

ROK I.

BIBLIOTEKA
Instytutu Badań
Literackich PAN

P. II. 12

Nr 1.

SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK.

WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM SZTUKI”. (HOTEL DES VENTES) W WARSZAWIE

WARSZAWA.

STYCZEŃ 1924.



REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. NOWY ŚWIAT № 21, — TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: WARSZAWA, UL. CHMIELNA № 5, — TEL. № № 96-32 i 32-71.

L'ART ET L'ARTISTE

PEINTURE. SCULPTURE. ARTS DÉCORATIFS. COLLECTIONS.

REVUE MENSUELLE.

ÉDITÉE PAR LA S. A. „DOM SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) À VARSOVIE.

VARSOVIE.

JANVIER 1924

SOMMAIRE:

<i>Dr. Nikodem Pajzderski</i> — Les Collections de Goluchow . . .	pg. 1
<i>Dr. Mieczysław Sterling</i> — Jacek Malczewski	” 8
<i>Wacław Husarski</i> — La vie artistique en Pologne et à l'étranger . . .	” 14
Chronique du „Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes)	” 18
<i>Cennino Cennini de Valdelsa</i> —Traité de peinture, fragments . . .	” 21
Conservations des monuments de l'art (chronique).	” 23
Livres et periodiques	” 25

Illustrations: le château de Goluchow, tableaux de K. Krzyżanowski, J. Malczewski, W. Podkowiński et A. Wierusz-Kowalski.

Reproduction et insertions autorisées, sous réserve d'indication de source, et dans la limite des lois et règlements sur la propriété littéraire.

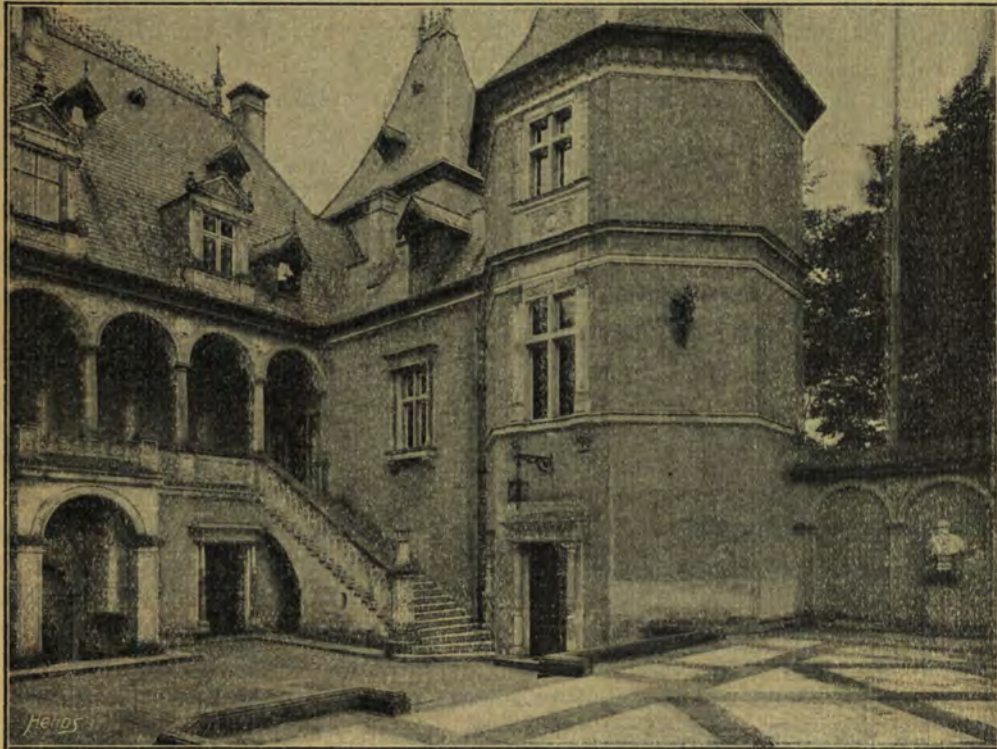
SPIS RZECZY:

<i>Dr. Nikodem Pajzderski</i> — Zbiory gołuchowskie	str. 1
<i>Dr. Mieczysław Sterling</i> — Jacek Malczewski	” 8
<i>Wacław Husarski</i> — Życie Artystyczne kraju i zagranicy . . .	” 14
Kronika „Domu Sztuki”	” 18
<i>Cennino Cennini z Valdelsa</i> — z Traktatu o Malarstwie . . .	” 21
Wiadomości konserwatorskie	” 23
Recenzje i Sprawozdania	” 25

Ilustracje na planszach i tekście: Gołuchów, obrazy: K. Krzyżanowskiego, J. Malczewskiego W. Podkowińskiego i A. Wierusz-Kowalskiego.

Rękopisów nie zastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Prawa reprodukcji i przedruków jedynie za podaniem źródła i przy zachowaniu praw i przepisów o własności literackiej.



GOŁUCHÓW.

Dziedzińiec (fragment)

Zbiory Gołuchowskie

WSTĘP.

Sława Muzeum ks. ks. Czartoryskich w Krakowie, znajdującego się w środowisku umysłowości polskiej, dostępnego szerszemu ogółowi, przyćmiła poniekąd znaczenie zbiorów gołuchowskich, pomieszczonych w dawnym zamku Leszczyńskich. A jednak stanowią one niepośledni klejnot w spuściźnie artystyczno-kulturalnej rodziny ks. ks. Czartoryskich i odgrywają w niej swoim nieco odrębnym charakterem poważną rolę.

Muzeum gołuchowskie zawiera przedewszystkiem cenne przedmioty sztuki europejskiej z różnych epok czasu. Założycielką tej instytucji była Izabela Elżbieta z ks. ks. Czartoryskich hrabina Działyńska, niepospolita kobieta, godna wnuczka i imienniczka tak bardzo zasłużonej generałowej Ziemi Podolskich, która, wyprzedzając swój czas i epokę, myślała o zebraniu pamiątek ojczystych i w tym celu gromadziła w Sybilli puławskiej cenne zabytki sztuki.... Urodzona w grudniu r. 1850 w Warszawie, stąd przez Ursyna Niemcewicza „Księżniczką Rewolucją” przewana, otrzymała księżna Iza nad-

zwyczaj staranne i wszechstronne wykształcenie, zamieszkując wraz z rodzicami i dwoma braćmi od r. 1831 w Paryżu. Tutaj w pięknym pałacu, zwanym Hôtel Lambert, zbudowanym dla pierwszego prezydenta parlamentu francuskiego za Ludwika XIV przez królewskiego budowniczego Ludwika Le Vau, a przez takich artystów, jak Eustachy Lesueur (1615--1655) dekorowanym, przepędzała księżniczka lata swej młodości. Zgodnie z tradycją tego kulturalnego rodu, księżniczka Iza poczęła się wcześniej interesować dziejami sztuki, podejmując w tym kierunku poważne studia. Stosunki domu rodzicielskiego z artystami paryskimi i ludźmi nauki światowej sławy, atmosfera najwyższego cywilizacyjnego i artystycznego życia stolicy nad Sekwaną, znalazły podatny grunt i odbiły się silnym echem w tak wrażliwej duszy przyszłej mecenaski sztuki.

