je tam w latach 1908—9 p. Jan Szymański, bibliofil zamilowany, który zgromadził był bardzo cenną bibliotekę w Białejcerkwi, gdzie był głównym plenipotentem Branickich, lecz że pochodził z Litwy, tedy na schyłku życia osiadł w Wilnie, ofiarowawszy przed śmiercią (1909) swą bibliotekę Wileńskiemu T-wu Przyjaciół Nauk. (Szczegóły od prof. S. Kościalkowskiego, archiwariusza W. T. P. N.).

Listy niniejsze nie były dotychczas ogłoszone w całości drukiem, jednak ogólnikowo omówiła je p. Wila Zyndram Kościalkowska w *Roczniku Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, za r. 1909, w dłuższej notatce p. t. *Pięć listów Norwida*, przytaczając z nich kilka cytat.

Poniżej podaję zupełny tekst tych listów w porządku chronologicznym, zachowując wszystkie osobliwości pisowni Norwida oraz jego interpunkcji, przeważnie tu zaniedbanej. Podkreślenia, nadzwyczaj u Norwida częste (w czym Norwid przypomina Vica lub Wrońskiego), drukuję kursywą.

1.

(: Widziałem — że to panią obchodziło :)

— o jakiejś satyrze —

Satyra o *posiedzeniach w Emigracji* po za obrębem bardzo niezna-
czącej wartości literackiej, ma do siebie że przeraża każdego co się na
chorobach społeczeństw zna i takowe badał. Najprzód — warunkiem
głównym budowy satyry jest toż samo co bywa warunkiem wszelkiej
możliwej budowy: to jest — żeby *ciśnienie i parcie* wywierały się na to,
co jest najrubaszniejszą inercją. Inaczej — żaden budowniczy nic niepo-
stawi i nic nigdy niepostawił. Trzeba aby ciężenie wymierzało się na
grube płyty w błocie = leżące — nie na warianty gzymsów w górze.
Tylko, chłopcy koziołki wywracający mogą się w tej zasadzie różnić przez
nogi na wywrot patrząc. —

Satyryk bardzo mierne i zwykle a blade typy diskutujące przedstawiwszy uzasadnia koniec na wielkim skandalu to jest: że, obecny takim posiedzeniu *staruszek* wyszedł do domu!
horrendum est!

Lepiej — żeby był staruszek został i starannie obejrzał *jak wychowywał dzieci? jak dzieci te wychowywały wnuki?..* żeby posłuchał gdzie upadku sensu publicznego punkt i jakowy odtąd postęp?.. żeby się ukorzył przed ciągle tworzącą Przedwiecznego w dziejach ręką i *zyskał w sercu tę Patricjalną dobroć i ten pogody = patricjalnej majestat który radzi się cieszyć widząc próbujące swych sił niewyrobionych parlamentarne młode posiedzenia.*

Tak, czynili Mężowie dojrzali i biegli Oycowie dziejów i tak po wszystkie Epok zawroty czynić będą. —

Ośiemdziesięcioletni Lord Palmerston będzie dyskutował z Lordem młodym ledwo że blade porost brody mającym a ten mu na jedną jotę swych przekonani (:choćby wątpliwie ważnych:) nie ustąpi... (:to, są ludzie nie figurki z piernika!)

Wszelako — w satyrze dla tego że kilka niedojrzalych typów mniej więcej namiętnie coś rozprawia; okrutnie to skandalizuje... kogo?.. kogo?.. czy nie *tych co niedawno bez sądu sztyletowali i wieszali po nocach???* czy też — *staruszka* nad którym rozrzewnia się satyryk iż zachciało mu się iść do domu spać!

Jakież to chore! jakże to wszystko śmiercią trąci!

— Z wyjątkiem, jeśli ta satyra przypadkiem nienapisana jest dla *jednego staruszka jakiego???*.. Wszystko to razem przypomina te *stare = panny* złośliwe i pełne jadu w sercach ich, które skandalizują się że liść zwiędły upadł na nos księdzu proboszczowi — — ale które w sercach zrobiłyby rzeź niewinności. — C. N.

(osobno, na boku: *to dodać*)

1869. Cyprjan Norwid czerwca.

*

Arkusz 21 X 13^{1/2} cm., będący drukowaniem zaproszeniem na *Odczyty publiczne urządzone przez Komitet Stowarzyszenia Pomocy Naukowej.* — Tekst zaproszenia: „Dnia 13-go maja 1869 r. o godz. 8-jej wieczorem w sali należącej do GRAND ORIENT DE FRANCE przy Ulicy Cadet pod N-em 16 P. CYPRJAN NORWID będzie miał rzecz O WOLNOŚCI SŁOWA*. Tekst listu mieści się na trzech stronach arkusza. Na czwartej adres:

Madame Węgierska

chez (?) M-lle Kamińska

25. rue Laval

<http://rcin.org.pl>

Paris

List niniejszy omawia nieznaną dokładnie satyrę. Na szczególną uwagę zasługuje pogląd Norwida na warunki budowy satyry, oraz moralny nakaz autora budzenia w sobie poczucia odpowiedzialności za niedojrzałość młodszych pokoleń. Uderza też w bliskim zestawieniu owa „Patrycjałna dobroćliwość” dla poczynań młodych — i bezwzględne potępienie dla tych, którzy „jadu w żywocie nabrali”.

2.

Łaskawy!

Słyszę że księżna Lubecka (X. Ksawerego ministra żona :) jest in extremis — Mam obowiązek tём się obchodzić nie dla tego iż moj Oyciec rodzi się po matce z Lubeckich ale dla tego iż Księżna była łaskawa mnie o moim Oycu serdecznie i pięknie spominać kiedy jej chwiejącej się na nogach rękę podawałem rue faub. St. honoré 73. — Tam zaszedłszy powiedziano mnie że nic o niej niewiedzą ani o hrabinie Julii Pułsłowskiej, córce, która gdyby tu była, raczyłaby mnie spomnieć. Życzę sobie przeto wiedzieć coś — i gdzie?

Tak daleki od możnych jestem że nigdy potem niewiem jak może porachować życzenia lub powinności.

Cobyś wiedział racz donieść na właściwą ci staranność listową czasu i sił nie marnując bo wzajemnym nie będziesz odemnie.

Ja, jako gadam kreślę bo *drugi już marzec krwią pluję!* a wyjechać ku południowi czy potrafię?? a pracy mam tyle że *od wschodu słońca do ostatniego promienia* zdarza mi się jak było dziś *np* nieruszać się od pracy.

Kto więc sam cośkolwiek robił może mnie usprawiedliwić.

Pozdrowienia

Chaillot 49.

Nor —

*

Papier prążkowany 21 × 13¹/₂ cm. Trzy strony zapisane, czwarta czysta. Adresat tego listu nieznan; jak przypuszcza p. W. Z. Kościakowska, jest nim niejaki Oleski. Czas pisania tego listu — wedle tejże p. W. Z. K. — to lata najbliższe po r. 1871, gdyż X. Lubecka żyła jeszcze w czasie wojny i Komuny. O zamiarach Norwida wyjazdu do Rzymu („na południe”) wspomina Z. P. w notatkach w VIII-ym tomie *Chimery* (str. 447: „...jeszcze w r. 1876, blisko schyłku żywota, widźlmy go wybierającego się po raz piąty do Rzymu”).

3.

1876.

Że o Szermentowskim pisałeś do mnie przeto co następuje piszę: — Wczora w nocy tam byłem i jeszcze nie powróciłem do siebie bo za daleka droga. Byłem tam (: wedle zdania Lekarzy :) przy umierającym — uściłkałem go w łożu — podobno zgaśnie lubo, *en principe* ja nigdy żadnemu niewierząc lekarzowi nie powtarzam słów ich. —

Szermentowski był ku temu zrodzony aby nieżełił się ale siedział w *Hyer, Po, Nice* patrzył na palmy, grzał się na słońcu i malował. Jeżeli Społeczeństwo Polskie jest Matką, Siostrą a nie jędzą piekielną płaczącą nad umierającymi gdy umierają i odmawiającą im kruszyny życia i chleba i uznania nim = umarli.

Jeżeli to są ludzie a nie *kamienni głupcy* i trzebieńcy *wodą święconą pomazani* to tak być powinno. Pan Szermentowski powinien jeszcze dziesiątek lat żyć, siedzieć na południu i malować dla chwały Ojczyzny. Pani, powinna być żoną pułkownika kawaleryi i matką sześciu synów i być szczęśliwą. Ale, aby Szermentowski tak był trzeba było aby nie za 80 franków sprzedawał płotna swoje bo za 80 fr: nikt na czasie do Nicei nie wyiedzie, tem więcej mając piękną i czułą polkę za żonę i synów dwóch. Alć skromny będąc nie zażądał dwóch tysięcy = franków za płotno jak powinien był.

Miałem dziś deputację która odemnie miała jechać do hotelu Lambert do X: Czart. do hr: Dział i do W° Zaleskiego — Deputację, abym uczestniczył w medalu dla Amerykańskiego jubileuszu wyswobodzenia.

Odpowiedziałem: że nic nieprzyjmuję i nic nie zrobię. Że się od wszystkiego cofam bo w niczem społeczeństwo Polskie mnie nie uczestniczy =

że jeżeli chcą wybić medal dla p: Kronenberga albo innego możnego (: którego cenią:) to ja służę albowiem uczucie ogółu będzie szczerę, ale dla Kościuszki to tylko wtedy służyłbym gdyby na medalu napisane było *iz będąc kijem wybitym i wypchniętym za drzwi przez rodaka popłynął do Ameryki która od razu poznała się na nim.*

Zapewne wiesz iż *jeden* Rossianin daje *milion = rubli* na szkołę ry sunku a autokrata dziękuje mu za dowód istotnego patriotyzmu. —

Salut

C. NORWID

Czy w tej chwili nie zgasł Szermentowski??

*

Papier prążkowany ciemny 21 × 13½ cm. Cztery strony całkowicie zapisane. Pismo (w porównaniu n. p. z pismem listu następnego) zamaszyste i duże.

Z pierwszych zdań listu tego widać, że Norwid go pisał gdzieś na mieście, w kawiarni może, czy bibliotece.

4.

(: wiesz u kogo i o kim mowa:)

Byłem wczora w deputacyi na mocy wniosku mego zawotowanej — Zawotowane bowiem zostało iż wyrazy, wsparcie, pomoc pieniężna jał-
<http://rcin.org.pl>

mużna — niewejdą w działania nasze względem osobistości która śród niedojrzałego, rozbitego i jałowego społeczeństwa sterała siły i pozostawa w ciąglém *konaniu* z żoną i dziećmi. —

Przedstawiłem (: przy świadku deputacyi :) choremu który nas słuchał że my przyszliśmy oddać hołd pracy i steraniu sił śród jałowej publiczności — że złotego medalu ofiarować jeszcze niemożemy bo nasza instytucja jest na rozwinięciu, ale że tymczasem ofiarujemy pięćset frankow — (: te kilkaset franków pożyczylismy co prędzej dla tego że niemożna było czekać na rezultata naszych zajęć — czasem albo wiem tym sposobem ofiaruje się za późno — albo *trumnę!* jak u Chińczyków jest zwyczaj :) — Chory był bardzo pocieszony. —

Roboty nasze wkrótce jawne zupełnie będą. — Będzie *Loterja, artyści Francuzcy znamieniçi i Rossyiscy najznamienitsi* i wielu polskich przystąpili z dziełami swemi — wszystko jest z=organizowane — wkrótce wiadome będzie — będą piękne rzeczy do wygrania — Tymczasem (: *prywatnie:* :) donoszę Ci co jest spełnionego. Gdyby się to było wcześniej zrobiło chory byłby nie w śniegu Paryzkim przebywał żimę ale byłby dawno wyjechał.

Wotowani członkowie delegacji tego działania są: *Hrabia Cetner, Godębski prof. Akad. Peterzburkiej, Cyprian Norwid, Leon Szyndler.*

a teraz, mój drogi!

będę miał i mam i miałem do biegania i zabiegania (: bo-ć, wiesz że takie rzeczy nie robi się bez starań :) a doprawdy że piechoto pielgrzymki te nie zawsze możliwe. Pojmujesz że absolutne niepodobieństwo zwierzać się z tym detalem elektorom moim — jeśli możesz pośpiesz mnie jakie *dziesięć* frankow, bo oto widzisz że cudze robiąc sam nic niemam!

Wszystko co ci winienem mam zapisane.

Norwid.

*

Papier 20 × 12¹/₂ cm., kartka pojedyncza całkowicie zapisana. Listy, oznaczone tu numerami 3 i 4, pisane były w r. 1876 do osoby nieznaney; oba omawiają tę samą sprawę: pomocy dla umierającego Szermentowskiego, malarza (zm. 1876 r.). Który z tych listów jest wcześniejszy — trudno orzec.

5.

Od „Wydziału Krajowego” okólnik do „p. artystow” odebrałem — ten, życzy sobie kilku posągów dla przyozdobienia gmachu Sejmowego we Lwowie — a między tymi: „*Wiarę* ale nie z krzyżem w rękę” „*Prawdę*, przeglądającą się w zwierciadle „swoiém” — *Cena* jest za mała (5,000)

a ocena jak widać z wyżej wzmiankowanych określeń nie spodziewalna. Monumentalnej sfery sztuki (*statuarnej*, nie *sculpturalnej*;) nikt u nas nie zna — nikt, to jest pare osób i ja — uczyli się tego u starożytnych wszyscy artyści, mówcy, ludzie stanu — *Prawda* nigdy u starożytnych nie przegląda się w zwierciadle *ale się spół=pożiera z widzem i ztąd jest prawdą* — gdyby się *Prawda* „przeoglądała“ to widz galicyjski widziałby tylko lewą stronę zwierciadła i lewy cycek prawdy lub cały tył onejże prawdy.

C. Norwid



Kartka papieru kratkowanego $17\frac{1}{2} \times 22\frac{1}{2}$ cm., złożona przez pół. Na jednej ze stron zewnętrznych niniejsza notatka Norwida, nie wiadomo do kogo zwrócona. Słowa „ale się spół=pożiera z widzem i ztąd jest prawdą” podkreślone czerwonym ołówkiem, zaś trzy słowa ostatnie także niebieskim.

Na stronie zewnętrznej drugiej rysunek ołówkiem niewątpliwie ręki Norwida (podpis: C. Norwid — zdaje się własnoręczny). Rysunek przedstawia dwie postaci nie-

wieście: nagą Prawdę z lustrem w ręce lewej i z odbiciem twarzy w lustrze, oraz Wiarę w ubraniu z krzyżem, dyskretnie schowanym ztyłu.

Na teźże stronicy dopisek własnoręczny Norwida niebieskim ołówkiem:

Gramatykę X. Malinowskiego i rozprawę Baudoina de C. o starożytnym Polskim języku *jest obowiązkiem mieć tu —*

N.

Mowa tu widocznie o bibliotece Zakładu św. Kazimierza w Paryżu, gdzie, jak wiadomo, Norwid spędził lata ostatnie przed śmiercią (od 8. II. 1877 r.). Oto bowiem na wewnętrznej całkowitej stronie omawianej kartki znajdujemy:

autograf Bibliotekarza nowokreowanej biblioteki Zakładu So Kazimierza w Paryżu 1879

Słowa powyższe wraz z datą pisane są niebieskim ołówkiem, podobnie jak notatka na stronie odwrotnej, niewątpliwie ręką samego Norwida. Odnoszą się one do „sonnetu” wypisanego z dzieła w dwóch tomach pod tytułem: *„Zwierciadło Prawdy uczuć i sprawiedliwości — z tomu pierwszego Sonnety Pułku 2-go Ułana, Lancą pisane z czasów powstania Narodowego 1830 roku i nieszczęsnego po całej kuli ziemskiej tułactwa biednych Polaków”*. Sonet nosi № 639 (!) i powstał „z powodu przeniesienia dzieł i Biblioteki ś. p. Lelewela Joachima ze szkoły Polskiej Botignolskiej w Paryżu do wsi Kurniki dóbr Hrabiego Działyńskiego pod panowaniem nieprzyjaznego nam Prusa zostającej“.

Pod sonetem owym, nader wątpliwej wartości, widnieje data: Paryż d. 4 Lipca 1879 roku i podpis: „Ig. Boczkowski, były oficer pułku 2 ułanów wojska polskiego“ itd.

Data powyższa — r. 1879 — odnosi się też niewątpliwie i do powyższego listu Norwida. Zasluguje w nim na uwagę pogląd poety na właściwy charakter prawdy, który jest u niego jak gdyby syntezą realizmu i idealizmu.

*

Razem z listami powyższymi Norwida znajdują się w T. P. N. w Wilnie we wspólnej teczce jeszcze trzy kartki. Jedna z nich — to krótki liścik Zofji Węgierskiej, prawdopodobnie do Norwida pisany, treści poniższej:

Wtorek.

Ślicznie dobremu Panu dziękuję! Ozdobię tym portrecikiem moją ulubioną edycję Adama z 1844 r. Serdeczne ręki uściśnienie!
Zofja Węgierska.

Rzecz dotyczy widocznie jakowegoś portretu Mickiewicza, wykonanego przez Norwida.

W liście drugim niepodpisany, jednak pisany ręką teźże Zofji Węgierskiej (jak świadczy dopisek ołówkiem, obcą ręką dokonany: „pani Zofija Węgierska“) mowa o innym zdaje się rysunku przedstawiającym Mickiewicza, lecz znowu bodaj ręki Norwida.