Nauki jej w dziedzinie sztuki nie ograniczały się tylko do studjów teoretycznych, jej nauczycielem rysunku i malarstwa był przez szereg lat Sebastjan Norblin, syn Jana Piotra, który około rozwoju malarstwa polskiego położył tak niepospolite zasługi. Kilka szkiców, przechowanych w Gołuchowie, ze studjami z modela, z akwarełami malowanymi podczas podróży po Polsce lub też obcych krajach: Hiszpanji, Ziemi Świętej, Egipcie, świadczy wymownie o tem, że pracowała poważnie, malarstwo uważając za miłą osłodę swego życia. Niestety, nauka Norblina młodszego, malarza tak konwencjonalnego i miernych zdolności, talentu księżniczki nie krzepiła, raczej go hamowała.

Dzieła sztuki poczęła księżniczka Iza, obdarzona wcześniej rozbudzonym instynktem artystycznym, zbierać już w roku 1852, jak to stwierdza własnoręcznie przez nią spisywany dziennik nabytków. Odtąd nie mijał prawie żaden rok, aby nie z bogaciła się jej kolekcja, która z czasem miała nabrać wprost europejskiego rozgłosu. Na ten cel umiała sobie hr. Działyńska, odkąd stała się pasjonowaną kolekcjonerką, odmówić niejednego, a wprost bolała nad tem, gdy przedmiot pożądany powędrował do innych zbiorów. Rys ten szlachetny dzieliła wspólnie ze swoim bratem, księciem Władysławem, twórcą muzeum krakowskiego, z którym łączyły ją najserdeczniejsze uczucia, a w nabywaniu dzieł sztuki zajmująca rywalizacja.

W tej artystycznej pracy, której poświęciła wielką część swego życia, wspierała ją wytrwale i wiernie malarka i przyjaciółka rodziny panna Rousset z Paryża. Jej zabiegom zawdzięcza muzeum gołuchowskie niejednen cenny zabytek, wyłowiony na światowym przetargu.

W roku 1856 poślubiła księżniczka Iza hrabiego Jana Działyńskiego z Kórnika, którego nazwisko jako mecenasa sztuki, a jeszcze więcej jako hojnego protektora nauki polskiej, zapisało się chlubnie w dziejach naszej historii. Przez ten związek, zbiory jej gromadzone w Hôtel Lambert w Paryżu, znacznie się powiększyły. Piękna kolekcja waz greckich, własność hr. Działyńskiego, stała się z czasem integralną ich częścią.

Krótko przed śmiercią Jana Działyńskiego, która nastąpiła w Kórniku w r. 1880, poczęła hrabina Działyńska przenosić swe cenne zbiory do Gołuchowa, gdzie znalazły pomieszczenie w starym zamku Leszczyńskich, poprzednio gruntownie z wielkim pietyzmem odrestaurowanym. Gołuchów stał się odtąd treścią jej życia. Tutaj przepędzała rok rocznie w zaciszu kilka miesięcy, oddana w zupełności swoim zbiorom, zajęta ich porządkowaniem naukowym i zakładaniem parku, który należy do największych w kraju. Wśród tych prac prowadzonych bez wytchnienia, zaskoczyła ją w r. 1899 nieubłagana śmierć na obczyźnie w Mentonie, gdzie bawiła chwilowo dla poratowania zdrowia.



Goluchów.

SALA MUZEALNA.



Goluchów.

SALA WAZ GRECKICH.



Zmarła zdala od swoich bezpotomnie, a zwłoki jej spoczęły w Gołuchowie w osobnym mauzoleum, zbudowanym w parku na miejscu dawnego kościoła parafjalnego Św. Jana. Śmierć niespodziewana tej dostojnej postaci, która należała do duchów opiekuńczych emigracji polskiej w Paryżu i młodzieży żeńskiej całej Polski, która sama uważała się, po śmierci swoich rodziców, za „ostatni węzeł czasów minionych”, odbiła się silnym echem w kraju.

Nie sprzeniewierzywszy się ani na chwilę tradycjom swego rodu, myślała wciąż o Polsce, o jej odrodzeniu w przyszłości. W tym celu, który był jej myślą przewodnią, stworzyła nowe Puławy w Gołuchowie, niemniej świetne od dawnych historycznych, w chwili kiedy uważała, że rola emigracji dobiegła swego dziejowego kresu w historii narodu.

Aby dzieło swoje w kraju utwierdzić po wieczne czasy i zabytki w zamku gołuchowskim nagromadzone zabezpieczyć przed rozsypką, wcieliła również ich kolekcję do ordynacji ks. ks. Czartoryskich, przez siebie w r. 1895 ufundowanej. Temu życzeniu nie omieszkała fundatorka dać wymownego wyrazu we wstępie statutu ordynackiego, podkreślając przy tej sposobności rolę publicznej użyteczności, jaką zbiory gołuchowskie mają spełniać przez szerzenie kultury artystycznej w kraju.

Spuścizna przekazana nam przez hr. Działyńską zdumiewa swoim bogactwem i wprost uwierzyć trudno, że zgromadziła je jedna osoba w tak krótkim czasie, w okresie zaledwie 50 lat drugiej połowy minionego stulecia. Do tych cennych zbiorów dostraja się pod każdym względem tło i ich oprawa w zamku gołuchowskim, na którą hr. Działyńska nie szczędziła kosztów i osobistych zabiegów. Wszędzie uderza tu zdumiewająca troskliwość artystyczna, wszędzie, od klamki aż do gwoźdźcia, napotykamy prawdziwe dzieła sztuki. Dzięki ofiarności i zmysłowi estetycznemu fundatorki, powstały w uroczym parku nowe Puławy wielkopolskie, dając chlubne świadectwo wysiłków kulturalnych rodu, tak zaszczytnie zapisanego na kartach naszej historii.

Tworząc swoje pomnikowe dzieło, wierzyła w lepszą przyszłość, o czym najwymowniej zaświadcza napis umieszczony podczas dokonanej restauracji: „*Nutu dei surgunt*,”



Izabela z ks. ks. Czartoryskich
hr. DZIAŁYŃSKA.

(wg. portretu E. Dubufe
rytował C. V. Normand).

cadunt, resurgunt, aedesque regnaque” — („z woli Bożej powstają, upadają i znowu się dźwigają gmachy i państwa”), napis zastosowany do chwili jaką przeżywał naród i niemniej charakterystyczny od tego, który fundatorka Puław umieściła na frontonie Sybilli: „Przeszłość — Przyszłości”.

I.

SZTUKA STAROŻYTNA.

Prace zdobnicze wykonane w związku z ostatnią restauracją zamku gołuchowskiego, dokonana dzięki zabiegom hr. Działyńskiej, składają się na całość stylową, która w naszym kraju nie posiada sobie równej i daje dobre pojęcie o sztuce francuskiego renesansu. Dziedziniec zamku gołuchowskiego, zawierający tyle cennych starych szczegółów, wplecionych umiejętnie w części nowe, nazwać można prawdziwym przedsięwzięciem muzealnym. Kto raz Gołuchów zwiedził, wynosi stąd wrażenie niezatarte tej królewskiej rezydencji i chętnie zapomina o drobnych usterkach, których przy restauracji starych zabytków nie łatwo uniknąć. Są to jednak drobne usterki, które się chętnie wybaczy, jeśli się zważy, w jakim upadku znajdowała się architektura w całej Europie w tych czasach, kiedy hr. Działyńska dokonywała swego monumentalnego dzieła.

Z korytarza na parterze wkraczamy do „Sali waz greckich”. Drzwi doń prowadzące posiadają bogato rzeźbione obramienia, które zdradzają styl dekoratorów sieneńskich z epoki renesansu. Wykute z czerwonego żyłkowanego marmuru, mają one u góry fryz, składający się z gryfów skrzydlatych z wazonami w środku, a na bocznych węgarach groteskowe sploty, z których jeden kończy się pelikanem, karmiącym swe pisklęta, z napisem: „*Nimia dilectione*”, a drugi — feniksem, wylatującym z płomienia i dewizą: „*Uror nec morior*”. Salę podłużną, o trzech oknach, zdobi obicie ciemne karmazynowe, o ledwo dostrzegalnym złotym desenie oraz sufit dębowy gładki i rzeźbiony fryz z plastycznych węzów i potworów, obiegający u góry ściany wokół. Jediną jasną plamę w tej sali stanowi okazały kamienny kominek, uwieńczony silnym gzymsem. Pod nim, w ramach skomponowanych z nimf i satyrów, mieści się prostokątna płaskorzeźba, przedstawiająca pierwszych rodziców przy pracy, a więc Adama z pługiem, Ewę z kądzielą, na tle krajobrazu z średniowiecznym zamkiem w perspektywie. Architrav okapu zdobią tryglify i rzeźbione metopy naprzemian. Kominek ten pochodzi z niewiadomego zamku lotaryńskiego i wykazuje cechy stylu flamandzko-francuskiego z przełomu XVII—XVIII stulecia.

Na środku sali stoi długi stół z ciemnego drzewa dębowego połączony. Nowa jego pokrywa spoczywa na giętych postaciach nawpół leżących skrzydlatych aniołów i dwóch puttach ustawionych po stronach węższych. Zabytek ten, według dawnej tradycji, pochodzenia krajowego, odnosi się do wieku XVIII-go i miał należeć do inwentarza starego zamku gołuchowskiego.

Wśród rzeźb starożytnych zgromadzonych w tej sali, a pochodzących przeważnie z epoki hellenistycznej, zasługuje na uwagę przedewszystkiem: głowa stratega szkoły attyckiej IV-go wieku, głowa marmurowa rzymskiej imperatorowej, rzeźbiona płyta alabastrowa z urny etruskiej ze sceną Ulissesa na okręcie, opierającego się pokusom syren, — wreszcie marmurowa główka greckiej bogini w rzymskiej kopji — (porównaj: P. Bień-

kowski, „O rzeźbach grecko-rzymskich na zamku ks. Ks. Czartoryskich w Gołuchowie” — „Zapiski Muzealne”, Poznań, 1920). Większa część tych antyków pochodzi z rezydencji Napoleona I i cesarzowej Józefiny z Malmaison pod Paryżem.

Wzdłuż ścian stoją szafy oszklone z wazami greckimi, ceramiką i terrakotami różnego rodzaju. Zwłaszcza kolekcja waz greckich, obejmująca z górą 200 sztuk okazów o najróżniejszych formach i nazwiskach, że tylko wymienię z pośród nich: amfory, hydrje, stamnosi, oksyfafony, kyliksy, oenochoe, lekytosi, rytomy, — należy do prawdziwych skarbów zbiorów gołuchowskich. Możemy z nich śledzić dokładnie cały rozwój tej bujnej dziedziny sztuki greckiej, począwszy od najdawniejszych czasów do epoki zdobnictwa geometrycznego, czy też typu orientalno-zwierzęcego surowej stylizacji, idąc poprzez okres czarnych figur archaicznego typu na czerwonym tle, do czerwonych na czarnym, czyli do najświetniejszego okresu, kiedy forma ich staje się najpiękniejszą, kiedy odzwierciadla się w nich w całej pełni genjusz monumentalnego malarstwa greckiego. Cenną tę kolekcję zebrał w głównej mierze zapalony wielbiciel sztuki starożytnej Jan hr. Działyński z Kórnika podczas swych podróży po Włoszech, nabywając je przeważnie w antykwariach w Rzymie, Neapolu, Kapui. Wzbogaciły ją znacznie wazy ateńskie, wykopane i przywiezione w r. 1866 przez Franciszka Lenormant. Wazy te gliniane, malowane, przyozdobione scenami, zaczerpniętymi z mitologii greckiej, z wyobrażeniami bachicznych scen ofiarnych, często powtarzającymi się scenami porwania, gdzie satyry uganiają za menadami, Boreasz porywa Orytję, Peleusz Tetydę, młody faun jakąś nimfę, budziły w r. 1878 na światowej wystawie paryskiej w Trocadero powszechny podziw. Cenny ten zbiór znajdował się pierwotnie w pałacu ks. ks. Czartoryskich w Paryżu w Hôtel Lambert. Tam też doczekał się, zanim go przywieziono do Gołuchowa, naukowego opracowania w formie katalogu opisowego, bogato ilustrowanego kolorowymi planszami, przez J. de Witte, członka Instytutu francuskiego p. t. „*Description des collections d'antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*” (Paryż 1866 r.), gdy poprzednio poświęcił mu baczną uwagę w „*Revue Archéologique*” również znany archeolog A. de Longpérier. Niektóre okazy w tej kolekcji należą do najwykwitniejszych i najpiękniejszych dzieł rąk ludzkich; uwiadczenia się na nich rozwój sztuki greckiej. Wyroby te ceramiczne zwano mylnie wazami etruskimi (w Etrurji odkryto pierwsze okazy), pomimo napisów greckich i scen opartych wyraźnie na mitologii greckiej, aż do czasów Winckelmanna.