List ten, o ile w nim rzeczywiście mowa o rysunku Norwida, rzuca niezmiernie charakterystyczne światło na stosunek Norwida do Mickiewicza oraz na filozofję życiową poety. Przytaczamy go tedy w całości:

Rysunek, układ, odbicie głowy Adama, dobre; ale wyraz twarzy mnie się nie podoba — bo okładka nie pozostaje w harmoniji z treścią książki.

Dla czego? Bo na grobie Adama wezbrany strumień wiary i nadziei płynął przez usta mówców — a na licach Twojego Adama bolesne zwątpienie...

Na monumencie, cierpliwość uśmiecha się do nieszczęścia — na medalu Preauldta błogość rozlana... u ciebie ból. Tam *wiara* zmieniona w *pewność*, woła: trwajcie! Tu rezygnacja mówi: finis...

Która z tych dwóch *expressy* prawdziwsza? Nie śmiem powiedzieć że Twoja... Ale to pewna, że styl lapidarny którym przemawiamy do potomności, chociażby miał ubliżyć Prawdzie, powinien być weselszy.

*

Pewnego rodzaju ilustracją do tego listu może służyć trzecia kartka, znajdująca się pomiędzy omawianymi listami. Jest to rysunek ołówkiem, przedstawiający figury dwu niewieścich postaci, siedzących na sfinksach, zwróconych do siebie. Pomiędzy podobiznami dwu posągów napis piórem nieznaną ręką:

— Sphins (tak!)

Fontainebleau

August Preauldt

à mon ami Ladislas Mickiewicz.

Czy omawiany rysunek jest wykonany przez Norwida—niepodobna orzec z pewnością.

SZTUKA A MYŚL.

A. Lauterbach.

La conoscenza ha due forme: e conoscenza intuitiva o conoscenza logica, conoscenza per la fantasia o per intelletto.

Benedetto Croce.

Pojęcia o sztuce zależne są od poglądu na świat. Widzimy to wyraźnie w zależności estetyki (jako dyscypliny filozoficznej) od filozofii, najwyraźniej zaś w systemach filozoficznych. Dla Hegla naprz. sztuka jest „bezpośrednim poznaniem ducha w obiektywnej rzeczywistości” oraz „zmysłowym widzeniem absolutu”. Schopenhauer uważał stan estetyczny, wywołany przez kontemplację dzieł sztuki, za moment „czystego poznania, wyzwolonego z pod gwałtu woli kosmicznej”. Lecz mniejsza o definicje. Faktem jest, że filozofia niematerialistyczna (idealistyczna, racjonalistyczna, woluntarystyczna) przyznaje sztuce cechy poznawcze i że również artyści intuicyjnie je wyczuwają, chociaż dialektycznie prawie nigdy ująć ich nie potrafią, co zresztą nie jest ich zadaniem. Artyści jednak zdają sobie przeważnie sprawę, że sztuka racjonalizuje pewne pierwiastki racjonalne, o czym zapominają, lub nie chcą nic wiedzieć wszelkiego fachu pozytywiści i materialści, do których zaliczyć trzeba również estetyków eksperymentalnych, jakoteż większość historyków sztuki. Zwłaszcza ci ostatni, pozostając w ramach naiwnego realizmu historycznego, rzadko kiedy zdradzają chęć głębszego wniknięcia w istotę przedmiotu, którym się zajmują.

O istocie sztuki wogóle i jej wartości „absolutnej” rozstrzyga pytanie: czy i w jakim stopniu można doszukiwać się w dziełach sztuki wartości poznawczych, czy sztuka odsłania jakiś rąbek tajemnicy, czy zadziergają się przez nią węzły między światem i zaświatem, między bytem świadomym i nieświadomym, t. j. czy rację ma Mickiewicz mówiąc, iż sztuka jest jednym z węzłów łączących ludzkość ze światem niewidzialnym (*Les slaves*). Różnica między sztuką a myślą, między sztuką a nauką, polega na tem, że myśl może być zrozumianą, że droga analizy i syntezy wystarcza do zrozumienia pojęcia, nie wystarcza natomiast do zrozumienia dzieła sztuki, które wymaga jeszcze jednego organu, organu intuicji artystycznej. Analiza formalna, historyczna i porównawcza jest bez kwestji bardzo pomocna przy ocenianiu i segregowaniu dzieł sztuki, przyczynia się też do ich wszechstronnego zrozumienia, lecz nie wprowadza nas w samą istotę sztuki. Dlatego nie można właściwie wytlómaczyć dzieła bez reszty, można je tylko tłómaczyć. W sztuce krzyżują się dwie dopełniające się płaszczyzny: wyobrażeniowo-intuicyjna i myślowa, a obie wymagają odpowiednich sobie środków ujmowania. Nie wystarcza wmyśleć się w dzieło, należy wczuć się w nie, należy przyjąć je w siebie, pogрузić się w niem, lub jak mówi Schopenhauer, zatopić się w kontemplacji, stając się „subiektem czystego poznania”¹⁾. Gdyby kate-

1) Die Welt als Wille und Vorstellung. Platonische Idee als objekt der Kunst.

gorze myślowe wystarczały dla zrozumienia sztuki, moglibyśmy postawić wyraźnie normy i granice, dzielące sztukę złą od dobrej, sztukę od nie-sztuki. Cała beznadziejność estetyki obiektywnej polega właśnie na niemożności bezwzględnego stosowania analizy myślowej do sztuki i koniecznego uciekania się do mierników leżących poza sferą myśli. Zasadniczym błędem estetyki Kanta było postawienie estetyki wyłącznie na gruncie myślowym. Sztuka podług Kanta, jest tylko wyrazem koncepcji myślowej. Stąd znana jego negacja muzyki. Kwestja fantazji w sztuce dla Kanta prawie nie istniała. Uznawał on tylko dwa rodzaje fantazji: reprodukcyjną i kombinacyjną, natomiast o fantazji produkcyjnej, to jest o tej najistotniejszej, zdawał się nic nie wiedzieć. Rozumiejąc sąd estetyczny, jako wynik władzy sądzenia (*urteilskraft*), postawił estetykę na gruncie teorii poznania i wprowadzał na tej zasadzie pryncypja aprioryczne, będące w jaskrawej sprzeczności z subiektywizmem stanów estetycznych, które uznawał. Estetyka Kanta, pomimo genialnych określeń, kontynuowała tylko estetykę Baumgartena, a Identyfikując twórczość artystyczną z twórczością myślową, dobiegła odrazu do martwego punktu. Sąd estetyczny nie ma w zasadzie nic wspólnego ze sądem logicznym, albowiem sztuka jest sama dla siebie *causa finalis*. O wiele trafniejsze i śmielsze stanowisko zajął Schopenhauer, twierdząc, iż „wszelka prawdziwa sztuka rodzi się z bezpośredniego poznania, nie zaś z pojęcia”. Wyraźne podkreślenie bezpośredniości w sztuce i antiintelektualne stanowisko względem aktu twórczego, jest jedną z najgłośniejszych zasług estetyki Schopenhauera. Bezpośredniość tę możemy nazwać intuicją. Intuicja jest wprawdzie tak rozciąglem i wieloznacznem określeniem, iż używana bez dalszego tłumaczenia, nasunąć musi powątpiewanie o sumiennosci myślowej autora, który bez skrupułów przypuszcza, że intuicja jest rzeczą znaną, powszechną i zdefiniowaną. Ze wszystkich określeń intuicji odpowiada mi najbardziej definicja, którą dał Benedetto Croce: *L'intuizione è l'unità indifferenziata della percezione de' ree e della semplice imagine del possibile* ¹⁾. Określenie powyższe dopuszcza możliwość uprzednich analiz odnośnie do ogromnej większości kształtów w naturze spotykanych, występujących jednak w momencie twórczym, jako syntetyczna „niezróżniczkowana jedność percepcji realności i zwykłego obrazu możliwości”. Istnienie uprzednich doświadczeń i gotowych punktów wytycznych nie wyklucza intuicyjnego, syntetycznego i bezpośredniego oglądu w momencie twórczym. Jeżeli gdzie, to właśnie w sztuce intuicja ma prawo bytu, gdyż, opierając się na psychologii aktu twórczego, nie można jej całkowicie pominąć. Akt twórczy jest sam przez się zagadką, skoro jednak zgadzamy się, iż myślenie dyskursywne nie objaśnia dostatecznie twórczości, musimy przyjąć, że ta niewytłomaczona reszta posiada jakieś cechy nadzmysłowe, mistyczne. Faktycznie stany twórczości i stany doznawań estetycznych mają pewne cechy pokrewne ze stanami mistycznymi ²⁾. Wiadomo też, że w stanach mistycznych przejawiają się samorodnie zdolności artystyczne. Schopenhauer, wskazując drogę do czystego i absolutnego poznania piękna, żąda wyzwolenia się z więzów woli, czasu i przestrzeni, bezwzględnego oddania się kontemplacji. Jest to droga znana od wieków mistrykom ³⁾. Intuicyjne poznawanie, bezpośrednie ujmowanie przedmiotu i jednocześnie się z nim jest faktyczną unio mystica. Przypuszcza ją, iż w stanie twórczym i w stanie estetycznym przejawia się, prócz myśli, jeszcze jakaś odmienna władza psychiczna, schodzimy z konieczności na grunt mistyczny, a w samym stanie lub doświadczeniu estetycznym mamy poniekąd zadatek stanu mistycznego.

Jeżeli pod mianem intuicji rozumieć będziemy czynność nie objętą myśleniem dyskursywnem, to tem samem zgodzić się musimy na fakt (dla wielu niemiły), że

1) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari 1912.

2) J. Wł. Dawid: *Intuicja w mityce, filozofii i sztuce*. Kraków 1913.

3) Goethe mówi: kto nie chce rozpocząć od zdumienia i podziwu, ten nie znajdzie wejścia do świątyni sztuki.

intuicja artystyczna graniczy ze stanem mistycznym. Momenty tego stanu odgrywają też rolę naczelną w sądzie estetycznym. Możemy ustanowić normy harmonji, proporcji i rytmu, lecz nie możemy wyjaśnić całkowicie i bez reszty, dlaczego zestawienie takich a takich linii, tonów czy barw, wywołuje w nas wrażenie piękna. Ta część sądu estetycznego, która dotyczy „piękna samego w sobie”, wywołana jest bezpośrednio, intuicyjnym przekonaniem, obchodząc się bez argumentów. Wszelkie normy i kategorie, oceniające sztukę, stworzone są a posteriori, dla ułatwienia orjentacji. Normy są tylko wynikiem chęci myślowego uzasadnienia warunków, stwarzających wrażenie estetyczne. Dłaczego zaś te a nie inne normy stan taki wytwarzać mogą, tego objaśnić nie jesteśmy w stanie ¹⁾.

Przyznając naczelną rolę intuicji w twórczości artystycznej i w stanie estetycznym, należy, z kolei rzeczy, zastanowić się nad jej wartością poznawczą.

Kant odrzucał zasadniczo wszelką możliwość niemyślowego poznania. W „krytyce władzy sądenia” mówi, że poznanie jest tylko logiczne i dyskursywne. Spytane u Kanta określenia, w rodzaju „intellektuelle Anschauung, intuitiver Verstand”, nie dają dostatecznego powodu, ażebyśmy mogli przypuszczać, iż uznawał on intuicję jako władzę poznawczą. Natomiast w filozofji po-kantowskiej (Schelling, Fichte, Hegel) intuicja odgrywa już rolę poznawczą. W rozumieniu Schelling’a „intelektualne widzenie” jest faktyczną władzą intuicyjno-poznawczą, zdolnością ujmowania absolutu, „zmysłem idei”. Jeszcze wyraźniej występuje intuicja u Cieszkowskiego, który „czynną intuicję” identyfikuje z poznawczą władzą mistyczną, nieodrodną filozofji ²⁾. Cokolwiek powiedzieć by się dało na korzyść intuicji, jako władzy poznawczej, jeden zarzut utrzymuje swą siłę, mianowicie, że intuicji nie można myśleć, pomyślana zaś przestaje być intuicją, stając się myślą. Intuicja zaś bez myśli nie daje się skontrolować, może być prawdziwą lub fałszywą, wierną lub złudną. Nawet Bergson, który z intuicji robi metodę i program, przyznaje że... „L’intelligence reste le noyau lumineux autour duquel l’instinct, même élargi et épuré en intuition ne forme qu’une nébulosité vague. Mais à défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, l’intuition pourra nous faire saisir ce que *les données de l’intelligence ont ici d’insuffisant* et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter” ³⁾. A więc intuicja jest tylko mgławicą wokół jądra myśli, jest czynnością pomocniczą i dopełniającą. Podkreślając znaczenie intuicji, Bergson zwraca się conajwyżej przeciw dialektyce czystego intelektualizmu i bezwzględnej spekulacji, lecz poznanie zachowuje w znacznej mierze dla myśli. Intuicja jako poznanie metafizyczne pozostaje bądź co bądź „une nébulosité vague”. Dla intuicji niema kryteriów, niema gwarancji. Trzeba ją przyjąć na wiarę, lub całkowicie odrzucić. Nie wznosząc się do ścisłości i obiektywizmu myśli, intuicja nie może stwarzać metody poznania, co jednak nie przeszkadza, iż może być ona czynnością poznawczą, wspomagającą myśl. Nie można budować estetyki na intuicji, lecz przyznać trzeba, że intuicja jako źródło siły, o charakterze transcendentalnym, jest czynnikiem niezbędnym w twórczości artystycznej i wogóle w stanie estetycznym. Intuicja w sztuce jest przeważnie wyobrażeniową, nie zaś myślową, przeto dzieło sztuki nie wyraża myśli w sensie konkretnego pojęcia. Czy można mówić o jednej konkretnej myśli w Wieczery Leonarda, w katedrze gotyckiej, w symfonji Beethovena, w Królu Duchu? Każde z tych dzieł kryje w sobie cały pogląd na świat i jest węzłem możliwych myśli implicite w nim zawartych, nie zaś jednym, ścisłym, konkretnym pojęciem. Sztuka może być symbolem — formą, lecz nie może dawać ekwiwalentu

1) Goethe powiedział do Eckermanna: „Ich muss über die Aesthetiker lachen die sich abquälen dasjenige unauspröchliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchten durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das schöne ist ein Urphänomen”.

2) August Cieszkowski. Bóg i Palingeneza.

3) L’évolution créatrice p. 193.

poszczególnej myśli. Światopogląd przejawia się w sztuce jako przeżycie, powiedzieć by można, jako wiara, nie jako logicznie skonstruowany system. Moment wiary jest bardzo ważnym współczynnikiem wyobraźni twórczej i, jak mówi Ribot, nigdy wyraźnie od niej oddzielić się nie daje. Artysta wierzy w prawdę swojej wyobraźni, którą warunkuje, urabia i kształci jakiś mniej lub więcej wyraźny pogląd na świat. Na gruncie historii sztuki możemy przeprowadzić historię idei artystycznych. Nie będzie to historia myśli spekulatywnej, lecz historia prądów ideowych, tworzących formę. Zrozumieć charakter sztuki, zrozumieć istotę stylu, znacząco to wnikać w przewodnią ideę danej sztuki jako formy. Dlatego twierdzi Schopenhauer, iż przez sztukę, przez doświadczenie estetyczne można stać się „subiektem czystego poznania”, lub, jak mówi Hegel, „poznawać ducha w obiektywnej rzeczywistości”. Historia sztuki nie jest wyłącznie historią zewnętrzno-artystycznych umiejętności, lecz historią idei tkwiących potencjalnie w formie. Sztuka nie wyklada, nie tłumaczy idei, lecz ją wyraża, inaczej mówiąc, znajduje dla niej symbol w postaci kształtu, harmonji, rytmu. Twórczość artystyczna nie jest współmierną, lecz współrzedną z filozofją. Każde dzieło sztuki odpowiada na zapytanie, czym jest życie, mówi Schopenhauer. Rzeczywiście, gdyby sztuka nie stawiała zapytań i nie dawała odpowiedzi na najwyższe zagadnienia, twórczość artystyczna byłaby zabijaniem czasu utalentowanych darmozjadów i pieczeniarczy społeczeństwa. Wtedy należałoby przyklasnąć wszelkim epicierom i zapędzić artystów do terminu. Jednak czy sztuka może dorównywać myśli? Myślicielstwo nie jest zawodem artystów i mało ich obchodzi. Malarze, muzycy, architekci myśleli przeważnie mało, a w każdym razie nie filozoficznie. Rafael twierdził podobno, że najlepiej maluje, kiedy nie myśli. Ten pozorny paradoks jest psychologicznie zupełnie zrozumiały. Filozof operuje myślą, myśl jest jego materiałem, narzędziem i celem. Materiałem plastyka jest linja, bryła i barwa. Artysta nie myśli konkretnymi pojęciami, artysta oddaje się wizji form. Poznanie, a raczej ujęcie potencjalnie tkwiącej w nim idei, kroczy tu drogą wyobraźni. Koncepcja artystyczna jest w pierwszym rzędzie wyobraźniową, później dopiero myślową. Ośrodkiem procesu jest intuicja, myśl natomiast jest świadomością dokonanego już w wyobraźni czynu. W każdym razie punkt ciężkości przypada na intuicję wyobraźniową, nie na intelekt. Jakim sposobem konkretne pojęcie może być wyrażone myślowym materiałem sztuki?

Sztuka uzmysławia rzeczy pozamysłowe jedynie za pomocą wyobraźni. Wyobraźnia nie daje schematu ani kategorii, lecz daje symbol. Każda prawdziwa sztuka jest w pewnym sensie symboliczną. Pojęcie filozoficzne jest ściste, stałe i skończone. Dzieło sztuki skończone jest tylko po i względem technicznym, ale jego treść istotna nie daje się zamknąć w żadną ścisłą kategorię. Czy można pomieścić w jakichś kadrach rozumowych treść Venus z Milo lub fugę Bacha? Sztuka kryje w sobie zawsze coś z tajemnicy, jest pełna niedomówień, albowiem wymaga przewagi kontemplacji nad rozumowaniem, kontemplacji zdolnej odsonić przedmyślową ośnowę dzieła.