Do najpiękniejszych waz kolekcji gołuchowskiej, zaliczyć należy hydrję o trzech uchach, czarno polerowaną. Na stronie frontowej widzimy przedstawioną całą postać kobiecą w profilu, zaznaczoną rytym rysunkiem, czerwona farbą zabarwionym. Twarz, szyja, ręce aż po łokcie i stopy, założone są farbą białą. Jak z napisu wynika, jest to sławna Safo, grająca na lutni o siedmiu strunach, przyodziana w chiton powiewny i himatjon. Subtelny rysunek, wyborna technika nadaje tej wazie, pochodzącej z początków V-go wieku przed Chrystusem, niepoślednią wartość.

Podobnego kształtu hydrja czerwono-figuralna z pierwszej połowy V-go stulecia przed Chrystusem należy również do najcenniejszych okazów ceramiki greckiej. Zdobija ją tylko jedna postać od strony frontowej, a mianowicie skrzydlata Aurora w profilu, unosząca się w przestworzu, z amforą w naprzód wysuniętych rękach. Strój jej składa się z plisowanego chitonu i powiewnego płaszcza. Swoboda ruchu unoszenia się posiada niewysłowiony urok naturalnej lekkości.

Na baczną uwagę zasługuje amfora z Noli z wyobrażeniem skrzydlatej Wiktorji (Nike), przyodzianej w chiton plisowany i powiewny himatjon, która pięknym ruchem podaje lutnię muzykowi, umieszczonemu na odwrotnej stronie.

Do epoki, w której wazy zdobiono dekoracjami różnobarwnymi, odnoszą się naczynia o kształtach niezwykłych, nieraz bardzo fantastycznych. Większość tego rodzaju waz powstała w epoce hellenistycznej, w chwili upadku tej dziedziny wytwórczości artystycznej. Do rzadkich okazów pochodzących ze starej epoki zaliczyć należy naczynie zwane rytonem, puchar czerwono-figuralny, o kształcie głowy baraniej, z uchem i podstawą. Cechuje to dzieło, prócz umiejętnej figuralnej i ornamentacyjnej dekoracji, wyborczy modelunek, niemniej staranne opracowanie szczegółów. Stylistycznie odnosi się ten niezwyły puchar do pierwszej połowy V-go stulecia przed Chrystusem.

Kolekcja waz greckich w Gołuchowie stanowi tylko pewną część dość okazałych zbiorów starożytności, obejmujących dział rzeźb w marmurze, wapieniu i alabastrze, płyt nagrobnych z napisami, bronzów greckich, etruskich i rzymskich oraz waz z płaskorzeźbami w stylu ówczesnych monet.

W tej sali mieści się—porównaj katalog W. Froehnera p. t. „*Collections du château de Gołuchow*” („*Antiquités*”, Paryż r. 1899) — prócz terrakot fenickich, syryjskich, wyborowa kolekcja terrakot z Tanagry, przeważnie figurynek, częściowo polichromowanych i pochodzących z najpiękniejszego okresu, z końca IV-go stulecia przed Chrystusem. Jest ich około 20 sztuk, przeważnie figurynek kobiecych, w bogatych draperjach ówczesnego stroju, o wyszukanym wdzięku, zarówno w ruchu jak i wyrazie. Wystarczy wymienić głowę młodej kobiety z piękną polichromją dobrze zachowaną,—młodą dziewczynę grającą na fletni,—porwanie Ganymeda,—Minerwę wieńczącą statuetkę bogini Zwycięstwa,—młodą kobietę karmiącą dziecko,—młodą dziewczynę przy toalecie,—dziewczynę w zadumie, obrywającą listki kwiatka,—wreszcie, dziewczę klęczące, zajęte grą w kostki. Jeśli do tej kolekcji dodamy niektóre okazy znajdujące się w szafie sali następnej, jak siedzącą statuetkę młodej bogini, zapewne Afrodyty, wymodelowanej w stylu archaicznym wieku V-go przed Chrystusem, wreszcie grupę dwóch kobiet z sobą żywo rozmawiających, pochodzącą z Miryny (Azja Mniejsza), drugiej po Tanagrze najslawniejszej nekropolji i składnicy tego rodzaju wyrobów sztuki greckiej, otrzymamy całość, świadczącą o wybrednym guście ich kolekcjonerki.

W sali następnej (sala II) na parterze znajdują się też prócz kolekcji bronzów starożytnych i waz greckich, lekytami zwanych, pamięci zmarłych poświęconych, białych z postaciami polichromowanymi o delikatnym rysunku,—terrakoty z Chaldei, Babilonii, Palmyry, Fenicji, Cypru, Azji Mniejszej, Grecji i Kartaginy.

Ale główne witryny wypełniają zbiory sztuki egipskiej i kolekcja szkieł starożytnych. Na dział egipski składają się amulety, figurynki z pasty szklanej, egipskie pierścienie, siatki z mumji z lapis lazuli, ozdoby stroju, jak naszyjniki, wisiory, okazy ceramiki, stele nagrobkowe z białego wapienia z przedstawieniami figuralnymi, przedmioty symboliczne, różne wyobrażenia bożyszcz i półbożków egipskich z glinki polewanej, figurynki z kamienia, wyroby z kamienia, jak głowy portretowe, zwierzęta, ptaki, wyroby z drzewa, malowane szkatułki grobowe z drzewa, wyroby koszykarskie, wreszcie terrakoty egipskie z epoki hellenistycznej pod wpływem sztuki greckiej powstałe. Na osobną wzmiankę zasługują brony, zwłaszcza dwa okazy, zdobne w inkrustację w zło-

cie, należące do najstarszych wyrobów tej techniki. Są to dwie postacie kobiece: jedna z nich bogini Neit, druga z utraconą głową, lewą ręką i stopami, nie dająca się bliżej określić. Obydwie są obwieszane bogatym naszyjnikiem, złotą inkrustacją uwydatnionym. Figurynkę uszkodzoną zdobi prócz tego suknia, ciasno opięta siatką, naśladowującą jakby złocistą tkaninę. Figurki te o wybornym modelunku i subtelnej elegancji, pochodzą jeszcze z okresu średniego cesarstwa, na 2000 lat przed Chrystusem.

Kolekcja szkieł starożytnych składa się z naczyń sztuki grecko-rzymskiej, flakonów, naczyń do balsamów, greckich i egipskich, szkieł fenickich, wreszcie z fragmentów szkieł staro-chrześcijańskich z malowaniem złotem pod szkłem, które przedewszystkiem zasługują na zaszczytną wzmiankę. Z pośród szkieł katakumbowych, kolekcji należącej kiedyś do kardynała Borgii, dosyć wymienić tylko jeden okaz, z wyobrażeniem N. P. Marji w najstarszej interpretacji, w postaci Oranty z rozkrzyżowanymi rękoma, otoczonej postaciami św. Piotra i Pawła, namalowanej złocisto na dnie rozbitej czarki.

Do tej kategorii zabytków należy też szklany kielich mszalny, pochodzący z końca III-go wieku po Chrystusie, znaleziony nad Renem w okolicy Kolonji. Jest on niezwyklej formy. Czaszę jego przyozdobioną w złociste putta, nałożone na szkło, otacza wypukła siatka z włókien bładozielonawego szkła. Kielich ten, z uzupełnioną stopą szklaną, należy do prawdziwych rzadkości.

(D. c. n.)

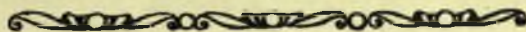
DR. NIKODEM PAJZDERSKI.

RÉSUMÉ. Dr. Nikodem Pajzderski: „Les collections de Goluchow”.

L'auteur décrit les collections d'objets d'art du château de Goluchow en Pologne, ancien manoir des Leszczyński, aujourd'hui majorat des Czartoryski. Le musée de Goluchow qui contient des objets d'art de diverses époques d'une valeur tout à fait exceptionnelle, a été fondé par la comtesse Isabelle Dzialynska née Czartoryska (1830—1899), fille du prince Adam Czartoryski et soeur du prince Ladislas Czartoryski, qui a créé le Musée Czartoryski de Cracovie. Une certaine partie des objets d'art a été réunie par le mari de la comtesse Isabelle, le comte Jean Dzialynski.

L'auteur décrit d'abord la collection des vases grecs. La salle qui lui est réservée est ornée de sculptures antiques dont la majeure partie vient de la Malmaison. Cette collection compte plus de 200 vases grecs de toutes espèces et appartenant aux différentes époques et contient des exemplaires rares, remontant aux époques les plus éloignées. Une partie de cette collection provenant de l'Hôtel Lambert à Paris (séjour des Czartoryski), occupe la première place parmi les collections de Goluchow. Elle a été exposée au Trocadéro en 1878 et a été décrite par J. de Witte. L'auteur de l'article consacre une attention toute spéciale à certains exemplaires de la collection, remarquables par leur beauté ou leur rareté et passe ensuite à la description des objets d'art égyptien, chaldéen, phénicien, ceux provenant de la Palmyre, du Chypre, de l'Asie Mineure et de Carthage, occupant une des salles voisines de celle des vases grecs. Enfin l'auteur s'arrête à la collection d'anciennes verreries grecques et romaines ainsi qu'à celle de l'époque des catacombes, ayant appartenu naguère au cardinal Borgia.

(à suivre).





J. MALCZEWSKI.

Rybak i Harpia.

Jacek Malczewski

(Jego stanowisko w sztuce polskiej)*).

Jacek Malczewski stoi w malarstwie polskim sam jeden. Stoi mocno potęgą odrębności swojej sztuki.

Do obrazów jego nie można przymierzyć dzieł ani jednego ze współczesnych mu, ani poprzedzających go artystów. Jeżeli obok jego imienia postawimy szereg imion najwybitniejszych polskich malarzy — Kossak, Wierusz-Kowalski, Brandt, Pawliszak, — lub Chełmoński, Fałat, Weyssenhoff, Stanisławski, — lub Wyczółkowski, Kędzierski, Pankiewicz, Podkowiński, to wśród tych jego współczesnych lub rówieśników z łatwością odnajdziemy cechy wspólne, pozwalające pewien szereg imion ułożyć w jedną grupę — więcej — z łatwością określimy te cechy, które wszystkich tych ludzi razem w jedną rodzinę narodowej sztuki wiążą, a on, Malczewski, pozostanie sam. Będzie się łączyć z nimi tem czy owem poszczególnem znamieniem, lecz jako całość, jako indywidualność malarska, będzie inny.

Tamtych określić można na zasadzie pokrewieństwa ich sztuki z najgłębszymi rasowymi cechami charakteru narodu, jego ziemi czy obyczaju. J. Kossak, Brandt, Wierusz-Kowalski, Pawliszak, ci marzyciele złotego snu przeszłości szlacheckiej, rozmiłowani w koniach, stepach, zbrojach, są wyrazicielami specyficznego rytmu polskiej krwi.

*) Chronologiczny układ dzieł i analizę ich stylu podamy w jednym z następnych numerów, dołączając biografję artysty.

tego rytmu, jakiego nie odnajdziemy w żadnej innej sztuce świata, a jaki układał polską pieśń ludową i polski narodowy taniec,—ów rytm buńczuczny, junacki, pełen szaleństwa i humoru a tak w sobie jedyny, odrębny i różny, jak różną jest buńczuczność Paska od junactwa Cyrana.

Grupa inna — Chelmoński, Fałat, Weysenhoff, Stanisławski, te dzieci szarego polskiego pejzażu, kochające jego niezmierzone płaszczyzny raz śnieżne, to znów pod mgłą przedwieczorną niby morze tajemne, to są malarze, którzy w sztuce swojej dają najgłębszy sentyment polski, tę aż do granic bólu podniesioną melancholję polskiego smutku, uczuciowość, jaką obcy uważają za podstawowy bodziec poetyckiej twórczości polskiej. Inni:—Tetmajer, Sichulski, Axentowicz, wprowadzają do sztuki barwistość stroju ludowego, przetwarzają go na kompozycyjne walory i tworzą specyficzną barwistą kolorowość obrazów opowiadających życie polskiej wsi.

Takich pokrewieństw łączących szereg indywidualności w grupy można by wykazać więcej — Wyczółkowski, Kędzierski, Pankiewicz, Podkowiński przejęli w pewnej chwili pracy słoneczność francuskiego impresjonizmu i przenieśli ją na własną ziemię; dwaj pierwsi słońcem obleli trud pracy polskiego wieśniaka. Generacja młodsza zjednoczyła się sama w grupę „Rytm”, a kilku należących do grupy tej malarzy w istocie oparło twórczość swoją na swoistym rytmie linii i płaszczyzn (Skoczylas, Zak, Borowski).

Pośród nich wszystkich Malczewski stoi sam.

Sztuka jego nie daje włożyć się w żadną wiadomą już grupę. (Nadaremnie poezje Lucjana Rydla starają się obrazy jego zmiękczyć liryzmem najprostszym i serdecznie rzewnym: brzękowi kajdan nie narzuca podźwięku przedwieczornej piosnki). Sztuka jego nie przekłada na formy malarskie żadnej specyficjnej cechy narodu, bo idzie nie z narodu i jego ziemi — ale z jego poezji. Pomiędzy Malczewskim a życiem, stoi przyzmat poezji polskich romantyków. Jego mózg i myśl każda, serce i każde uczucie są nawskroś przesiąknięte tem, co weszło w nie z poezji najwznioślejszych a razem najboleśniejszych poetów Polski. Na nich wychowana twórczość przejęła serdeczność inną, nie melancholję niemocy, nie bierność wzywania się w naturę czy piękno wspomnień rzeczy minionych, ale ból i tragizm niewoli. W Mickiewiczu wyczytał nie Farysa, jak Kossak, ale wileńskich studentów. Wśród całej plejady współczesnych mu malarzy— on jeden nie szukał natchnienia w dalekiej przeszłości i historyzm Matejki nie wywarł na nim żadnego wpływu. Nie umiał ani przez chwilę żyć wspomnieniem minionej chwały, bo czuł ból bezpośredniej męki — ojczyznę w niewoli. I cała jego młoda twórczość wyrosła z umiłowania męczenników Sybiru i widmo kajdan na rękach polskich nie opuszczało go więcej. Dlatego chłopka wiejskiego widział nie w siermiędze, ale w płaszczu żołnierskim. Dlatego w najjaśniejszym pejzażu słonecznym, pod pieśń faunów na fujarkach grających, widział anioła-dziecię prowadzące po kładce nad rzeką starca-sybiraka w kajdanach na nogach. Takimi też widzi artystę i muzę polską.