To, co jest w sztuce najgłębsze i najbardziej rzeczywiste, nie daje się ująć ani wyrazić ostatecznie. Istota sztuki nie może być zamknięta w słowie, ponieważ słowo określa dobitnie i wyczerpująco, mówiąc inaczej, wyjaśnia *explicite*, sztuka zaś *implicite*. Sztuka nie dorasta do dokładności filozoficznego pojęcia, a jednocześnie przetrasta je życiowością, uobrażając to, co jest niewysłowione. Niepoznawalność intelektualna sztuki polega na tem, iż daje nam ona poniekąd zjawisko przedmyślowe, że pokazuje nam świat poza myślą spekulatywną. W tem jej wieczna wartość.

KRONIKA ARTYSTYCZNA.

PRZEGLĄD WYSTAW WARSZAWSKICH

Coraz gęstsze tłumy zapelniają sale *Zachęty*. Stało się poniekąd zwyczajem mieszczaucha warszawskiego iść w niedzielę, — po kościele, na wystawę do *Zachęty*. O poziomie kultury artystycznej publiczności naszej świadczą rozmowy tak przypominające świągot ptasząt, które dziobać chciały owoce, malowane przez Zeuxisa.

Nie można tego brać za zle publiczności w stolicy, ogołoconej od lat tyłu ze wszelkich dzieł sztuki.

Rosnące zainteresowanie sztuką jest już pierwszą jaskółką kultury artystycznej Warszawy.

Należy się uznanie Komitetowi *Zachęty* za to, że lokal o kilka sal rozszerzył. Jestto bowiem jedyne dotąd pomieszczenie dla wystaw. Ani maleńki salon *Garlińskiego*, ani klub artystyczny „*Polonia*“, nie cieszą się frekwencją, nie mówiąc już o „*dumnym osamotnieniu*“ świeżo odrestaurowanej podchorążówki, w której plastycy wileńscy ogrzewali się — własnym zapalem. Zanim staną nowe pałace sztuki, na *Tow. Zachęty* ciąży zadania osobliwe i odpowiedzialność wielkiej wagi: w jej ręku leży los malarzy polskich i kultura artystyczna stolicy.

Na czemże kształci *Tow. Zachęty* smak stolicy i kulturę artystyczną kraju?

Oto wystawy: *Andrychiewicza*, *Wawrzeńckiego*, *Siemińskiego*, *Stabrowskiego* „*Sursum Corda*“ i tyłu tyłu innych, którym na imię — *Legion!*

Towarzystwo, mające na celu zogniskowanie talentów i wiedzy malarskiej, zamieniło się w przytułek litościwy — *Armja* malarzy z *Zachęty* — nie będziemy już wymieniać nazwisk — sprawia wrażenie konduktu pogrzebowego wielkiej sztuki.

Zdawałoby się, że należy okrzyknąć śmierć malarstwa, jak zgodnie śmierć teatru okrzyknęli krytycy.

Od zbytniego czy przedwczesnego pesymizmu bronią jeszcze zbuntowane anioły „*Rytmu*“ i inni strąceni z *Zachęty*. Nie potępiamy w czambuł wszystkiego, co się ukazało w salonach w ostatnim kwartale.

Owszem, skwapliwie notujemy rzadkie przebłyski w tej beznadziejnej szarudze. Prawdziwym odпочynkiem były wystawy pośmiertne *Chełmońskiego* i prof. *Krzyżanowskiego*. Były i prace żywych, które sprawiły uciechę oczom (omawiamy je niżej). Ale ilość ich znikoma tonęła w powodzi miernot niezliczonych o poziomie skandalicznym.

A w imię kultury artystycznej stolicy — a i kraju całego mamy prawo domagać się od *Zachęty* innego poziomu!

Oglądaliśmy w tym kwartale obrazy olejne mistrza sztychu, prof. *Pankiewicza*. Przez płótna jego prześwieca doskonała kultura francuska. Jest w jego martwych naturach i pejzażach grający słońcem koncert barw, *matissowskie* wyzwolenie czystego koloru. Prof. *Pankiewicz* zamyka pięknie i pogodnie epokę *neopresjonistów*. Ponadto umie przekazywać kulturę uczniom swoim. Jeden z nich, p. *Zawadowski* (salon *Garlińskiego*), został odrzucony przez *Zachęty*, jakkolwiek przeraża o głowę innych, dopuszczanych do zaściankowego olimpu warszawskiego. Obrazy p. *Zawadowskiego* odbijają tę prąd francuskie, które śladem *Seurat'a* pragną łączyć zdobycze *impresjonizmu* z konstrukcją. Ponadto p. *Zawadowski* maluje pędzlem świeżym, pełnym radości barw.



W. Czebowicz.

Rysunek pastelowy.

Projekt dekoracji do opery „Faust” (akt. V).

<http://rcin.org.pl>

P. Janowski stara się rozwiązywać te same zadania kolorystyczne, co i Pankiewicz, nie posiada jednak kultury mistrza.

Ze zdumieniem zauważyliśmy w grupie „Sursum Corda”, łączącej hasła wznioślejszej mistyki z nieudolnością malarską, jedyne w swoim rodzaju i niezastąpione impresje prof. Noakowskiego. Jak zawsze oczarował nas profesor swym smakiem wytwornym i swoistością środków malarskich. Z działu karykatury wyróżnił się p. Mackiewicz uderzającą charakterystyką typów (typy żołnierzy polskich z różnych zaborów) i cytelerskim opanowaniem materiału.

Na czoło młodych malarzy wysunęła się p. Łuczyńska-Szymanowska. W jej kompozycjach figuralnych i portretach znać poszanowanie układu i faktury malarskiej. Artystka ta umie włożyć swój zamasyisty talent w karby kompozycji. Maluje szerokim pociągnięciem pendzla, przypominającym „Jugend” monachijską. Należy wymienić jeszcze nazwiska pp. Reukucia i Daniel-Kossowskiej.

Z działu sztuki stosowanej widzieliśmy w Zachęcie ceramikę „Złotoglin”, modelowaną i zdobioną w duchu posecesyjnym, nie odpowiadającym dzisiejszemu smakowi. Odlewy „Pamiętki Polskiej” spopularyzują niewątpliwie zabytki nasze. Szkoda, że do większości z nich zastosowano skandaliczną patynę różowo-złotą, zieloną ect.

J. O.

Na wystawę Chelmońskiego w Zachęcie złożyły się drobne obrazki i szkice o poziomie bardzo nierównym, niezawsze charakteryzującym tego wielkiego malarza. Wystawa jednak ma tę zaletę, że wprowadza widza do tajemnego laboratorium artysty, gdzie badać można bezpośrednio, jak wrażenie przetwarza się w plamę barwną szkicu.

Chelmoński jest niezrównanym patrjotą polskich mgieł, błot i zachodów rozteknionych. Twórczość jego jest dotąd wzorem niedościgłym dla malowanych błot i mgieł, które kilka razy do roku spadają na ściany Zachęty.

Chelmoński należy do słynnej grupy monachijskiej „koniarzy polskich i pejzażystów”.

Jednakże genealogji jego malarskiej należy doszukiwać się raczej we Francji, w naturalizmie surowym Courbета i w

Manetowskim impresjonizmie, przetwarzającym materję na wrażenie malarskie.

Świadomie czy nieświadomie w pejzażu artysta wyraża swój stosunek do przyrody. W pejzażu konstrukcyjnym, dokoracyjnie pojętym, odbywa się to samo ujeżdżanie przyrody, co w technice. Mózg człowieka ujarzmia obcą siłę, nagina ją do kształtów przez siebie wymyślonych, łamie ją w kompozycji nakazem własnych praw. Malarza naturalistycznego zwycięża przyroda; uznaje on jej przemoc i jej doskonalość, poddaje się jej kornie.

Impresjoniści nie walczą z przyrodą: dla nich człowiek i przyroda — to jedno. Tu człowiek jest częstką materji, zgrupowaniem jej atomów tak samo przypadkowym, jak powstanie barw przez różne natężenie światła.

Dusza jest materją, jak materja jest duszą. U Chelmońskiego owe stopienie się z przyrodą nabiera cech nawpół mistycznego panteizmu, zatracenia się miłośnego.

Niemasz tu granic między nim a przyrodą. To on jest łosiem brodzącym we mgłę; łopot skrzydeł zapóźnionej czapli — to rytm jego serca; to on jest oddechem tej wilgotnej ziemi, która tęskni, jak on.

Być może, że ten głęboko czujący panteizm stwarza nieodpartą sugestję malarską, która nakazuje wierzyć w te rzuty pendzla dziwne, zamazane, z której wieje żywy dech ziemi.

Ta sugestywność jest sercem talentu Chelmońskiego.

Zdumiewa ona tembardziej, że operuje przedziwnie prostymi środkami — rzekłbyś — brakiem wszelkich środków malarskich. Jest w tem mistrzostwo wielkiego talentu. Technika zresztą nawet dla Chelmońskiego często zawadna, dla innych zaś wprost — ka. kołomna.

Sugestywność krajobrazów swoich opiera Chelmoński przede wszystkim na tonie.

Nie maluje on ani farbą, ani barwami, posługuje się wyłącznie tonem — poszumem barw, jakich nie znajdziesz na paletcie. Prawdziwość tonu oparta jest na zapatrzeniu się w przyrodzie polskiej. W pogoni za najwierniejszym tonów tych oddaniem, nie troszczy się Chelmoński o formę, lub jej realizm (uwagi powyższe stosują się tylko do szkiców wystawionych w Zachęcie, które traktujemy jako laboratorium artysty), nie troszczy się o czystość barw, która już grała we współczesnym

mu Manecie. Ton i nastrój — hasła monachijskiego malarstwa, są dwoma skrzydłami, na których się opiera talent Chelmońskiego.

J. Oryżyna

Pośmiertna wystawa Konrada Krzyżanowskiego zapelniła 4 sale Zachęty. Zebrano sumiennie zdumiewająco płodny dorobek artysty, nie jest to jednakże całokształt jego twórczości, gdyż wiele prac pozostało za granicami państwa. — Krzyżanowski jest przedewszystkiem portrecistą. Malarza tego interesuje tylko głowa. Postać całą traktuje jako tło dekoracyjne, zaznacza ją pobieżnie, brawurowo, lub poprostu przekreśla niecierpliwym, zbuntowanym pędzlem. Głowę zaś odcina ostrym kontrastem barw lub przedziela od światła głębokimi tonami czerni. Jest coś z tańca Salomy w tem umiłowaniu szczególnem głowy osamotnionej, na której skupia malarz ten całą swą umiejętność i uwagę widza. Tu psycholog stapia się z malarzem: pędzel jego jest posłuszny nie tylko obserwacji głębszej, lecz i sekretom mistrzostwa, podpatrzonym u wielkich artystów dawnych. Nie przyznawał się jednak jawnie do tych ostatnich nasz artysta, powoływał duchowi czasu, brawurowy wielbiciel natury i „świeżego powietrza”, jako jedynych nauczycieli sztuki.

To jednak, co w pracach jego było opanianiem świadomem łatwo dającej się brawury, poważne zamyślenie nad światłocieniem, różnorodnie traktowaną fakturą plastyki twarzy, zadania tonalne. — to wszystko wpływało z wyzyskania do świadectwa mistrzów dawnych. Tem też Krzyżanowski różni się tak dodatnio od współczesnych (Chimery-secesji i bezadziejnego naszego naturalizmu). Wszakże różnica ta jest tylko połowiczna. Z duchem czasu łączy go brak troski głębokiej o monumentalność, o formę syntetyczną, o kompozycję obrazu. Stosunek artysty naszego do formy wskazują szkice rysunkowe, — są to notowania nerwowe gry uludnej światłocienia, chwytające charakter.

Zasadnicze te braki okupywał świetny żywiolowy talent naszego artysty i nadzwyczajna wrażliwość na charakter osób portretowanych, — czyniąc omawianą wystawę jedną z najciekawszych, jakie w obecnym sezonie oglądaliśmy w Zachęcie. Zachęta została jednak wierna sobie: obok portretów Krzyżanowskiego zamieściła prace p. Dyziańskiego...

J. O.

1-sza Wystawa Wileńskiego T-wa Artystów Plastyków w Warszawie była zarazem pierwszym pokazem zbiorowym twórczości artystycznej Wilna w stolicy Polski niepodległej. Na wystawę złożyły się obrazy pp. Czechowicza, Jamontta, Kuleczy, Karpowskiej-Teodorowicz, Rouby, Śleńdzińskiego, sangwiny pp. Hoppena, Kwiatkowskiego, Woźnickiej-Borzobohatej, projekty pomników p. Hermanowicza, oraz szkice i projekty architektoniczne pp. Burszego i Wedziagolskiego. Departament Kultury i sztuki udzielił komitetowi poparcia. Wystawę zwiedził Naczelnik Państwa oraz przedstawiciele świata artystycznego i dyplomatycznego. Departament Kultury i Sztuki zakupił panneau dekoracyjne p. Śleńdzińskiego, jakie reprodukowaliśmy w „Południu” Nr. 3. Prezydjum ministrów poleciło p. Śleńdzińskiemu wykonanie plafonu w gabinecie prezydenta ministrów w gmachu b. pałacu namiestnikowskiego. Wystawa odbyła się w lokalu nowym, zrobionym kosztem i własnoręczną pracą artystów wileńskich z kuchni pałacowej w Łazienkach.

Prasa warszawska odniosła się do wystawy nader przychylnie, wyróżniając przedewszystkiem prace pp. Śleńdzińskiego i Jamontta, oraz podkreśliła energję plastyków wileńskich, którzy zdołali przysporzyć Warszawie lokal wystawowy, o którym dotąd nie śniło się nikomu.

Krytykę szczegółową wystawy, która wplerw ukazała się w Wilnie, zamieściliśmy w Nr. 3 „Południa”.

o.

REWJA POMNIKÓW m. st. WARSZAWY.

„*Wdzięczność Polski Ameryce*”. W końcu października odstonięto w Warszawie pomnik „*Wdzięczności Polski Ameryce*”, wykonany przez rzeźbiarza Dunikowskiego i architekta Kalinowskiego. Pomnik ten swego czasu wywołał dużo sporów i sprawił wiele wstydu i kłopotu władzom miejskim i rządowym. Czy mamy być wdzięczni „*Wdzięczności*”, że nareszcie wytoniła się z piany przefiltrowanej wody wiślanej. Może tak, może nie.

Tak, — gdyż ujrzelismy owoc nowego wysiłku twórczego, pierwszą powojenną próbę o monumentalnem podejściu, na której tak architekt jak i rzeźbiarze mogą nauczyć się wiele dobrego i złego.

Nie, — gdyż próba ta, pomimo wielu ciekawych i tęgich miejsc rzeźbiarskich,

wypadła niefortunnie dzięki nietrafnemu wyborowi miejsca, nieudanej kompozycji postumentu — wodotrysku i jednostronnie potraktowanej sylwecie grupy.

Winni złemu są ci, którym powierzono opiekę nad wyglądem naszej stolicy, i autorzy, że zgodzili się na ten placyk i nie dociągnęli swego dzieła do należytej wysokości.

Pomnik ten jako całość, posiadająca zdecydowaną sylwetę, może być oglądany tylko z jednej strony, t. j. ze strony Krakowskiego Przedmieścia; widziany z boku sprawia wrażenie bezkształtnej, wgniecionej w ziemię bryły, bez powodu podzielonej na dwie części pionowym pasmem kamienia, pomalowanego na czerwono. Co mają wyobrażać te dwie czerwone maczugi, ujęte w taką dziwną „praformę“, pozostanie zagadką, bo nie są potrzebne konstrukcyjnie, również nie pomagają i sylwecie.

Główną wadą jest źle rozwiązany postument, zbyt niski i wąski przy obsadzie górnego basenu. Ta wiotkość połączenia górnej części z resztą postumentu i szerokie założenie grupy wprowadza brak równowagi.

Splaszczanie zaś postumentu powoduje zapadnięcie całości, zmniejsza monumentalność dzieła i zbyttno podkreśla kanciaste traktowanie formy, które byłoby znacznie złagodzone przez wyniesienie grupy wyżej. Trudno też pogodzić się z rowkiem, okalającym dolną podstawę a możliwym tylko wtedy, gdy jest wypełniony spadającą wodą i prawie niewidoczny.