A na tych samych poetach co uczucie, kształtowała się też i wyobraźnia Malczewskiego. Od nich przejął ich obrazowość wielką, płomienną, owo widzenie i czucie wszystkiego we wszechświecie — natury, rzeczy i duszy ludzkiej, obrazami zjaw dziwnych, chimerycznych. I piętno tej poezji pozostało na nim na zawsze, czy malował faunów w głębi pejzażu, czy malarczyka w otoczeniu muz, czy siebie samego w widzeniu szkieletów-męczenników, gdy mu Bóg-Chrystus zbolałą głową rękami dobremi

koi i ucisza. Nie można go zrozumieć bez poezji romantyków, nie można go od nich oderwać. Jest on obok Wyspiańskiego jedynym istotnym spadkobiercą ich duchowej spuścizny. Jest im bliższy, jako malarz, niż Matejko. Sztuka jego nie jest wprawdzie bezpośrednim wyrazicielem żadnej poszczególnej cechy charakteru narodu, ale odzwierciadla ten stan jego uczuciowości i wyobraźni, jakiego wykładnikiem jest poezja wielkich romantyków. Należy do twórczości narodu tak, jak należy do niej poezja tamtych: jest najgłębiej, najrdzenniejszą polską. Leży jaknajmocniej wpojona w tradycję i ciągłość wielkiej sztuki polskiej.

A jednak sztuka żadnego innego malarza nie spotyka się z sądami tak zasadniczo sprzecznymi, jak właśnie sztuka Malczewskiego. Ma wielbicieli wierzących w nią, jak wierzy się w rzeczy święte i ma przeciwników, nie dopuszczających jej istnienia. Zarzut operowania symbolami, przenoszenia treści nad formę, nie przestaje ciążyć na jego sztuce. Zarzuty stawia nietylko to pokolenie widzów i artystów, które realizm w sztuce uważa za ostateczny i jedyny probierz wartościowania, ale i to, które problematykę formy uważa za jedyne zagadnienie sztuki malarskiej. Takie same zarzuty stawiano ongi poetyckiej twórczości Wyspiańskiego, aż przyznano, że symbole jego nie były symbolami a zagadki nie były tajemnicami, ale tylko dla tych, którzy wznieśli się do myśli poety. Zarówno i zarzuty stawiane Malczewskiemu są dowodem braku chęci wnikięcia w istotę jego pracy. Dziś każdy, kto zbliży się do obrazów Malczewskiego wie, że fantastyczne postacie jego nie są symbolami, ale wyobrażeniami stanu natury lub stanu psychiki człowieka. Znamy wszyscy jego piękny słońcem i barwami jasny obraz letniego pola. Na polu na pół siedzi, na pół leży chłopiec wiejski w zadumie, jasne słońce grzeje i rodzi marzenia, a z rozżarzonego powietrza, z głębin pola wylania się i rozsiada, aż cielskiem cały horyzont zakrywa, potwór-harpja, o ciele pantery a twarzy kobiecej i przytuleniem twarzy lasi się do szyi i ciała chłopca. To nie symbol, lecz nastrój natury i stan duszy chłopca, oddane są w kształtach harpji. Jest to ta sama harpja, jaką Malczewski potylekroć powtarza, czując przez nią jakąś siłę odwieczną, stojącą poza wolą człowieka, a życiem jego i życiem natury rządzącą. Na autoportrecie, na którym daje siebie w chwili natchnienia, maluje za sobą tę samą harpję, szeroko rozpostartą i śpiącą na miękkim puchu skrzydeł w uśmiechu rozmarzenia.

Niezawodnie, nie wszystkie postacie jego obrazów dają tłumaczyć się tak łatwo. Kiedy maluje obraz nazwany przez kogoś „Nieśmiertelność przeobrażeń” i daje starca z konikiem polnym w rękę, wsłuchanego niby w pieśń daleką w słowa anioła, ujęcie sensu obrazu jest trudniejsze. Lecz sztuka nie musi być prosta, ma prawo żądać wnikięcia, wżycia się w nią, by ją pojąć i odczuć. A kto pojmie jego dzieła, nie nazwie ich symbolami. Są na to zbyt proste. Genezą ich jest nie kalkulacja myślowa ani zagadkowo mistyczna zawilść, ale ludowość myślenia, legenda i zabobon, wiara w zjawy (np. umarłych) w życiu widziane, więc naturalne, realne widzenie zjawisk niematerjalnych.

Malczewski malował takie zabobony ludu niejednokrotnie; malował scenę taką, kiedy chłopcom bawiącym się w polu, ukazuje się nagle tuż, tuż ponad polaną płynącą młoda dziewczyna, we wsi niedawno zmarła. Chłopcy w przerażeniu zegnają się krzyżem i czapek uchylają. Kiedyindziej malował wzlatającą ponad wodami topielicę, na którą w przerażeniu patrzą dziewczyny wiejskie nad brzegiem rzeki zebrane. *To realne widzenie zjawisk niematerjalnych*, jakie daje w tych dwóch obrazach, opartych na zabo-



A. Wierusz-Kowalski: *SANNA*.

(Wyst. w „Domu Sztuki”).



J. Malczewski: *CHRYSTUS W EMMAUS*.

(Wyst. w „Domu Sztuki”).



bonie i fantazji ludowej, charakteryzuje całą sztukę Malczewskiego i określa ją. Te dwa obrazy przestają być zagadkowe dla tego, kto zna psychikę i zabobony ludu. Trzeba pojąć istotę zwidzeń w wyobraźni Malczewskiego tak, jak pojmujemy zjawy w wyobraźni ludu, a świat jego stanie się tak prosty i jasny, jak jasny zdaje się nam dzisiaj świat ludowych wierzeń.

Wreszcie obok portretów, otoczonych pozornie zagadkowymi postaciami, wyrażającymi charakter portretowanego, Malczewski maluje wiele, bardzo wiele obrazów niezmiernie prostych w układzie a w odczuciu bardzo głębokich np. „Śmierć Ellenai”, „Grosz czynszowy”, „Anioł i pastuszek” lub reprodukowane tutaj—„Chrystus w Emmaus” i „Żywa Madonna”. W obrazie „Chrystus w Emmaus”, panuje przejmująca powaga i prostota. Wnętrze szare i niebieskie, tak powietrzne, głębokie i rzeczywiste, że zda się szmatem życia w ramy obrazu zamkniętym. Za stołem trzej mężczyźni — Chrystus, jakiś mężczyzna w codziennem szarem ubraniu i wyrobnik. Przed nimi kieliszki z winem.

Tych ludzi tak prostych i codziennych, że możnaby nazwać ich, zda się, po imieniu, otacza atmosfera takiego skupienia i takiej siły, jakie mają w sobie obrazy najgłębiej religijne. Jest w nim powaga monumentalna. Ten obraz taki prosty a tak silny, zmusza do ponownego przyjrzenia się obrazom Malczewskiego, by stwierdzić, że cała jego sztuka jest skierowana ku monumentalności, że do niej dąży, kiedy na pierwszy plan wysuwa postacie dominujące nad obrazem. Muza, Thanatos, Allegro, Sztuka — to posągi, potęgą swojego kształtu, panujące nad całością obrazu. Posągowość jest zasadniczym rysem jego kompozycji, rozstrzygającym o rozkładzie pejzażu i figur, podporządkowującym sobie nieraz treść pozornie symboliczną, kiedy to potrzebne do kompozycji barwne płamy obrazu przetwarza na postacie faunów, dryjad czy harpij, tak naiwnie uważane za symbole lub zagadki.

Słynny jego obraz „Muza” reprodukowany niedawno w albumie „Sztuka” 1897—1922, jest komponowany na wzór geometrycznie konstruowanych Madonn renesansowych. Od nich jest zapożyczony tron marmurowy, na którym króluje jak tam Madonna — tutaj Muza. Po bokach dwaj święci z kwiatami — święci poezji. A nad ich głowami przykucnięci faunowie, w obrazie tym są niby kapitele kolumn, konieczne do zamknięcia obrazów.—Taką samą prostotę i posągowość ma drugi reprodukowany tutaj obraz „Żywa Madonna”,



• J. MALCZEWSKI.

Żywa Madonna.

dominująca wpośród pagórków zielonych i polan.—Miłośnikom sztuki realistycznej obrazy te pokażą w Malczewskim niezrównanego mistrza w realnym widzeniu rzeczy. A zbliżając się do innych dzieł jego, znajdą w nim doskonałego wirtuoza w widzeniu i odtwarzaniu natury, z brawurą i zamiłowaniem prymitywa perspektywy posługującego się najbardziej wyrafinowanymi skrótami ciał, odtwarzającego każdy kwiat, każde futro, każdą zmarszczkę, z dokładnością i doskonałością wykazującą kapitalną znajomość rzemiosła.

Przepaść pozorna dzieli go od tych, którzy zagadnienie formy uważają za jedyną treść sztuki malarskiej (naprzykład: Wyczółkowski, Pankiewicz, Weiss, malarze z grupy „Rytmu”). Problem formy jest w istocie najważniejszym zagadnieniem dla każdego malarza, zaś historia sztuki jest w rzeczywistości historią rozwoju form. Nowe formy powstają jednak nie na podstawie teoretycznego rozważania, ale jako rezultat wewnętrznego życia ich twórcy lub całej epoki. Tak powstały formy Giotta, Michała Anioła, Rembrandta, Maneta.

Formy tych ludzi były decydującymi dla ich epok i epok następnych. Kto dla sztuki polskiej podobną odegrał rolę, trudno odpowiedzieć. Historia rozwoju form w sztuce polskiej czeka dopiero na swojego autora. Nie mamy jeszcze zgrupowanego materiału, trudno o syntezę. W każdym razie artyści, któryby instynktem geniusza wszystkie wartości rasy przetransponował na swoiste walory malarskie, sztuka polska jeszcze nie wydała. Malczewski, człowiek o niezmiernie bogatym życiu wewnętrznym, stworzył dla siebie swoje odrębne formy, które są wyrazem tylko jego indywidualności malarskiej. Czy formy te w rozwoju sztuki polskiej odegrają decydującą rolę, dziś, w braku perspektywy czasu, trudno stanowczo zadecydować. Sztuka jego nie zdaje się jednak zawierać pierwiastków nowych zagadnień natury czysto malarskiej, gdyż z zagadnień tych najwidoczniej nie robił podstawowych zadań swojej twórczości. Był i jest malarzem-poetą, należy do grupy tych, którym dane jest czuć więcej, niż to, co życie oczom daje i którzy, rozrywając pęta logicznych zasad swojej sztuki, tworzą ponad nią, tracąc wartość pierwowistrzów zawodu a wyrastając ponad tłum głębią życia i myśli.

Malczewski należy do tych *peintres-poètes*, do jakich francuzi zaliczają Gustawa Moreau i jego mistrza Teodora Chassériau, szwajcarzy — Arnolda Böcklina, anglicy — Burne Jonesa, Gabriela Rossetti, Wattsa i całe bractwo prerafaelitów, niemcy — Franciszka Stucka, Maxa Klingera, Saszę Szneidera. Typ malarzy poetów znał i tak bardzo o problemy formy walczący młody renesans florencki. Malarzem-poetą był zakonnik z San Marco — Fra Giovanni z Fiesole, i wielki ilustrator Dantego i odtwórca opowieści o Kalumnji — Sandro Botticelli, i fantasta schyłku florenckiego renesansu — Piero di Cosimo, a dalej sztycharz Kuszeń Ś-go Antoniego — Marcin Schongauer, malarz bajek anielskich i męczeństw Chrystusa — Mathias Grünewald, wreszcie poetami w sztuce byli kamieniarze średniowiecza, zapelniający wszystkie wnęki i nisze kościołów bajecznymi twórcami piekła i fantazji ludowej.

Ci wszyscy artyści razem tworzą oddzielną rodzinę w sztuce: są jej samotnikami. Zbyt głęboko czują życie wokół siebie, by móc jedną tylko stroną ducha na nie reagować. Zbyt bliską była Botticellemu poezja współczesnych mu poetów dworu Wawrzyńca Wspaniałego, zbyt piękne stanze Poliziana, by on, poeta śniący o Venus i bogach greckich, mógł zamknąć się z mistrzem Verrocchciem lub towarzyszem Pollajuolem w badaniach nad proporcjami ciała ludzkiego. Pieśń Poliziana barwami wyśpiewał, jako

„Primaverę”. W historii rozwoju form nie wielka jego rola, w historii rozwoju uczuć i piękna, w historii rozwoju dusz ludzkich, przebudzeń ich do zachwyty, rola jego bezgraniczna.

To samo ze sztuką Malczewskiego.