Sylweta grupy, jak już wspomniano, ma wyraźny zarys tylko od strony ulicy, a więc pomnik ten o jednostronnej sylwecie należy traktować raczej jako płasko-rzeźbę, wypełnioną przez dobrze skomponowaną figurę i bardzo nieudatne, bezkosne dzieci o nóżkach w kształcie rybich ogonów. Postać kobieca postawiona mocno i dzięki ciężyznie i spokojowi w ruchu, a również odpowiedniemu traktowaniu szczegółów, sprawia wrażenie prawdziwie monumentalne. Uproszczenie płaszczyzny, charakterystyczne i dla dawnego Dunikowskiego, ujęte zostało w danym wypadku zupełnie w innej formie, jednak trochę powierzchownej, pozbawionej jednolitości przez niedość głębokie przetrwanie liczących wpływów. Rzeźba ta świadczy o wielkich zmianach, jakie zaszły w Dunikowskim w okresie wojennym. Nie poruszając sprawy, dotyczącej bezwzględnej

konieczności tych zmian i ich logiki rozwoju, stwierdzić należy, że na forum publiczne Dunikowski wystawił zawczasie swój rezultat pracy w poszukiwaniu nowych form piękna, gdyż do własnego wyrazu jeszcze nie doszedł. Wyczuwamy silne a niedostatecznie pokonane wpływy Egiptu, Assyrii, Grecji archaicznej, współczesnej Francji, zagłębionej w sztuce wspomnianych krajów, a jest i dawny Dunikowski (plecy). Gorączkowe szukanie przez naszych artystów podstaw, na które można się oprzeć ze spokojem i wiarą w ich długotrwałą wartość, brak tradycji (szczególnie w rzeźbie), wprowadza dorywczość i rwie ciągłość pracy, gromadzonej z pokolenia w pokolenie. Technika obecna zaczęła naśladować prace wszystkich czasów; nie mamy już takiego okresu w sztuce, któryby nie znalazł swych wyznawców, i każdy z nich zjawia się z inną wartością. Te poszukiwania nowych form nasi rzeźbiarze skierują coraz częściej do podstaw, zdobytych w okresie bardzo odległym, a więc najzdrowszym i najczystszy w stosunku do sztuki. Miejmy nadzieję, że owoc tego wysiłku pchnie rzeźbę polską na normalną drogę.

J. D.

TEATR.

Wystawa teatralna w Warszawie. Różne względy składają się na to, że wystawa teatralna ma znaczenie większe, aniżeli zwykle wystawy sztuki. Na kilku ostatnich międzynarodowych wystawach teatralnych świeciliśmy nieobecnością, co pociąga za sobą ten skutek, że obcy nie biorą w rachubę naszych wysiłków na tem polu, mimo że w istocie nie stoimy bynajmniej na ostatnim miejscu. W związku z tem nasz świat teatralny, pozbawiony możności porównawczej oceny, nie odnosi się w należyty sposób do wytwórczości własnej, i stale ogląda się w poszukiwaniu obcych wzorów i obcych ocen, gotowy do przyjęcia dopiero tych pomysłów, które gdzieindziej przeszły przez pierwszy, choćby nieudany ogień próby, bez względu na to, czy próby te odpowiadają naszemu charakterowi i naszej linii rozwojowej w sztuce. Taki stan rzeczy powoduje, że u nas z niedowierzaniem, z góry rzecz przesądzającym, odnosić się zwykło do pracy własnej, co nie może wpływać dodatnio na wytwarzanie własnej atmosfery artystycznej, bez której trudno

bardzo skutecznie i w jakiejś ciągłości kulturalnej pracować. W ten to sposób pozostajemy nadal terenem luźnych wysiłków poszczególnych artystów, których najowocniejsza nawet praca tylko w drobnej mierze się utrwała, jako ta wątła podstawa do budowania własnej tradycji i własnej odrębności.

I znowu obecnie przychodzi do nas wezwanie do zmierzenia się porównawczego.

Tym razem z Francji.

Międzynarodowa wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu, poświęcona wyłącznie nowoczesnej i oryginalnej twórczości na polu zdobnictwa, obejmie również sztukę teatralną. Weźmiemy w niej udział. Krokiem przygotowawczym do spełnienia tak poważnego zadania ma być szereg wystaw krajowych, które umożliwią zbadanie i ocenę stanu różnorodnych gałęzi zdobnictwa naszego. Wystawa polskiej sztuki teatralnej będzie urządzona w Warszawie z wiosną 1923 r. w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Do udziału w niej zostaje wezwany, prócz niespełna stu malarzy, którzy już dla teatru pracowali, cały świat artystyczny.

Wystawa obejmie: architekturę teatru monumentalnego i kameralnego, ze szczególnym uwzględnieniem akustycznych i optycznych warunków, które z wnętrza teatru mają czynić specjalnego rodzaju instrument. Nadto projekty teatru na wolnym powietrzu, oraz projekty ujednostajnienia typu i wymiarów wiązania scen prowincjonalnych, bez czego nie można myśleć o rozwinięciu teatrów objazdowych.

Główną część wystawy obejmie rozwiązanie przestrzeni scenicznej w kształcie, świetle i ruchu; modele plastyczne z ujęciem sceny, któreby odpowiadały właściwym cechom dramatycznego utworu; zgrupowania sceniczne i pomysły z dziedzi gestyki teatralnej, oraz próby uzgodnienia ruchu z odrębnością projektowanej sceny; wreszcie próby organicznego zespolenia światła z akcją sceniczną.

Rzecz prosta, że do skutecznego rozwiązania tak postawionych zadań, niezbędną jest współpraca malarza z reżyserem. A przeważna część widowisk cierpi właśnie na rozbieżność reżyserji i plastyki sceny.

Należy się spodziewać, że wystawa ta pociągnie nietylko malarzy i architektów, ale i wszelkiego typu artystów, aby w ten sposób przygotować się do solidnego i wszechstronnego pokazu na

rynku międzynarodowym. Zwłaszcza artyści gestu winni wyteżyc pracę, aby przygotować szereg pokazów ilustrujących, w jaki to sposób próbujemy ruchem doposażać się do odrębności naszej poezji, w jaki sposób w ruchu poezję tę interpretujemy, w jaki sposób poezję tę przetwarzamy na wartości przestrzenne.

Należy się spodziewać, że nasi teatrolodzy i inscenizatorzy ze wszystkich stron kraju pośpieszą ze swą współpracą, aby dać godny środek porozumienia między artystą sceny a widzem, w formie odpowiednich wydawnictw i odczytów.!

Termin wystawy jest dość odległy, aby można nawet najśmielsze projekty skutecznie przeprowadzić.

Adam Dobrodzicki.

Przesilenie teatralne. Wszystkie sztuki w ciągu kilkudziesięciu lat przeszły wielką drogę rozwojową, poprzez liczne fazy impresjonizmu, zdążając ku nowemu odrodzeniu, mimo dzikiego akompaniamentu mniej lub więcej skutecznych, jak również wadliwych i błędnych wysiłków kubistycznych i futurystycznych. Jeden tylko teatr zakonserwował się w ramach wymagań naturalistycznego obrazu. aby się dziś nagle spostrzedz wyłączonego przez kinematograf. Bo oto ogrom centryfugi ekranu, tak niezmiernie przewyższa bogactwo najbardziej rotacyjnych scen, że teatr marzyć nie może o pokazaniu tyłu stron życia i takiej zawrotnej zmienności i bogactwa zjawisk.

Ale kino, zabijając dzisiejszy teatr, musi go siłą rzeczy równocześnie wyzwolić, odgrywając dlań tę rolę, jaką odegrała fotografia dla malarstwa. Stosunkowo jeszcze tak niedawno zaliczano do malarstwa robienie podobizn. Dziś zadania te objęła fotografia, malarz przestał być ciemnią optyczną, a wszystko to, co może zrobić martwy aparat, odpadło ze sztuki, niosąc za sobą wielkie wyzwolenie malarstwa, wielkie odrodzenie plastycznej wizji.

I ta sama rola przypadła kinematografowi w stosunku do teatru — wszelkie podpatrywanie życia na gorącym uczynku wypada poza nawias sztuki sceny, która znowu stać się musi uzmysłowieniem wizji poetyckiej. I tu roztwierają się w pełni odrębne zadania teatru, w których żaden inny środek współzawodniczyć nie może.

Teatr mijający, uczucia nasze, naszą psychikę i pomysłowość, skupiał na treści słowa i rozgrywanej się anegdocie. Jako jedyny logiczny wyraz przedstawianego

zdarzenia, posiadał aktor popisywanie się szczerym przeżywaniem i wycuciem treści mówionych słów. Teatr nadchodzący stanowi zaś krok naprzód w tym, że nie wdaje się w przedstawianie życia pewnego zbiorowiska ludzkiego objętego anegdotą, lecz w geście, w rytmie i tonie daje interpretację utworu poetyckiego. W ten sposób nasza pomysłowość, nasza psychika, uczucie, skupione zostaje na funkcji artystycznej obrazu, sceny, jaka jej przypada w obrębie dramatu, jako dzieła sztuki, a nie anegdoty. W ten sposób gest ruchu i rytmu staje się zadaniem aktora i jego celem, jako jedyny logiczny wyraz funkcji sceny, skoro ta stać się ma ekwiwalentem poezji.

Teatr mijający odtwarzając odbywane przeżycia w anegdocie, musiał budować skupione charaktery, któreby czyniły załość potrzebie zobrazowania działających jednostek, jako odrębnych indywidualności, zdolnych do wszelkich czynności życiowych, bez względu na to, czy wchodziły one w ramy opowieści dramatycznej. Teatr nadchodzący dla dania kształtu utworu dramatycznego w rytmie i geście, przechodzi do porządku dziennego nad charakterami i osobniczymi przeżyciami, ra rzecz kolejności tych formalnych czynników tonu, rytmu i gestu, które stanowią indywidualium dramatu, pojętego jako jednostka. W ten sposób aktor staje się twórcą gestu wyrażającego wyłącznie funkcje sceny, staje się tym niezastąpionym przetworzycielem poezji na gest i rytm, który poezję przetwarza na wizję przestrzenną.

Teatr mijający dawał gesty, które wyrażały funkcje działających osób, gdyż duchowość sztuki objawiała się przez treść wypowiedzaną ustami aktora. Aktor musiał być twórcą i możliwie zwartym charakterze, zdolnym wejść czynnie w przedstawiane zdarzenia. Teatr nadchodzący daje gesty, które wyrażają funkcje scen i ich poezji, gdyż duchowość sztuki wypowiada się tu przez indywidualną formę zjawiska utworu dramatycznego, pojętego jako jednostka. W ten sposób aktor staje się twórcą gestu i rytmu wyrażającego rolę nie osoby, lecz sceny w ramach dramatu.

I nic tu nie pomogą zacofane krzyki ludzi, miłujących się w anegdocie dramatycznej, domagających się na scenie człowieka uszczęśliwionego czy torturowanego. Bez ratunku kinematograf zabiera na własność tę dziedzinę artystycznego wyrazu,

a dIALOGOWANE opowieści przepadają, jako wielkie nieporozumienie ze sztuką dramatyczną. Na deski teatralne wejda fantazje Słowackich, Norwidów i Micińskich, przetransponowane na gest i rytm, nie w recytowanych wierszach, lecz w kształcie poezji, przetworzonej na wartości przestrzenne, w formie poezji steatralizowanej.

W tem jest odrodzenie wizji.

I w tem jest odrodzenie teatru.

Na drodze tej teatr ma niebywale ułatwione zadanie, gdyż podążyć musi jeno utartymi drogami za innymi sztukami, które tyle wspaniałych już osiągnęły zdobyczy w służbie odradzającego się człowieka wizji.

Teatr nasz na tej drodze poczynił już bardzo znamienne próby, inscenizując „Ulicę Dziwną”, „Pragmatystów”, „Pudło z zabawkami” i „Straszne dzieci”. Były to wysiłki nierówne i w rozmaitym stopniu niezależności, ale stały się zapowiedzią pracy owocnej.

I jak długo scena nie przejdzie tej ewolucji, pozostanie niezrozumiałem, że widowska teatralne wywołują nadmiernie liczne ich omawianie, przy coraz większej obojętności widza, przy coraz większej pustce na widowni. Czyżby to zjawisko było tylko wywołane złudnemi nadziejami galwanizowania zamierającej bez ratunku formy? Bo przeżyta jest niezawodnie.

Adam Dobrodzicki.

W I L N O.

Życie artystyczne Wilna. Od czasów uzyskania niepodległości Wilna oczekiwaliśmy nareszcie okresu wzmożonej pracy nad wznowieniem utraconego piękna grodu, pracy o trochę tak dużo i stale z nadzwyczajnym sentymentem mówiono.

Nie tak dawno nawet, w jedynodniówce akademickiej „Alma Mater”, w artykule p. t. „Wilno i jego warunki zewnętrzne” czytaliśmy: „Jeżeli przez wszystkie czasy artysta lub rzemieślnik, miejscowy lub przybyły, poddawał się atmosferze ekscytującej, tworzył tu w jakimś upojeniu i pozostawiał nam skryształizowane w murze lub stiuku śmiałe swe wizje, czy to wysmukłe strzeliste koronki św. Anny, czy... to nie dziw, że spadkobierca tych ocalałych przed drapieżnym okiem zaborcy skarbów ze wzruszeniem odczuwa swą odpowiedzialność i zobowiązanie do tworenia nowego życia”. Że „Powinniśmy

z grodu tego i z siebie usunąć brudy obcych naleciałości i powiedzieć sobie, że dany nam jest do rąk instrument, czytając zbrodniczą ręką gwałtem i sztycherzo przerabiany na bałalajkę, a który nie przestał być Stradivariusem". (*F. Ruszczyć*).

Tymczasem z gorszącą systematycznością dzieją się w mieście rzeczy straszne dla sztuki, a które przez poparcie ze strony osób najpoważniejszych w Wilnie i krytyków pism miejscowych wprowadzają ostateczny chaos w głowach ufającej im publiczności.

Dość wspomnieć o hańbiącym entuzjazmie, z jakim ci wileńscy „luminarze kultury” zachęcali się publicznie mierną wystawą p. Minkowskiego. (Kronika, Południe 3). W kilka miesięcy później, już na czas dłuższy, zeszcpeciono miasto wystawieniem pomnika Moniuszce. Podstawa z różowego kamienia (pozostałość z pomnika Katarzyny II), gotowy cokół ciemny, wprost wzięty z b. pomnika Puszkina, tworzą pjeDESTAL. Na nim umieszczono wielkości przypadkowej i przypadkowo za tanie pieniądze kupiony stary zatarty odlew cementowy popiersia jubilata, który dla uświetnienia pomalowano na żółto pod bronz... Nieodzowna lira z wieńcem dopełniła całości. Dla większej ironji „pomnik” ten ustawiono przed ślicznym frontonem rokokowym kościoła św. Katarzyny. Tak uczciła pamięć Moniuszki rada miejska na mocy swojej uchwały i ze swego ramienia!

Gdzie byli wówczas ci, którym powierzono władzę opiekowania się miastem? Gdzie owi uznani i cieszący się zaufaniem zupełnym dyktatorzy smaku i sztuki Wilna? Owszem, byli. Wygłosili nawet u stóp tego pomnika socyzycie estetyczne mowy, niejako sankcjonując przez to czyn, *miasto szpecący*.

I nie należy się dziwić lub oburzać, gdyż pomnik ten nie był wcale gorszym od obrazów p. Minkowskiego.

Resztki zdrowego instynktu wilanin ochrzępli ten niefortunny „monument” nazwą „pomniuszki”.

Wisi obecnie nad miastem nowa groźba, w postaci drugiego pomnika, Syrokomli. Projekt jest już dawno gotowy. Nie bacząc na ostrą krytykę ze strony Wil. T-wa Artystów Plastyków, (kronika, Południe 3), na bijącą zresztą w oczy niemonumentalność i nieudolność projektu, — podobno odlew z biustu już zrobiono i osoby zainteresowane przynaglają do

pośpiechu w tej sprawie. Bo trzeba wreszcie się usprawiedliwić z nierozsądnego użycia na ten cel pieniędzy.

Miejmy nadzieję że w tym wypadku konserwator ziemi Wileńskiej położy urzędowy swój sprzeciw i nie dopuści do podobnego nieuszanowania pamięci Syrokomli. Miejmy nadzieję.. nikłą coprawda, bo prowodyrami tego pomysłu są znowu ludzie starsi, zacni, zasłużeni, a któż przecłwko takim głos podniesie.

Przykłady wielkie pociągają mniejsze za sobą.

Z gorszącą pewnością siebie w śródmieściu udekorował p. Felszyński salę balową kasyna oficerskiego plamami czarnymi i czerwonymi, jak od tłuczonych o ścianę butelek z tuszami barwnymi, w nierównej szerokości (od 1 — 3 mt.) pasie. Wiedział, że nikt nie stanie w obronie zhańbionej architektury wnętrza.

Wystawa prac p. Grużewskiego (obrazy malowane w transie) wprawiła publiczność w zachwyt. — Czyżby dlatego, że niezbędne akcesoria dzieł jego, jak wytrzeszczone obłędnie oczy, haczykowato zakrzywione palce w chwytach tragicznych, tematy czyścicowe, piekielne itp. w zupełności odpowiadają wyobraźni gminnej? Bo żadnych formalnych walorów artystycznych „obrazy” te przecież nie posiadały.

Krytyka zaś artystyczna w zgodnym akompaniamencie towarzyszy tym objawom kulturalnego zdziczenia. Popisując się erudycją dobija zdeзорjentowanego czytelnika rozmowaniami w rodzaju nast.: „Kompozycje... wyróżniają się głębokim odczuciem gry barw i zakresem linii sięgają do podstaw, tworzą niby ekstrakt malarskiej energii, syntezę sztuki, i chociaż widać w nich pewien wpływ wirtuozji Wyspiańskiego, tem niemniej przebijają przez nie rozmach indywidualności i chociaż nieśmiało, szukanie nowych dróg w tym kierunku co chlubnie świadczy... i t. d. i t. d.” (Słowo, 10. X. 22). Mowa tu o pracach z przeciętnie prowincjonalnej wystawy studjów letnich słuchaczy Wydziału Sztuk Pięknych.

A już zupełnie niewytłumaczalnem, a ze względów kulturalnych karygodnem, jest propagowanie usilne, jako wzorów grafiki, przez wileński tygodnik ilustrowany „Kresy” obrzydliwych secesyjnych rysunków piórkowych niejakiego p. Etila. Trudno wymagać od tego pana, odciętego przez czas dłuższy w Syberji od krajów kulturalnych, aby rozumiał zadania grafiki

dobrej krwi, nie upoważnia to jednak zupełnie redakcji „Kresów“ do zatruwania temi produkcjami Wilna. Wilno, tak wogóle ubogie w dobre wzory polskiej sztuki współczesnej, zalecałoby w tym wypadku bardziej odpowiedzialną wybredność. Dodajmy jeszcze, że z braku odpowiednich kredytów na szkoły polskie, fachowe rzemieślniczo-artystyczne wykształcenie zostało opanowane przez żydów, kontynuujących zamilowanie do wzorów rosyjsko-niemieckiej tandety, a przygotowujących krokrocnie nowych meblarzy, malarzy pokojowych i szyldów, rytowników, litografów itp., dodajmy estetykę szyldów na głównej ulicy miasta, wykonanych pod protektoratem, jak informowały dzienniki, „znanego artysty-malarza p. F. R.“; gorsząca, wprost śmieszna, polemikę nad kwestją, czy olbrzymia płaszczyzna nędznie zamalowana „Powrotem do Sjonu“ przez p. Durmaszkina jest dziełem sztuki, czy też nie, — a otrzymamy te właśnie składniki, jakie kształtują świadomość artystyczną ogółu Wilna wyzwolonego.

Stradivarius stanowczo się psuje, i to dzęką naszym własnym nowym „naleciałościom“.

Warunkiem piękna miasta nie jest tylko zazdrosne strzeżenie dawnych budowli i zakątków uroczych, lecz przedewszystkiem uświadomienie i pożądanie piękna u ogółu mieszkańców, jest nim zrzeszona celowo współpraca artystów tegich z wyszkolonymi artystycznie rzemieślnikami i robotnikami, sumienną pracą stwarzających to wszystko, co miasto kształtuje. Dawne pomniki Wilna o takiej pracy świadczą. Miasto jest żywym, wciąż narastającym organizmem, w którym żaden szczegół nie jest obojętnym, w którym jedna zmiana, kształtując za sobą drugą, tworzy stopniowo całość, zwaną stylem miasta.

Po za budowlami Wilna dawnego, te właśnie arterje piękna, niegdyś tak wydatne i tak wydajnie pracujące, zostały przez rządy zaborcze do cna, gruntownie wypłonię i zatrute.

Do ożywienia ich skierować też musimy cały swój wysiłek. Odrodzenie rzemiosł artystycznych, jaknajszersze wychowanie artystyczne, rozbudzenie f a k t y c z n e g o poczucia odpowiedzialności za każdy czyn w dziedzinie sztuki, — oto nakazy płynące z żywych tradycji Wilna dawnego.

Szkół artystycznych i zawodowych nam potrzeba.

Zamknięta hierarchicznie wyższa uczelnia sztuki przy braku całej sieci odpowiednich szkół średnich i niższych jest mało w tym wypadku celowa.

Nie celowa, gdyż brak profesorów wykwalifikowanych, jakich Warszawa nawet znaleźć nie może, brak niezbędnych dla tego typu uczelni, muzeów, bibliotek, wystaw artystycznych, rozwiniętego życia artystycznego — czyni z niej przygodę prowincjonalną, niepoważną, tragedję dla nielicznych profesorów zdolnych, przytułek litościwy dla inwalidów sztuki.

Szkodliwą zaś, że staje się lejem, pochłaniającym ogromne sumy, których przez to braknie na założenie sieci twórci, warsztatów i szkół zawodowych artystycznych, jakich rozwijające się życie Wilna, pod groźbą ostatecznej utraty polskości kultury, potrzebuje.

Stwarzanie zaś takiej uczelni kosztem najniezbędniejszych organów normalnej kultury artystycznej kraju w imię jakiegś prowincjonalnej ambicji (tak zresztą typowej dla wszelkich Polski kresów) musi się w końcu zemścić, jak też się i mści.

Luksus ten oplaca piękno miasta zbyt dotkliwie i nadzieję uratowania „Stradivariusu“ z dniem każdym coraz dalej odsuwa.

W teatrach Wileńskich (operze, operetce, dramacie i tzw. powszechnym) od jesieni wre gorączkowa praca. Długo ciągnące się waśnie pomiędzy dyrektorami teatrów wpłynęły na rekordową szybkość zmian repertuaru, robiąc wrażenie wyścigów teatralnych, co oczywiście, nie mogło zbyt dodatnio wpływać na jakość poziomu artystycznego przedstawień.

P. Rychłowski, dyrektor dramatu, ratował się repertuarem przygodnym, często bardzo poważnym, ściśle jednak związanym z gotowym programem gości znakomitych. Gościnne występy przykrywały wewnętrzne ubóstwo teatru. Na rozwój organiczny trupy stałej wpłynąć jednak nie mogły, usuwając możliwość jakiegokolwiek stałej linii wytycznej w jej pracy.

Innej metody przytrzymał się dyr. *Cepnik*, świadcząc o bardziej odpowiedzialnym zrozumieniu roli kierownika sceny. Jasno wytknięty program — jest tego dowodem.

Ciężkie warunki finansowe nie zawsze mu pozwalały się utrzymać na linii określonego programu lub występować bez

zarzutu. Jest to jednak od szeregu lat pierwsza, a jak na Wilno, bohaterska próba założenia podwalin teatru stałego, o określonej ciągłości ideowej pracy. Życzyłoby należało, aby niezwykle przeszkody materialne nie zniszczyły tych zamiarów poważnych.

Dyr. Cepnikowi przypadł też zaszczyt założenia pierwszego teatru śpiewnego w Wilnie, grodzie autora „Halki”.

Dotychczas wystawiono 4 opery: „Halkę”, „Fausta”, „Traviatę” i „Toscę”. — Dla wykonania dekoracji do „Fausta” dyrekcja teatru zaprosiła art. malarza *p. Czechowicza*. Udał mu się zwłaszcza akt ostatni (scena w więzieniu), w którym po raz pierwszy w Wilnie przelamane zostały odwieczne naturalistyczne szabloni inscenizowania, w którym po raz pierwszy w Wilnie wkroczyła na scenę twórcza fantazja artysty.

Wzniesione o 2 mt. od poziomu sceny podjum, na którym odbywała się akcja, ujęte z obu stron w najeżające się ciemne masy prostokątne, na tle niknących w głębi bloków sklepiennych, tworzyło mroczną całość, doskonale ilustrującą grozę sceny ostatniej.

W masach tych szarych, spiętrzonych, przygniatających panował ponury majestat ogromu, jaki się odczuwa w wizyjnych sztychach „Camera obscura” Piranesiego.

Na barki stałego art. dekoratora teatru *p. Hoppena* spadł ciężar ustawicznej walki z szybkością zmian repertuaru, do których zresztą zmuszał nieznaczny, ściśle ograniczony odsetek inteligencji wileńskiej, uczęszczającej do teatru w Wilnie. Wciąż nowe premjery, ograniczone środki finansowe i oplakany stan odziedziczonych starych rekwizytów, nie dały dotychczas możliwości *p. Hoppenowi* zmienić zasadniczo typu dekoracji, chociaż uważa to za swe zadanie. Jednak w szeregu wypadków udało mu się wybrnąć zwycięsko, a to już dobrze wróży na przyszłość. Do takich rozwiązań udalnych należą: akt I w „Traviacie”, doskonale a pomysłowo rozwiązany profilem sceny i dobrze zastosowanym oświetleniem, akt ostatni, odznaczający się nastrojem doskonale wytrzymałym; dekoracja operetek „Księżniczka Czardaszka”, kolorystyczna „Róża Stambułu” i in.

Miejmy nadzieję, że dobrze zrozumiana i wytrwale przeprowadzana praca wyda oczekiwane plony.

DZIAŁALNOŚĆ URZĘDU KONSERWATORSKIEGO WOJEWÓDZTWA POLESKIEGO I NOWOGRÓDZKIEGO.

Rok mniej więcej upływa od czasu, kiedy Dekret o opiece nad zabytkami sztuki i kultury rozciągnięty został na województwa wschodnie. Już na kilka tygodni wcześniej ówczesne Ministerstwo Sztuki i Kultury na stanowisko konserwatora województw Poleskiego i Nowogródzkiego powołało *p. Husarskiego*, poprzednio konserwatora okręgu Siedleckiego. Zadanie, przed którym stanął nowy konserwator, nie było łatwe. Większość zabytków, poza smutnymi śladami rządów rosyjskich, nosiła smutniejsze jeszcze ślady sześćdziesięciu wojny. Zrujnowane społeczeństwo miejscowe nie było w możności zdobyć się na pomoc materialną, brak architektów na miejscu utrudniał pracę, wreszcie ogół, nie przyzwyczajony do państwowej opieki nad zabytkami, niezawsze chciał się nagiąć do rozporządzeń konserwatorskich przy rozpoczynającej się odbudowie.

A jednak planowa i energiczna akcja konserwatorska była tem konieczniejsza, że owe ruiny kościołów, zamków i miast, pomimo wysiłków rusyfikatorskich zaborczego rządu pozostały dobitnym i niepodlegającym dyskusji dowodem polskiej od wieków kultury tego kraju. W ostatnich dopiero czasach wpływy rosyjskie zaczęły się gdzieniegdzie zaznaczać w zabudowaniu miast, których charakter pozostał jednak na ogół całkowicie polski. Chodziło o to, żeby przy odbudowie charakter ów polski możliwie zachować.

W ten sposób stanął urząd konserwatorski wobec dwóch głównie zadań: ratowania zrujnowanych zabytków architektury monumentalnej, oraz opieki nad odbudową miast; wieś bowiem tradycje swoje budowlane zachowała w stanie zupełnej czystości i ingerencja urzędu sztuki była tu zbyteczna.

Zabytki architektury monumentalnej okazały się naogół w stanie nad wyraz smutnym. Kościoły zwłaszcza, poprzerabiane na cerkwie, lub od lat całych opuszczone, zniszczone przez ogień i kule nieprzyjacielskie, wymagały niezwłocznej pomocy. O wspomaganiu wszystkich nie było mowy, trzeba było wybierać najważniejsze pod względem zabytkowym i najbardziej zniszczone. Pomoc i opieka urzędu konserwatorskiego objęła przede-

wszystkiem trzy świetne zabytki architektury kościelnej w powiecie Pińskim, mianowicie kościół parafjalny po-franciszkański w Pińsku, kościół po-pijarski w Lubieszowie i po-benedyktyński w Horodyszczu. W województwie Nowogródkiem opieką otoczona została świetnych tradycji Fara w Nowogródku, dalej kościół w Stołpcach i cerkiew drewniana w Wołkowiczach.

Blіższe rozpatrzenie się w zabytkach tych obfitowało w ważne dla kultury i dziejów sztuki odkrycia. W kościele po-franciszkańskim w Pińsku znalazły się aparyty kościelne, świadczące o odcwiecznej świetności kościoła, między innymi ornaty, ozdobione haftem gotyckim z r. około 1500, oraz jeden z rzadkich swego rodzaju okazów, chorągiew haftowana z wyobrażeniem Matki Boskiej, pochodząca z końca w. XVII.

Kościół w Lubieszowie odkrył światu imię jednego z najświetniejszych malarzy polskich w. XVIII, O. Łukasza Hübla, pijara, który ściany i sklepienia kościoła ozdobił malowidłami al fresco. Niepowszedniej również wartości artystycznej malowidła znalazły się w kościele w Horodyszczu. Zbadane przy sposobności przyjazdów konserwatora inne zabytki Pińska okazały się dziełami tak wysokiej wartości, że postanowiona została dokładna inwentaryzacja zabytków miasta, którą z funduszów urzędu konserwatorskiego rozpoczął i w połowie ukończył Zakład Architektury Polskiej przy Politechnice Warszawskiej.

Niemniej ciekawe odkrycia dało zbadanie Fary w Nowogródku. Źródła piśmienne oznaczają czas powstania kościoła na koniec w. XIV, jakkolwiek zewnętrzny jego wygląd świadczy wyraźnie o początkach w. XVIII. Blіższe badania pozwoliły na odkrycie dawnego kościółka gotyckiego, który w formie kaplicy wszedł w skład późniejszej budowli. Brak miejsca nie pozwala na pobeżną nawet wzmiankę o Stołpcach i Wołkowiczach.

Akcja ratownicza przy powyższych zabytkach kościelnych doprowadziła do ukończonej już odbudowy spalonego dachu na kościele po-franciszkańskim w Pińsku według projektu, sporządzonego przez Kazimierza Saskiego z funduszu Ministerstwa Sztuki i Kultury; mury kościoła w Horodyszczu, w wielu miejscach podziurawione przez pociski, zostały doprowadzone do porządku, obecnie zaś

odbywa się zamiana dachu prowizorycznego na ostateczny, dachówkowy. W kościele lubieszowskim, poza dokładną inwentaryzacją, rozpoczęła się akcja mająca na celu odświeżenie świetnych fresków, zdołbiących sklepienia, oraz odbudowę spalonego dachu. Projekty odbudowy kościołów w Horodyszczu i Lubieszowie opracował arch. Przybyłowski z Pińska. W Nowogródku wreszcie dokonywa się odbudowa starej gotyckiej części kościoła w sposób, odświeżający pierwotny charakter tej budowli, pod kierunkiem Jerzego Bailla.

Z innych robót konserwatorskich na uwagę zasługują przede wszystkim odbudowa synagogi w Pińsku, oraz konserwacja ruin zamku w Nowogródku. I tu również obfitowała praca konserwatorska w ważne dla nauki odkrycia: na synagodze pińskiej, pochodzącej z r. około 1600, przebudowanej w połowie wieku ubiegłego, a obecnie spalonej, odkryte zostały ślady dawnego typowego dachu, pogrążonego za attyką, którego rekonstrukcja odbywa się według projektu samego odkrywcy, prof. Sosnowskiego. Na zamku nowogródzkim udało się ustalić wyjątkowo dobrze zachowane kształty dawnych fortyfikacyj ziemnych.

Te były główniejsze prace urzędu konserwatorskiego polesko-nowogródzkiego w dziedzinie architektury monumentalnej. Prace pomniejszych, przeważnie również obfitujące w odkrycia, muszą być, niestety, w tem krótkim sprawozdaniu pominięte.

Co do odbudowy młast uwaga konserwatora zwrócona została głównie na Pińsk, którego spalona dzielnica, leżąca w otoczeniu zabytków, wymagała szczególnej opieki. Obok Pińska na pierwszym miejscu stanął Brześć, w znacznej swej części zbombardowany przez Niemców. Celem dopomożenia przy racjonalnej odbudowie zorganizowana została w obu tych miastach wystawa architektoniczna, na którą złożyły się między innymi znane modele architektoniczne Krakowskiego Obywatelskiego Komitetu Odbudowy, nabyte przez Departament Sztuki, dalej możliwie wyczerpujący materiał graficzny w dziedzinie odbudowy, następnie dział zabytków Polesia, Nowogródzyczny i ziem ościennych, przypominający tradycje architektoniczne tej polaci kraju, wreszcie liczne zdjęcia pomiarowe, rysunki i projekty architektoniczne. Część wystawy tej przewieziona została następnie do Nowogródka. Była to strona teoretyczna akcji, mającej na

celu nadanie racjonalnego charakteru odbudowie kresów wschodnich. Pomoc praktyczna zorganizowana została z funduszu Departamentu Sztuki, polegała ona na bezpłatnej korekcie projektów architektonicznych, składanych przez ludność miejscową; korekty tej dokonali studenci architektury, zrzeszeni we Współdzielnię Akademicką. Jednocześnie z inicjatywy urzędu konserwatorskiego wyasygnowany został przez Ministerstwo Robót Publicznych fundusz na dokonanie pomiaru, a następnie planu regulacyjnego miasta. Pomiar został już rozpoczęty, zaś przez urząd konserwatorski przeszło około 20 projektów domów nowych, których większość skorygowana została z funduszu Departamentu Sztuki.

Taki jest w najglówniejszych przynajmniej zarysach plan rocznej działalności urzędu konserwatorskiego województw Poleskiego i Nowogródzkiego. Spodziewać się należy, że w roku następnym łatwiej już będzie o pomoc społeczeństwa i że tem samem rezultat pracy okaże się jeszcze poważniejszy.

W. E.

UROCZYSTOŚCI DANTEJSKIE I RESTAURACJA ZABYTKÓW WŁOSKICH.

„Seicentenario” Dantego dało pochop do restaurowania całego szeregu zabytków związanych, mniej lub więcej, z pamięcią lub twórczością poety. — W kościele S-ta Croce we Florencji, wstawiono z powrotem witraż (wyjęty podczas wojny), przedstawiający Zdjęcie z Krzyża, a wykonany podług kartonów Giovan. di Marco, jako też zrestaurowano sklepienie kaplicy Castellani. Freski na tem sklepieniu, przedstawiające ojców kościoła i Ewangelistów, oraz freski na ścianach kaplicy, pochodzące z epoki Dantego, posiadają wyraźny charakter szkoły Giotta, a przypisywane są obecnie Agnolowi Gaddi. Mały kościółek florencki S. Stefano del Popolo oczyszczono z późniejszych naleciałości i dodatków ornamentacyjnych. To samo uczyniono z portalem Benedetto da Rorezzano oraz z kościółkiem S-ta Margherita dei Ricci, który był probostwem Dantego. Zrestaurowano, lub raczej zrekonstruowano pałac Frescobaldi, z którym związana jest historia wygnania poety z Florencji oraz przeprowadzono konserwację wieży della Castagna, przy której (na skutek zabójstwa) narodziła się nienawiść rodów Amidei i Buondelmonti. W Rawennie, w koś-

ciele S. Francesco, zrestaurowano freski w absydzie, pochodzące z XIV wieku, a w kościele S. Giovanni Evangelista wyprzątnięto z absydy rozmaite naleciałości. W związku z temi restauracjami należy wspomnieć o świetnem wydawnictwie *Boskiej Komedji*, ilustrującym wszelkie miejsca i przedmioty, mające coś wspólnego z poematem. Autorem tej pracy, będącej swego rodzaju repertorium ikonograficznym epiki Dantego jest znany historyk sztuki, Corrado Ricci. Boska Komedja „illustrata nei luoghi e nelle cose” jest najlepszym komentarzem obrazowym jaki można sobie wymarzyć, gdyż reprodukuje dzieła niemal wyłącznie z XIII i XIV wieku. Są tam portrety, freski, mozaiki, miniatury, pieczęcie i nawet instrumenty muzyczne. Praca ta, pod względem rzeczowym i wydawniczym, zasługuje stokroć bardziej na uwagę, niż niejedno dzieło literatury dantejskiej. Jednocześnie zaś wskazuje, jak ważną rolę autentycznego dokumentu odegrać może historia sztuki dla badań nad historią literatury.

Mniejszą doniosłość dla historii literatury, lecz natomiast cenną dla historii sztuki, jest praca, również znanego badacza sztuki, Adolfa Venturi p.t.lli Botticelli i interprete di Dante, w której autor zebrał i zaopatrzył wyjaśnieniami 92 rysunki mistrza, ilustrujące Boską Komedję.

Wprawdzie nie w ścisłym związku z uroczystościami dantejskimi, lecz też zapewne nie bez uwagi na przypadającą wielką rocznicę, przystąpił dyrektor państwowych muzeów florenckich Giovanni Doggi do zasadniczej reorganizacji powierzonych mu zbiorów. Tak naprz. w Uffizjach przybyły dwie nowe sale — wenecka, którą zajął Baldovinetti i florencka, poświęcona całkowicie Botticelli'emu. Ta ostatnia została skompletowana z dzieł przeniesionych z Akademji, w której pozostawiono tylko prymitywów, tak że nawet Fra Angelico wrócił do klasztoru S. Marco. Nie szczędzono przytem wysiłku na najkorzystniejsze pod względem artystycznym i dydaktycznym rozmieszczenie dzieł, co spowodowało całkowitą zmianę w rozwienszeniu obrazów. Poważnym zmianom uległa również galerja w pałacu Pitti, który do niedawna był własnością królewską, a obecnie darowany został Państwu. Zmiany jakie tu przeprowadzono wypadły tak korzystnie, że pałac Pitti może obecnie uchodzić za jedną z najlepiej urządzonych ga-

leryj światowych. — W pokojach królewskich pałacu znalazła miejsce bardzo pouczająca wystawa uczniów i naśladowców Michała Anioła, na którą zebrano się aż 600 dzieł. Być może wystawa ta przyczyniła się do częściowej rehabilitacji sztuki włoskiej XVI w., usuwanej całkowicie w cień wobec sztuki epok wcześniejszych.

Florencki przedstawiciel Direzione Generale delle Belle Arti p. Malaguzzi-Valeri rozpoczął energicznie reformować muzea, a specjalnie galerje prowincjonalne. Tak naprz. muzeum w Forli zmieniło się nie dopoznania, gdyż wyrzucono zeń wszelkie sentymentalno-historyczne przedmioty Risorgimenta, kontentując się samą sztuką. Podobną reformę przeprowadzono w muzeach miast Faenza i Casena, obecnie zaś przyszła kolej na Ferarę i Urbino, gdzie muzeum zyskało pomieszczenie w pałacu Montefeltre. Jak widać z przytoczonych tu przykładów, włoska opieka nad zabytkami sztuki (la tutela degli oggetti d'arte), jest jednym z poważnych zadań państwowych, a organy Dyrekcji Sztuk Pięknych t. zw. soprintendenti (odp. naszym konserwatorom) rozwijają energiczną i czynną działalność. Dla porównania warto przytoczyć, iż rząd włoski wydatkował w r. 1920 na konserwację i restaurację zabytków sztuki (nie licząc muzeów) trzy miliony lir, rząd polski w r. 1922 na ten sam cel czterdzieści milionów mp. t. j. niecałe dwieście tysięcy lir, czyli sumę piętnaście razy mniejszą. Być może ktoś powie, iż polska posiada co najmniej 15 razy mniej zabytków niż Italja, lecz zato stan zabytków w Polsce jest co najmniej 15 razy gorszy, przyczem właśnie mała ich ilość tem większy nakłada obowiązek ich zabezpieczenia. Wyśiłki na polu wydawnictw artystycznych, jakie czynią obecnie Włochy, przekraczają znacznie działalność przedwojenną. Oprócz oficjalnego Bolletino d'Arte, organu Dyrekcji Sztuk Ministerstwa Oświaty — który z suchego zbioru dokumentów, rozporządzeń i wiadomości rozrósł się obecnie do pierwszorzędного miesięcznika poświęconego sztuce dawnej, zanotować jeszcze należy: L'Arte, La Rassegna d'arte antica e moderna, Dedalo, Arch.tettura e arti decorative Emporium, Primato Artistico. — Działalność naukowa, konserwatorska i wydawnicza, jakoteż nowoutworzony i świetnie wyposażony Instytut historii sztuki w Rzymie wskazuje, iż Włochy dążą do uzyskania bezsprzecznie pierwszego miejsca na tem polu.

A. Lauterbach.

WIDOKI WARSZAWY BERNARDA BELOTTO (CONALETTO).

Towarzystwo opieki nad zabytkami przeszłości wystawiło w kamienicy Baryczków dzieła Canaletta, świeżo rewindykowane z Rosji. Odzyskanie świetnego dziedzictwa Stanisławowskiego jest radosnym wydarzeniem dla naszej kultury. Wystawa Bernarda Belotto obejmuje 27 obrazów olejnych (21 widok Warszawy, 5 widoków Wilanowa i kompozycję „Elekcja Stanisława Augusta”, 26 szkiców rysunkowych ze zbiorów „Tow. opieki nad zabytkami przeszłości” oraz szereg prac Z. Vogla, kopisty Canaletta. Treść obrazów, oraz artystyczną ich analizę podał p. T. Sawicki w dziełku p. t. „Bernardo Belotto, zwany Canaletto i jego widoki Warszawy”. Rzecz jest wydana staraniem Tow. opieki nad zab. przeszłości jako katalog wystawy.

Bernardo Belotto (1720 — 1780), weneccjanin, zarówno jak Guardi był uczniem słynnego Antonia Canale. Dzieła wystawione obecnie powstały podczas jego pobytu w Warszawie (1768 — 1780). Zatrzymał go tu Stanisław August zamówieniem fresków w zał. ku Ujazdowskiemu, które niestety zaginęły zupełnie.

Wystawa rehabilituje w znacznym stopniu artystę, niesprawiedliwie odsuwanego przez krytyków i historyków sztuki w cień wielkiego imienia Canale.

Drgające życiem płótna, mistrzostwo i świeżość dotyku pędzla, natchnione rozumienie architektury, znowawo jej form, swoboda kompozycyjna, wymownie twierdzą o jego samodzielności i pierwszorzędnej wartości malarskiej. Zresztą Belotto jest spokojniejszym, bardziej konstrukcyjnym i zwartym od fantastycznie teatralnego, nurzającego się w upojeniu słonia A. Canale. Jest natomiast pewne pokrewieństwo między Belottem a Piranesim: zamiłowanie do rozwijania kompozycji w kierunku przekątnej, pogrążenie w cień pierwszego planu, zaciemnianie całych połaci architektury, ożywiony sztafaż i specyficzny patos architektury.

Jeden z wystawionych szkiców rysunkowych, wykonanych w Dreźnie między 1747 — 1768 rokiem, robi wprost wrażenie odrysu ze szkicu rzymskiego Piranesiego „Veduta col Romano Campidoglio con Scalinata” (ok. r. 1750).

Tężyzna mocnych zdrowych tradycji malarstwa weneckiego uderza we wszystkich dziełach wystawionych, zarówno w

„Krakowskiem Przedmieściu”, pełnem soczystego ciepła, jak w Widoku ogólnym Warszawy” (II), z rozmachem mistrzowskim wykonanym, w wielkopańskiej karocy (IX ul. Miodowa), rozjarzonej migotliwie w słońcu, czy w rozległej perspektywie pól mokotowskich, przedstawionych z prawdziwym mistrzostwem.

Zdumiewa w tych dziełach kontrast łączący między wspaniałością gmachów poszczególnych, a nędzą otoczenia. Na ulicach i placach wyboistych i błotnych wznosiła się piękna monumentalna architektura. Dzisiaj zachodzi zjawisko odwrotne: elektryczność oświeca pancząca się na asfaltach i przy jezdniach kostkowych nędzę architektury.

Szkice Canaletta dają pouczający przykład ogromu pracy, sumienności i wiedzy (znajomości gruntownej zasad perspektywy i form architektonicznych) naszym niezmiernym odwłórcom „architektury”. Obniżenie smaku i poziomu widzimy już nawet u Vogla. Te same główce pilastrów pałacu Rzeczypospolitej, tak bogato zdobione festonami u Canaletta zubożały na obrazach jego kopisty.

Publiczność wykazała dość duże zainteresowanie wystawą. Może innym już spojrzysz okiem na prace, wystawiane w Zachęcie.

Wystawa u Baryczków przypomina Polsce, że trzeba spłacić dług wdzięczności Bernardowi Belotto, mistrzowi, który przekazał nam żywe piękno monumentalnej Stanisławowskiej Warszawy. Należy mu się wydanie wyczerpującej monografii jego życia i twórczości. W.

SPRAWY ARTYSTYCZNE U OBCYCH.

Z Muzeów Berlińskich. Społeczne skutki wojny przesunęły sprawy muzealne z dziedziny naukowo-artystycznej ku dziedzinie społeczno-wychowawczej. Kwestja żywotności muzeów, dawno już rozpatrywana przez artystów i muzeologów, dziś dojrzała do kwestji ideologicznej. Muzea nie mogą być nadal składami ani grobowcami sztuki bez miejsca. Muzeum, w dzisiejszym pojęciu, nie jest jedynie miejscem przechowywania dzieł sztuki, lecz instytucją żywą, w której obraz, rzeźba, sztuczny mebel znajduje odpowiednie pomieszczenie i ramy; jest instytucją dbającą w równej mierze o zakonserwowanie posiadanych skarbów, jak też o ich należyte podanie publiczności, opracowanie

i naukowe objaśnienie. W dzisiejszej dobie karkołomnego materializmu muzea powinny być nietylko schroniskami bezdomnych dzieł sztuki, ile raczej przybytkami wiecznych wartości ducha, którego wyrazem jest sztuka.—Ponieważ zbiory berlińskie zajmują pod względem muzeologicznym miejsce b. poważne, przeto program ich dalszego rozwoju zasługuje na uwagę, tem więcej, iż na tem polu jest u nas jeszcze wszystko do zrobienia, a obce doświadczenie uchronić nas może od błędów lub anachronizmów, a zarazem pobudzić do czynu.

Rozpoczęta lat temu kilkanaście budowa nowego kompleksu gmachów muzealnych na t. zw. Museumsinsel między Altes Museum i Kaiser Friedrich Museum) uległa, skutkiem wojny i stanu skarbu, poważnej zwłoce. Zgóry należy zaznaczyć, iż miejsce zostało niefortunnie obrane. Nagromadzenie pięciu wielkich gmachów muzealnych w jednym miejscu (trzy stare i dwa w budowie) było pomysłem godnym Baadecker'a lub raczej Wilhelma II, który z okien zamku chciał mieć widok na cały kompleks muzeów. Ironja losu sprawiła, iż zamek jego i pałac kronprinca zamieniono na muzea, co łącznie z Zeughausem (zbrojownią) tworzy istotnie całe miasto muzeów. Wybór miejsca był tem więcej niewskazany, że błotniste i torfowy grunt wyspy wymagał nadzwyczaj kosztownych umocnień, a gmachy, które musiano budować na substrukcjach, nie mają żadnej perspektywy i pomimo monumentalnej i wartościowej architektury nie upiększają miasta. Związane z tą budową projekty przesunięcia pobliskiego wiaduktu kolejowego oraz przekształcenia całej dzielnicy, nie zostaną wykonane ani teraz, ani, być może, za pół wieku. Wybór miejsca spowodował zatem zwłokę, która pociągnęła za sobą zmianę całego programu muzealnego. Ponieważ muzea berlińskie są zapełnione, a posiadają nadto przepelnione składy, kwestja nowych pomieszczeń stała się palącą. Wiadomo, że architektoniczne projekty Messel'a wykonywa jego przyjaciel i epigon architekt Hoffmann. Budowa nowych gmachów pochłonęła i pochłania olbrzymie sumy, przyczem Hoffmann spotkał się z poważnymi zarzutami prasy fachowej, w której zabrali głos dawny dyrektor generalny muzeów W. Bode i znany krytyk artystyczny K. Scheffler, wtykając odstępstwo od pierwotnych projektów, niepotrzebne

substrukcje, chęć wyposażenia niektórych sal zbytecznymi kolumnami, stworzenie hal reprezentacyjnych, wprawdzie monumentalnie pomyślanych, lecz w muzeum niepraktycznych i zbędnych, rozrzutność materiału oraz posługiwanie się swego czasu ubocznymi drogami, przez cesarza, dla osiągnięcia celów w muzeum nowoczesnym niepotrzebnych, co właśnie zwiększyło koszty i przeciągnęło budowę. Zarzuty te zwrócone były nie tylko przeciw budowniczemu lecz też przeciw Ministerstwu Oświaty, które ponosi główną odpowiedzialność, skoro projekty publikowane 12 lat temu nie zgadzają się z istrotnym stanem rzeczy. Dyrektor Bode wspominał, iż niektóre pomysły Hoffmanna były tak niemużeszalne, że nawet nie uzyskały aprobaty „wszystkowiedzącego” kaisera. Ponieważ opinia domagała się jawności odnośnie do polityki muzealnej, która dziś nie może już kryć się za osobę panującego, przeto Ministerstwo Oświaty ogłosiło szczegółowy program rozmieszczenia zbiorów muzealnych. Program rządowy podnosi, iż na skutek przegranej wojny wątpliwe jest powiększanie się zbiorów państwowych, że zatem można ograniczyć się do budynków istniejących, wzbogaconych znakomicie przez b. zamek cesarski, co łącznie z budującymi się gmachami powinno wystarczyć, natomiast należy zrezygnować z projektu wystawienia muzeum sztuki wschodnio-azjatyckiej na przedmieściu Dahlem. Ten właśnie projekt jest osiłą całej polemiki z rządem, gdyż Bode ofiarował wielomiljonową zapomogę na budowę rzeczzonego muzeum, rząd zaś zapomogi nie przyjął, nie chcąc ponosić dalszych kosztów i mając w programie pomieszczenia sztuki wschodnio-azjatyckiej w opróżnionym gmachu Kunstgewerbemuseum, skąd przeniesiono zbiory na zamek. W prasie znów podzieliły się zdania: Jedni wystąpili stanowczo za budową muzeum sztuki wschodnio-azjatyckiej w Dahlem (Bode, Stahl), inni stanęli na stanowisku rządowym. Trzeba przyznać, że projekt rządowy jest bardziej realny. Dąży on do pomieszczenia w budujących się gmachach połączonych skrzydłami w Altes Museum, całej sztuki egipskiej i małoazjatyckiej, ołtarza z Pergamon i wykopalisk Olimpij, tak ażeby sztuka Azji zachodniej łączyła się ze sztuką Grecji i Rzymu, która nadal pozostanie w Altes Museum. Punkt ten spotkał się również z krytyką tych, którzy pragnęliby raczej widzieć całą sztukę

azjatycką pod jednym dachem, gdy tymczasem rząd przeznaczą dla Azji wschodniej i dla prehistorji dawny gmach Kunstgewerbemuseum. Trudno jest tu wyliczać wszystkie projektowane zmiany, należy tylko zaznaczyć, iż za lat kilka, po wykończeniu nowych gmachów, rozmieszczenie zbiorów w muzeach berlińskich ulegnie daleko idącym i zapewne korzystnym zmianom. Nietknięta pozostanie tylko Nationalgalerie, która zyskała jako annex b. pałac Kronpinza, mieszczący obecnie sztukę ostatniego pokolenia od impresjonistów do expresjonistów włącznie, zachowując również sale na wystawy współczesne. Gmach ten okazał się zupełnie odpowiednim na pomieszczenie niewielkiej lecz umiejętnie zestawionej galerji, przy czem należy uznać śmiały krok dyrekcji, która obok impresjonistów francuskich (Manet, Renoir, Césanne) i niemieckich (Liebermann, Slevogt) nie obawiała się pomieścić sztuki ostatniej (Matisse, Pechstein, Marc, Lembruck i t. d.) zaznaczając tem żywotność galerji pozbawionej profesorskich uprzedzeń.

Jakkolwiek urządzenie muzeów w pałacach zostało przez ortodoksyjną muzeologję potępione (u nas swego czasu Mirjam), jednak zasada ta nie jest wcale bezwzględnie słuszną, a w dzisiejszych warunkach poniekąd szkodliwą. Skoro w wyniku wojny i rewolucji dziesiątki pałaców i zamków pozostały bez dawnych właścicieli i możności należytej konserwacji, skoro nie buduje się nowych muzeów, a jednocześnie przy braku pomieszczeń, każdemu pałacowi grozi rozgospiczenie się w nim urzędu, banku, zakładu, szpitala, szkoły lub nawet kabaretu, jak w wiedeńskim Schönbrunnie, umieszczenie zbiorów sztuki jest jeszcze najracjonalniejszym i najtańszym sposobem użytkowania i konserwacji gmachu. W zamku berlińskim pozostawiono oczywiście prawie całe dawne urządzenie, uzupełniając je luźno rozstawionymi witrynami z ceramiką, bronzami i t. p. Być może odgrywał tu pewną rolę moment polityczny; chciano mianowicie odebrać zamkowi charakter czekającej na powrót monarchy rezydencji, umieszczając w nim częściowo muzeum, częściowo zaś różne instytucje naukowe. Naogół można powiedzieć, że nawet tam, gdzie tyle już dokonano w dziedzinie muzeów i zbiorów, ciągle nasuwają się nowe problemy, a przy nieuniknionych tarciach między archeologami „kla-

sycznymi“, orientalistami, prehistorykami i t. p. powstają nowe zagadnienia i potrzeby, dając impuls do czynu.

A. Lanterbach.

MOSKWA.

Prace rewindykacyjne w Komisji Mieszanej Specjalnej. Wyniki prac Delegacji Polskiej w Komisji Mieszanej Specjalnej w Moskwie, utworzonej w wykonaniu Traktatu Ryskiego dla spraw rewindykacji zbiorów muzealnych, bibliotecznych i archiwalnych, wywiezionych przez rząd rosyjski od r. 1772 i działającej rok już przeszło pod kierownictwem pośła nadzwyczajnego i ministra pełnomocnego Antoniego Olszewskiego mają znaczenie doniosłe dla rozwoju kultury naszej. Kraj ogalacany systematycznie z szeregu bezcennych przedmiotów w przeciągu półtora wieku prawie ma uzyskać z powrotem poważną część utraconych skarbów, których brak tak niezwykle dawał się odczuwać i był jedną z przyczyn naszego zastoju kulturalnego na wielu polach. Częściowa rewindykacja już dokonana bezcennych arrasów Zygmunto-wskich i dzwonów kościelnych, ewakuowanych do Rosji podczas ostatniej wielkiej wojny wszechświatowej, rzeźb z Wawelu, „Grunwaldu“ Matejki, Thorwaldsenowskiego pomnika ks. Józefa Poniatowskiego z Homla, kilku archiwów i in. powiększy się niebawem znacznie dzięki uchwałom, które ostatnio zapadły w Moskwie.

Dwa prawie miesiące od dn. 13 września trwały obrady w sowieckim Komisarjacie Spraw Zagranicznych przy ul. Wielkiej Łubiance nad zwrotem Biblioteki Żalu-skich, zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie i innych pomniejszych księgozbiorów, które wchłonęła słynna Cesarska Biblioteka Publiczna w Petersburgu. Strona polska musiała stoczyć ciężką i zaciętą walkę z Delegacją R. S. F. S. R. i U. S. S. R. i jej ekspertami A. Braudo, wicedyrektorem Rosyjskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, akademikiem S. Oldenburgiem, sekretarzem Ros. Akademii Nauk, b. ministrem oświaty Rządu Tymczasowego z r. 1917, prof. Dobiasz-Roźdniestwienką, akad. prof. S. Piatonowym, znakomitym historykiem rosyjskim, prof. Pergamentem, ekspertem prawnym, wybitnym cywilistą i in. Biblioteka Publiczna w Petersburgu, której znaczenie wszechświatowe jako trzeciego księgozbio-

ru na świecie co do liczebności zbiorów uznana strona polska, jest specjalnie chroniona na zasadzie punktu 7 art. XI Traktatu Ryskiego, według którego usystematyzowane, naukowo opracowane i zamknięte kolekcje, stanowiące podstawę zbioru o wszechświatowym znaczeniu kulturalnym nie powinny podlegać zburzeniu. Na posiedzeniu plenum wygłosili szereg referatów: ze strony rosyjskiej, Braude, Oldenburg, Dobiasz-Roźdniestwienkaja, Pergament, i adwokat moskiewski Mebel — ze strony polskiej prof. Uniwersytetu Warszawskiego M. Handelsman; dr. E. Kuntze, dyrektor Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu; adw. W. Krypski, ekspert prawny; dr. St. Rygiel, bibliotekarz Uniwersytetu Warszawskiego; dr. St. Turowski; Z. Mocar-ski; St. Ptaszycki, prof. Uniwersytetu Lubelskiego; dr. L. Bernacki, dyrektor „Ossolineum“ we Lwowie; dr. J. Siemieński, dyrektor Archiwum Głównego w Warszawie. Wyłoniona podkomisja fachowa dla zbadania stanowiska i poglądów ekspertyz nie dała pozytywnych rezultatów i obrady jej zostały przerwana przez vice-prezesa Delegacji rosyjsko-ukraińskiej Stefana Mroczkowskiego. Wobec ujawnionych rozbieżności i bezprzykładnych starań strony rosyjsko-ukraińskiej aby strona polska była zmuszona zerwać obrady plenum z przyczyn natury formalnej, sprawa utknęła na martwym punkcie przez czas pewien i dopiero po 10 października, już po wyjeździe znacznej części ekspertów do kraju, zostały wznowione bezpośrednio rokowania między prezesami obu delegacji P. Wojkowym i A. Olszewskim. Na pomyślnie załatwienie długotrwałych obrad wpływ miała stanowcza postawa rządu polskiego podczas pobytu J. Cziczierina w Warszawie wskazująca, że rząd i społeczeństwo polskie obradom w Moskwie przypisuje znaczenie doniosłe. W myśl zawartego układu otrzymujemy przeszło 13,000 rękopisów, przyczem z ogólnej ich liczby pozostanie w Petersburgu 1,400 rękopisów łacińskich teologicznych i 500 rękopisów romańskich. Stronie polskiej w tym wypadku przysługuje prawo wyboru. Archiwalja, autografy, dokumenty, mapy, sztychy, nuty znajdujące się w Ros. Bibliotece Publicznej mają być zwrócone w całości. Co się tyczy druków—układ szczegółowo omawia poszczególne działy R. Biblioteki Publicznej, z których część, j. np. dział „Rossica“, jest chroniona przez Traktat. Otrzymujemy jednak i z tych ostatnich

działów druki, tłoczone w Polsce i dzieła autorów polskich nie znajdujące się w naszych księgozbiorach głównych. Wrócić ma do kraju również pewna liczba druków zachodnio-europejskich, szczególnie o ile egzemplarze posiadają znaczenie specjalne jako pamiątkowe: będące niegdyś własnością królów polskich, słynnych osób historycznych, opatrzone glossami cennie dla kultury polskiej lub o ile mają cenne oprawy artystyczne. Dzieła z teorii i historii sztuki pozostaną jednak na miejscu.

Komisja mieszana specjalna podpisała jeszcze m. in. niezmiernie ważną dla rozwoju naszej kultury artystycznej uchwałę: zwrot słynnego gabinetu rycin b. Biblioteki Publicznej w Warszawie, wywiezionego do Biblioteki Ces. Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w r. 1832. Zbiór ten zawiera kolekcje króla Stanisława Augusta i Stanisława-Kostki Potockiego, b. ministra W. R. i Oświecenia Publicznego oraz nabytki z lat 1817 — 1831 r. i wynosi 40,393 rysunków i rycin pierwszorzędnej wartości oraz 913 tomów dzieł ilustrowanych. Według obliczeń dr. Stefana Rygla, eksperta Delegacji Polskiej rysunków oryginalnych w kolekcji Stanisława Augusta było 3,854.

Z. MocarSKI.

SPRAWY ARTYSTYCZNE ROSJI DZISIEJSZEJ.

O ruchu artystycznym, kolekcjonerskim, muzealnym i zabytkowo-konserwatorskim w Rosji nic się u nas nie wie i nie pisze, przypuszczając raczej, że w nieszczęsnych warunkach gospodarczych i niewesołych politycznych zbrakło miejsca na sztukę. Z wielkim przeto zainteresowaniem przejrzałem dwa, przypadkowo otrzymane, zeszyty miesięcznika artystycznego (z kwietnia i maja 1922 roku) „Sredi Kolekcjonerow” drukowanego w Moskwie w 7-iej państwowej drukarni Mospieczaf, nakładem redakcji pod kierownictwem lw. Łazarewskiego. Sam tytuł stanowi już w pewnej mierze sensację, skoro zbiory prywatne zostały zniacjonalizowane i skoro kolekcjonerstwo prywatne sprzeciwia się w zasadzie teorii komunistycznego ustroju. A jednak tytuł odpowiada treści pisma, w którym dużo uwagi poświęca się kolekcjonerstwu i kolekcjonerom oraz zamieszcza specjalną rubrykę — rynek antykwarski. Strona zewnętrzna pisma, jak-

kolwiek niedorównywa przedwojennym „Starym Godom” jest naogół poprawna. Papier dobry choć cienki, druk czysty, wklejane ilustracje niezbyt liczne lecz dość starannie wykonane. Treść zaś obfita, interesująca i utrzymana na poziomie analogicznych pism zachodnich. Miesięcznik obrazuje stan spraw artystycznych współczesnej Rosji, a raczej Moskwy i Petersburga, i każe przypuszczać, iż sprawy te, w porównaniu z upadkiem we wszelkich innych dziedzinach, stosunkowo najmniej ucierpiały, a na polu muzealnym bodaj nawet poprawiły się. Wystarczy, być może, przytoczyć tu dla orientacji kilka tytułów artykułów ze wspomnianych dwu zeszytów: z historii rosyjskiej emalii — z powodu wystawy w Orużejnoj Pałacie; nowe zabytki II Muzeum Malarstwa Zachodniego w Moskwie; kolekcjonowanie druków; jubiler rosyjski XV w.; ochrona zabytków starorusyjskich tkanin i haftów; rosyjska sztuka ludowa; muzea proletariackie w Moskwie; dawni kolekcjonerzy i antykwarze; wystawa włoskich prymitywów w Ermitażu; losy petersburskich zbiorów porcelany; nowe bogactwa muzealne; restauracja fresków w cerkwi Zbawiciela w Nowgorodzie; licytacje; bibliografja rosyjska i obca i t. d. Z pomiędzy prac wydawanych przez redakcję miesięcznika zaciekać może książka p. t. „Porcelana państwowej fabryki” z 50 reprodukcjami czarnymi i 9 kolorowymi (w 500 egzemplarzach). Ogłoszenie zapowiada, iż wyroby rzeczony fabryki, pozostającej pod kierownictwem pierwszorzędnych sił artystycznych, odzwierciedlają życie rewolucyjne Rosji. Poważnie, przynajmniej z tytułów, wyglądają inne ogłoszone w zeszytach książki jak naprz: Rosyjscy ilustratorzy, Rytm w architekturze, Artyści i zbieracze, Rosyjskie laki i t. p. Powstał też specjalny zakład wydawniczo-artystyczny „Iskusstwoznanie”.

Jak widać z samego faktu wydawania miesięcznika oraz z treści i mnogości spraw tam poruszanych, umiერająca z głodu, skrwawiona rewolucją i terorem Rosja wydaje miesięczniki i książki artystyczne, urządza muzea i wystawy, a na emigracji, swym wysiłkiem artystycznym, teatrem, muzyką, baletem, malarstwem, podtrzymuje honor narodu, zdobywa sympatje zachodu, żyje. A u nas — złość bezsilna i smutek ogarnia — ani jednego pisma artystycznego na całą dwudziestolętność

miljonowa Polskę, rzadka jakaś miernie wydana książeczka o sztuce i... jeden jedyny gmach muzealny — Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Zresztą kiepskie składy, noszące szumne nazwy Muzeów Narodowych w Krakowie i Warszawie, obojętność zupełna społeczeństwa, kramarska spekulacja wydawców i wyczekiwanie lepszych czasów, z rezygnacją ludzi zapóźnionych.

A. L.

WILHELM OSTWALD.

Postępy techniki akwarelowej, Die Farbe № 18 (1921) czasopismo poświęcone badaniu barw. Wydawca Wilhelm Ostwald. Nakładem Unesma w Lipsku

Będące dotąd w życiu farby akwarelowe składają się z przygodnie dobranych barwików pokrywających, półpokrywających i lazurujących. Nic więc dziwnego, że wykonanie harmonijnego dzieła z pomocą takiego różnorodnego materiału jest rzeczą nader trudną, której sprostać może tylko artysta doskonale wyćwiczony. Dla ucznia zaś materiał ten jest zupełnie nieodpowiedni, gdyż praca poświęcona na pokonywanie trudności technicznych tamuje znacznie postęp, któryby mógł być osiągnięty z wysiłkiem mniejszym przy pomocy materiału lepiej uporządkowanego.

Trudności powstałe w skutek bezładnego doboru barwików zostały częściowo usunięte przez nadanie barwikom własności tworzenia w wodzie roztworów koloidalnych, dzięki lepszemu rozrztarciu materiału wielkość cząstki powinna być mniejsza niż 0,0001 mm.

Wiadomo, że malowanie akwarelą polega na nakładaniu cienkiej warstwy barwika na papier, w ten sposób, aby obok barwnych promieni barwnika uległo również odbiciu od papieru światło białe. Jeżeli barwik jest zwykłym proszkiem, to na papierze widoczne są poszczególne ziarna barwika, co nadaje malowidłu wygląd chropowaty. Im proszek wszakże jest drobniejszy, tym bardziej równomiernie farba pokrywa papier. Jeżeli wreszcie wielkość cząstek osiągnie wymiar stanu koloidalnego (0,0001 mm.) to farba akwarelowa dopiero wtedy staje się jasną i delikatną. Jednocześnie zmniejsza się różnica pomiędzy farbami pokrywającymi i lazurującymi, gdyż farby pierwsze w pewnym stopniu nabywają własności drugich.

Jeżeli rozdrobnienie barwików posunąć jeszcze dalej, a więc do wymiarów

erobinowych (0,000001 mm.), to wtedy różnica pomiędzy farbami pokrywającymi i lazurującymi zniknie całkowicie. Każda więc farba, która tworzy w wodzie roztwory prawdziwe (drobinowe), lazuruje i pokrywa papier najzupełniej równomiernie i nadzwyczaj delikatnie.

Zadaniem tym czynią zadość płynne tusze kolorowe. Są to barwiki anilinowe rozpuszczone w wodzie. Tusze te jednak przyjęły się tylko w rysunku technicznym. Nie znalazły one dostępu ani do pracowni malarza, ani do szkoły. Wpłynęły na to z jednej strony konserwatyzm artysty względem materiału malarskiego, z drugiej zaś niedogodności, wynikające z płynnego stanu tuszów, i ich niezupełna światłotrwałość. Te braki jednak całkowicie wyrównują się zaletami już wymienionymi, jak również: nadzwyczajną czystością barw, wielką wydajnością (wydajność płynnych farb anilinowych tysiąckrotnie przewyższa wydajność farb mineralnych) i łatwością posiłkowania się tuszami. Wszystko to czyni tusze kolorowe specjalnie pożądanymi w szkole. Zwłaszcza, gdy po wielu próbach udało się wreszcie przygotowywać tusze płynne w stanie stałym, w formie placuszków, które pod zwilżonym pendzelkiem natychmiast tworzą odpowiednie roztwory.

Ten ostatni krok w dziedzinie techniki akwarelowej został zrobiony przez *Wilhelma Ostwalda*. Z jego inicjatywy powstała fabryka, której zadaniem jest wyrobienie tuszów kolorowych w formie stałej. Farby te ukazały się w handlu. Oznaczają się one wielką wydajnością i nadzwyczajną czystością. Tępy są dobrane według zasad teorii barw *Ostwalda* (patrz „Południe” № 3, str. 14); znakomite własności lazurujące farb umożliwiają metodyczne przygotowywanie barw mętnych (przez szare podmalowywanie) — jeszcze jeden szczegół doniosły dla pracy szkolnej.

to

PRZEGLĄD PIŚMIENICTWA.

(JESIEŃ 1922).

1. Wyrażając w jednym zdaniu różnicę pomiędzy rynkiem księgarskim r. 1914 a 1922 możnaby powiedzieć: wtedy wiele dobrych książek polskich nie mogło się ukazać z powodu przepelnienia rynku, dzisiaj ukazuje się nawet wiele złych przekładów, ponieważ swojska produkcja nie nadsza za wielokrotnionymi potrzebami handlu.

Potrzeby te są bardzo jasne i zdecydowane. Panuje głód fachowego podręcznika i zajmującej powieści. Wszystko inne jest zbędne lub prawie zbędne. Wyjątki odnoszą się do pewnych działów literatury popularnej i wydawnictw ozdobnych.

2. Na marginesie ogólnego ruchu księgarskiego pojawiają się książki „niespodziewane”. książki stanowiące swój gatunek dla siebie. Do nich niewątpliwie należy najlepsza polska wojenna książka: „Pożoga” Zofji Kossak-Szuckiej (Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza). Ten syntetyczny pamiętnik, będący w równym stopniu pamiętnikiem wydarzeń, jak pamiętnikiem duszy przedstawia życie rodzin polskich na Wołyniu w czasie ostatniej burzy dziejowej od wybuchu rewolucji rosyjskiej do połowy roku 1919. Posiada on mnóstwo cech fenomenalnych, a więc głębię spostrzeżeń, wybuchowości nastroju przy pełnej powściągliwości wyrazu, prostotę formy, rozmach, inwencję, swobodę i treściwość. Dodajmy, że pamiętnik bardzo duży rozmiarami nigdzie nie ztraca ujmującej naiwności płynącej z osobistego charakteru całego skryptu. Autorka zawsze dobrze poinformowana o wielkich wydarzeniach odnosi się do swych informacji z wielką dyskrecją, szuka nowych dowodów, zbiera fakty i dzięki temu niespodziewanie może nawet dla siebie samej dokonywać świetnej syntezy. Jako przyczynek do psychologii naszych kresów dokument to najświetniejszy a może jedyny. O akcenta polityczne można by oczywiście wieść spór zasadniczy (szlachecki swój imperjalizm autorka zbyt poważnie traktuje), lecz łatwo ominąć politykę tam, gdzie jest wszystko inne.

3. „*Król Maciuś Pierwszy*” Janusza Korczaka (Warszawa, Towarzystwo wydawnicze) stawia czytelnika przed dylematem, czy czytać tę książkę jakby się ją czytało przed laty dajmy na to dwudziestu, czy dysputować z autorem na temat literatury dziecięcej. Wybieram raczej to drugie, gdyż jak z przedmowy Korczaka wynika, przywiązuje on wielką wagę do swego stawiania rzeczy w tej książce. Więc przede wszystkim stwierdzić trzeba, że książka nie jest codzienna, że ma najczarniejsze powaby, z których nienajostatniejszym jest jasny sąd autora o świecie, a głównym — jego znajomość dzieci. Ta niepospolita książka nie robi jednak przekonującego wrażenia. Pisana dla dzieci, dla chłopców, o wyraźnych skłonnościach reformator-

skich. Autor (a zna się on na dzieciach) twierdzi, że ich wyobrażenie świata jest takie jak u ludzi dorosłych, lecz pomniejszone o tyle o ile mózg dziecka jest mniejszy od mózgu dorosłego. Król Maciuś Korczaka postępuje tak jak postępują inni królowie w literaturze, szczególnieci z literatury angielskiej (Marja Corelli, Hall Caine). Jest prawym, szlachetnym, odważnym, lecz słabym i chwiejnym, bo — tylko człowiekiem. Od swych dorosłych kolegów różni się absolutnie tylko wiekiem, a więc jeszcze mniejszym wykształceniem i stąd płynącą większą nieporadnością, no i naturalnie sposobem wyrażania się, właściwym swemu wiekowi. Autor „*Króla Maciusia*” nie waha się analogii przeprowadzać nawet w szczegółach. Pragnie zapewne w ten sposób udostępnić swym młodocianym czytelnikom pojęcia ludzi dorosłych. Potrąca więc o wielkie i małe zagadnienia pałacowe, o budżet państwa i ustrój, o stosunki międzynarodowe i ustawodawstwo karne. Jednym słowem ukazuje cały świat, odbity w małym mózgu. Zdaniem autora linie obrazu pozostają wówczas niezmiennione, obraz pomniejsza się jak we wklęsłym zwierciadle. Korczak tę metodę pomniejszania świata do rozmiarów właściwych dziecku uważa za najlepszą metodę pedagogiczną i na jej podstawie skomponował całą powieść. Dlatego król Maciuś ciekawy jako eksperyment, podejrzany jest trochę jako dziecko. Specjalista z niego nieład. Polityk doskonały, żołnierz niezły, przyjaciel i kolega wręcz wyjątkowy. Natomiast związki jego z przyrodą są bardzo nikłe, a sny i marzenia poprostu urzędowe. Dzieciństwo jego polega wszędzie i zawsze na tem, że widzi ludzi i rzeczy w pomniejszeniu i tak samo działa i w końcu przegrywa. Powieść Korczaka przybliży w znakomity sposób do wyobraźni dzieci skomplikowany aparat państwowy, sztukę rządzenia od wewnątrz, t. z. od trudności, jakie rodzi a nie od efektu, jaki na zewnątrz wywołuje. Ten nawskroś wychowawczy zamiar oceni także grono starszych czytelników, oczekujących od dalszego ciągu powieści wyjaśnienia psychologii Maciusia, który podczas panowania tak przerażająco szybko się starzał. Może wygnanie go odmłodzi.

4. „*Snobizm i postępek*” Żeromskiego (Warszawa, T-wo wydawnicze) jest celową dygresją w aktualność, co Żeromski czyni prawie stale po wykończeniu każdej z więk-

szych prac swoich. Pisze prostolinijnie na przekór sentymentowi do wielkich zrównań i koncepcji kulturalnych. Przeciwnie, opanowuje to, co w życiu polskim jest najmniej opanowane i co najrzadziej jest przeorywane przez pochód kulturalnych i politycznych wartości, mianowicie prowincję polską w głębokiem słowa ujęciu i nawraca do prowincjonalnych nalogów także jako przeszkody kulturalnej.

5 Wśród wielu zbędności pojawiły się przekłady trzech arcydzieł *Kiplinga: Kim* („Ignis”, Warszawa, przekład W. Mitarzkiego), *Lagerlöf: Tętniące serce* (wydawnictwo polskie „Biblioteka laureatów Nobla”), *Hamsuna: Błogosławieństwo Ziemi*. (wydawn. polsk. „Bibl. laureatów Nobla”). Kipling jest świetny w swej mozaice hinduskiego życia. Napisał to przez swego Kima, jedną z najdojrzalszych powieści egzotycznych, jakie istnieją w piśmiennictwie europejskiem. Przedstawiciel kultury wysokiej ale odrębnej, zbliża się do tak zamkniętego świata jak świat hinduski i umie obłaskiwać go z najprzemysłniejszej broni jaką posiada, z prymitywu. Obiera prymityw jak owoc zerwany i zaciekawionym oczom ukazuje ciemne ziarnka dojrzałości.

Powieść Hamsuna osiąga szczyt techniki powieści impresjonistycznej. I tu powoli zapomina się o sensie utworu i jego możliwych tendencjach, w oczy bije czar doskonałej techniki. „Błogosławieństwo ziemi” i pod innymi względami szczęśliwą jest ilustracją dzisiejszej Skandynawji. Wczorajszą Skandynawię przepaja „Tętniące serce”, a właściwie „cesarz Portugalji” Selmy Lagerlöf. Historia zwolna wzrastającego, a wspaniałego obłędu nie zastępuje naturalnie dzisiejszej wyrafinowanej metody analizy, ale autorka w przedziwny sposób zdolała uniknąć innego tłumaczenia, lecz oparła się wyłącznie na ciężarze sentymentu, który opanowując psychikę, odbiera możność widzenia rzeczywistości. Do wielkich kart literatury należy zamknięcie tej powieści. Pośród więc jeneralnego połowu książek obcych zdolano wyłowić te trzy, które śmiało liczyć się mogą do lektury potrzebnej, ciekawej, więc „prawdziwej”.

5. Brak miejsca nie pozwala na razie stoczyć kampanji o *Jacka Londona* (którego dzieła wydaje „Ignis”, tom ostatni „Na szlaku” przekład St. Kuszelewskiej). Te świetne książki amerykańskiego pisarza atakują się niesłusznie. Naturalnie, że

wybitna indywidualność Londona nie może podobać się wszystkim, a dział przygód w literaturze mieści w sobie także Leblanc’a, Oppenheim’a obok Stevensona, Kiplinga, Norrisa i—Londona. Lecz London posiada własną wyobraźnię i daje własnych ludzi. Te dwie drobnostki usprawiedliwiają w zupełności rumianą ciekawość, z jaką czytają czytelnicy rozrzucony pomiędzy Uralem a San-Francisko (via Europa naturalnie). Przytem reprezentuje on amerykańskość w jej najlepszem wydaniu, mianowicie w młodzieńczości, która przelewa się, wrze i kipi pod pozorem, że włości się, bije, bieduje i nawet, jak w „Wilku morskim”, filozofuje M. R.

KSIAŻKI I CZASOPISMA NADEŚLANE.

Włodzimierz Perzyński, *Poezje*, Warszawa 1923, Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”.
Wacław Sieroszewski, *Pisma*, t. IV. Warszawa, 1923, Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”.

Grafika Polska, miesięcznik poświęcony sztuce graficznej.

„Skamander” Tom 3. Zeszyt 25 — 26. Warszawa. Październik — listopad. Zawiera poezje J. Tuwima, Słonimskiego, Wierzyńskiego, Sterna, Z. z Kossaków—Gawlikowskiej, Podhorskiej — Okołów, Karzkiego; d. c. powieści Rytarda „Wniebowstąpienie”, nowelę Balińskiego „Potrójna noc”. W dziale krytyki: artykuł Irzykowskiego „Lizanie szabli ulańskiej; Iwaszkiewicz — La poésie d’aujourd’hui; Witłina — Z teatru; Sterna — Kino; Muzyka — Stromengera; Plastyka — Tretera.

L’Est Européen przegląd ilustrowany poświęcony sprawom politycznym, ekonomicznym, historycznym i intelektualnym. Warszawa.

„Pani” grudzień № 12 pismo, poświęcone kobiecie wytwornej na tle mody, teatru i sztuk pięknych Zeszyt zawiera wiersze Makuszyńskiego, feljetyony Winawera, Jellenty i innych. Przegląd toalet H. Zmigryder bogato ilustrowany.

„Pani” snadź zamierza iść śladem „Femina”, „Vogue”, zamieszczając rysunki najzdolniejszych naszych młodych rysowników i grafików Grussa, Wąsowicza, Niesiołowskiego, Berezowskiej i Zaruby.

Kultura robotnicza, Przegląd Warszawski, miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce i nauce.

Radość samotna Edward Leszczyński Inst. wydawn. „Biblioteka polska”.

TREŚĆ ZESZYTU PIERWSZEGO.

OD REDAKCJI. O Wileńskiej Szkole Malarstwa. *prof. Władysław Tatarkiewicz*. * * *Halina Odyńcowa*. Żywotność inwencji w architekturze Wilna, *prof. Juljusz Kłos*. Myśli o teatrze, *Henryk Cepnik*. Harmonja ciszy, *Bolesław Eustachiewicz*. Pogrzeb lotnika, *Michał Kryspin Pawlikowski*. Na marginesie „Złotej Legendy“, *Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska*. Lokomotywa z Rimini, *Seweryn Odyniec*. Barbarzyństwa artystyczne, *J. Kłos i S. C. N.* KRONIKA: Wilno: Referat kultury i sztuki, *S. S.*; T-wo miłośników Wilna, *J. K.*; *K. M. K. A.*; Wystawa Szkoły Rysunkowej *W. T. A. P.*; Muzyka; Poezja, *sn.*; Warszawa: Budownictwo warszawskie, *J. Dąbrowski*; Wystawa „Szytych Angielski“, *J. Orynyzna*; Nowe teatry, *Benedykt Hertz i J. Orynyzna*; Częstochowa: Wystawa przemysłu ludowego, *J. O.*

ILUSTRACJE: *F. Smuglewicz*, Chrystus przed Piłatem (obr. ol.); *J. Rustem*, *Autoportret* (obr. ol.); Portret zbiorowy (obr. ol.); Portret p. Szumskiej (obr. ol.); *L. Słędziński*, szkic do portretu prof. Tatarkiewicza (rys. sangw.); Szkic do portretu (rys. sangw.); Studjum portretowe (rys. sangw.); *W. Czechowicz*, Portret p. *P.* (tempera i węgiel). Ilustracje w tekście: *F. Smuglewicz*, Portret p. Granowskiej (obr. ol.); Kompozycja (rys. tuszem); *Szemesz*, Portret Syrokomli (obr. ol.); *P. Wędziagolski*, 2 Projekty architektoniczne.

TREŚĆ ZESZYTU DRUGIEGO.

U progu syntezy, *Stanisław Woźnicki*. Pawia krasa, *Janina Jankowska*. Żywotność inwencji w architekturze Wilna — *prof. Juljusz Kłos*. *Wacław Studnicki*, Wysłanie Smokowskiego... *Henryk Cepnik*, Z dziejów kultury teatralnej na Litwie. *Jordan*, O wychowaniu muzycznym w Polsce. Rocznice Moniuszkowskie a Wilno. KRONIKA: Warszawa: *J. Orynyzna*, Jarmark gwiazdkowy, Salon Doroczny, Wystawa „Rytm“; *A. Lauterbach*, Wystawa drzeworytów ludowych; *T. B.*, Działalność Urzędu Konserwatorskiego; *J. D.*, Architektura małych teatrzyków; Wilno: *s.*, Wystawa

artystów polskich; *s.*, Szkolnictwo zawodowe; *m.*, Szkoła Dramatyczna; *K. Ranuszewicz*, Muzyka; *s. b.*, Balet; *k.*, Szopka; Kraków: *J. S. Teatr*, Muzyka; Lipsk: *Z. K. Dymmek*, Audycje kościelne. Książki i czasopisma: *w.*, Monografia Wilna; *J. Oryźyna*, „Przemysł i rzemiosło“; *M. R.*, Przegląd piśmiennictwa. ILUSTRACJE: *L. Śleńdziński*, Portret p. K. (obr. ol.), Portret p. K. (obr. ol.), Szkic do kompozycji (rys. sangw.), Studium portretowe (rys. sangw.); *B. Jamontt*, Zaulek w Wilnie (temp.). Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (temp.). *Worobjew*, W. Kwiatkowska (fot.), Ilustracje w tekście: *B. Jamont*, fragment kościoła św. Stefana (temp.), Z dzielnicy żydowskiej w Wilnie (temp.); *L. Śleńdziński*, szkic z natury (rys. ołówk.).

TRZEŚ ZESZYTU TRZECIEGO.

Nowy wiadukt kolejowy w Warszawie, *J. D.* O technice malarstwa, *B. Anrep* (tł. *Marja Borzobohata*). Nowa teoria barw, *Tadeusz Oryng*. O fabryce kryształów w Urzeczcu Radziwiłłowskim, *Antoni Urbański*. Kilka uwag o kilimach, *Jadwiga Handelsmanowa*. Zabawka, *Janina Jankowska*. Wystawa polskiej sztuki drukarskiej w Warszawie, *Zygmunt Mocarski*. Dyktatura i anarchja, *Emil Brejter*. Żeromskiego „Wiatr od morza“, *Mieczysław Rettinger*. KRONIKA życia artystycznego: Warszawy, Wilna, Krakowa, Lwowa i t. d. Varia z całej Polski. Varia zagranica. Przegląd literacki. Czasopisma nadesłane. ILUSTRACJE: Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie (fragment), *P. Wędziagolski*. Projekt Nowego Wiaduktu w Warszawie (fragment), *P. Wędziagolski*. Panneau dekoracyjne (obr. olejny), *L. Śleńdziński*. Studium (rys. sangwiną), *J. Hoppen*. Perspektywa wnętrza kościoła (projekt), *T. Bursze*. Projekt kolumnady (szkic), *J. Dąbrowski*. Drzewa cytrynowe (tempera), *B. Jamont*. Powrót (obr. olejny), *W. Czechowicz*. 12 ilustracji w tekście.

TREŚĆ ZESZYTU CZWARTEGO.

	Str.
Hasła współczesnej architektury — <i>Paweł Wędziagolski</i>	3
Fizyczne podstawy harmonji barw — <i>Tadeusz Oryng</i>	9
O technice malarstwa — <i>B. Anrep (tł. Marja Borzobogata) dokończenie</i>	18
Kościół O. O. Pijarów w Lubieszowie — <i>Wacław Husarski</i>	24
Pięć nieogłoszonych listów Norwida — <i>Stanisław Cywiński</i>	34
Sztuka a myśl — <i>A. Lauterbach</i>	42
Kronika artystyczna.	
Przegląd wystaw warszawskich. Rewja pomników m. st. Warszawy. Teatr. Wilno. Działalność urzędu konserwatorskiego województwa Poleskiego i Nowogródzkiego. Uroczystości Dantejskie i restauracja zabytków włoskich. Widoki Warszawy Bernarda Belotto (Canaletto). Sprawy artystyczne u obcych. Moskwa. Sprawy artystyczne Rosji dzisiejszej. <i>Wilhelm Ostwald</i> . Przegląd piśmiennictwa. Książki i czasopisma nadesłane	46

ILUSTRACJE.

- Spichrz w Modlinie (pocz. XIX w.). Portal południowy.
 Lubieszów (pow. Piński). Kościół O. O. Pijarów. „Nawiedzenie“ (fragment malowidła na sklepieniu).
 Studjum (rys. sangwiną). Wystawa Wileńskiego T-wa Art. Plastyków w Łazienkach Królewskich w Warszawie *K. Kwiatkowski*.
 Projekt dekoracyj do opery „Faust” akt V. (rysunek pastelowy) . . . *W. Czechowicz*.

5 ilustracyj w tekście.

Okladka wykonana według pomysłu *S. Daukszy*.
 Fotografie i rysunki wykonano światłodrukiem w tłoczni „Lux“ w Wilnie, Żeligowskiego 1, — przez *L. Rakowskiego*.
 Składano pod kierownictwem technicznym *K. Kaczyńskiego*.
 Odbijał tekst *W. Wolejko*.

POŁUDNIE

PISMO POŚWIĘCONE SZTUCE
I KRYTYCE ARTYSTYCZNEJ

NACZELNY REDAKTOR: *STANISŁAW WOŹNICKI.*

PRZEDSTAWICIEL REDAKCJI W WARSZAWIE: *JANINA ORYŃZYNA.*

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: *KAZIMIERZ KWIATKOWSKI.*

ADMINISTRATOR: *WACŁAW CZECHOWICZ.*

WYDAWCA: *WILEŃSKIE TOWARZYSTWO ARTYSTÓW PLASTYKÓW*

Adres Redakcji i Administracji: Wilno, ul. Witoldowa 13, tel. 344; Warszawa
ul. Koszykowa 51—20, tel. 7—78

Redakcja prosi pp. autorów o nadsyłanie rękopisów i egzemplarzy recenzyjnych z zakresu sztuk plastycznych.

Cena . . . 1 zł. polski.

Zeszyt I 50 gr.

„ II „ „

„ III „ „

SKŁAD GŁÓWNY — WILNO — WITOLDOWA 13 — 1.

Odbito w tłoczni „Lux“ Wilno, ul. gen. Żeligowskiego.