W historii rozwoju form malarstwa polskiego, rola jego jest nam jeszcze nieznaną. Czy jego pejzaże słoneczne, jasne, niegłębokie, jakby pagórkami zamknięte, tak inne od bezkresnych i smutnych pejzaży polskich, czy jego kolory mocne, barwiste, refleksami grające, czy mocna plastyczność i brylowatość jego ciał, a nadewszystko, czy jego kompozycja monumentalna, nie zaważą zupełnie na sposobie widzenia młodszego pokolenia, na to odpowie dalszy rozwój malarstwa polskiego. Ale w historii budzenia uczuć polskich w czasie niewoli, w historii rozwoju poczucia piękna i myśli w sztuce, ten poeta otaczający się zawsze muzami, odegrał rolę jedyną wśród malarzy polskich. Obrazy jego były dla wielu tem, czem Madonny prymitywów dla chrześcian średniowiecza.

Malczewskiego można porównać z jednym tylko Wyspiańskim. Obydwu zrodziły te same natchnienia, obydwaj wydali sztukę pokrewną sobie, jeden w malarstwie, drugi w poezji. Obydwaj nadawali uczuciom swoim formy posągowe. Wyspiański stał sam jeden wśród współczesnych mu pisarzy, Malczewski — sam jeden wśród współczesnych mu malarzy. Jeden i drugi szukali pierwszych natchnień w ludzie, jeden i drugi odeszli od życia we własny świat widzeń. Jednego i drugiego bodźcem twórczym był naród i jego poeci.

DR. MIECZYŚLAW STERLING.

RÉSUMÉ. L'individualité artistique de Jacek Malczewski est un phénomène tout à fait à part dans l'art polonais. Ses oeuvres sont l'expression de la poésie romantique polonaise, créée à l'époque de l'asservissement du peuple polonais. Le symbolisme apparent de son art n'est en réalité que l'expression des états d'âme de l'artiste sous la forme des harpies, des chimères etc. Son oeuvre n'apporte pas la solution du problème de la forme, car lui même il appartient plutôt au type des peintres-poètes, de même que Gustave Moreau, Chassériau, Böcklin, les Préraphaélites ou bien Botticelli, Piero di Cosimo, Schongauer. C'est la profondeur de la pensée et le charme mystérieux de ses visions, qui le mettent au rang des plus grands artistes de son pays.



Życie artystyczne kraju i zagranicy

opracował

WACŁAW HUSARSKI.

WYSTAWY WARSZAWSKIE.

WYSTAWA MALARSTWA HOLENDERSKIEGO I FLAMANDZKIEGO W KAMIENICY BARYCZKÓW, podobnie, jak poprzednie wystawy Tow. Opieki nad Zabytkami, zgromadziła poważny zbiór dzieł, odkrywający przed nami w dalszym ciągu stan posiadania prywatnych naszych galerij.

Wśród eksponatów jest szereg dzieł pierwszorzędnej zupełnie wartości, jak „Skąpcy“ Matsyśa, replika obrazu z Windsoru; jak „Chrystus jako król królów“—uchodzący za Van Eycka, przypuszczalnie dzieło Gerarda Dawida; jak Franz Hals Branickich, że wymienimy tylko arcydzieła godne najświetniejszych galerij światowych, pozostawiając szczegółowe omówienie wystawy specjalnemu sprawozdawcy.

SALON DOROCZNY TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH, daje zwykły przegląd całokształtu warszawskiej działalności artystycznej. Powiadam: warszawskiej, ponieważ dziwnym biegiem rzeczy teraz właśnie, po zmarłych wstaniu Polski i zjednoczeniu jej dzielnic, w dziedzinie sztuki zaznaczyło się jakby rozbitcie na prowincje. Nie widzimy więc na wystawie ani artystów krakowskich, ani poznańskich. Zbiór dzieł, zgromadzonych w Salonie tegorocznym, żadnych szczególnie ciekawych odkryć nie przynosi, oprócz chyba krajobrazów nieznanego u nas prawie Żukowskiego, poważnych, jako studjum i śmiałych zarówno pod względem techniki, jak i barwy. Poza tem Okuń, Kowalewski, Ziomek, Stankiewiczówna i inni.—Europejskim, jak zwykle, poziomem odznacza się sala grupy „Rytmu“, z Borowskim, Zakiem, Pruszkowskim, Kramsztykiem, Skoczylasem, Witkowskim i innymi.

SALON SZTUKI CZ. GARLIŃSKIEGO konsekwentnie rozwija swą działalność, dając wystawy artystów, którzy u nas uchodzą za „lewicę“, a którzy właściwie są przedstawicielami kierunku, mającego dzisiaj na całym już świecie prawo obywatelstwa.

Ostatnie kilka wystaw dały nam nowe prace Roguskiego, Borowskiego, Skoczylasa, Wąsowicza, Niesiołowskiego, Zamoyskiego i — odstępujące nieco od ogólnej linii, w tradycji Stanisławskiego utrzymane — obrazy J. Czajkowskiego.

Z wymienionych artystów Borowski, Zamoyski i Niesiołowski reprezentują nowe kierunki sztuki europejskiej bez specjalnego zaznaczenia odrębności narodowej: Roguski, Skoczylas i Wąsowicz dążą z powodzeniem do połączenia zachodnich, specjalnie francuskich, sposobów ujęcia z pierwiastkiem rodzimym; Roguski i Skoczylas w poszukiwaniach tych opierają się na sztuce ludowej, Wąsowicz dodaje do tego rodzimy element etnograficzny, odtwarzając typy i krajobrazy huculskie. Wybitne zalety kolorystyczne i kompozycyjne Borowskiego, jego subtelny smak i kultura artystyczna zbyt są już znane, by wymagały specjalnego omówienia. Niesiołowski, wysoce kulturalny, zdaje się jednak zbyt ściśle i zbyt intelektualistycznie — stosować wzory francuskie.

Zamoyski „formizuje“ z dużym talentem i poczuciem rytmiki brył. Roguskiego stylizacje, oparte na motywach ludowych, łączą wyjątkową subtelność uczucia z czarującym wdziękiem techniki, chociaż zebrane w większej ilości nużą nieco zbyt częstem powtarzaniem motywów i typów.

Skoczylasa akwarele, obok transpozycji motywów ludowych, dają szereg szczerych i kulturalnych studjów z natury. Wąsowicz, artysta obdarzony francuskim ścią uporem twórczym, dąży konsekwentnie naprzód w kierunku poszukiwania nowych sposobów wyrazu, łącząc w sposób, tak charakterystyczny dla sztuki współczesnej, pozorną surowość i rubaszność z subtelnością przerafinowanego smaku artystycznego.

SALON ARTYSTYCZNY „SZTUKA i REPRODUKCYJA“ zgromadził kolekcję obrazów Pankiewiczza, Rubczaka, Kislinga, Haydena i Za-

wadowskiego, bardzo poważnie reprezentujących naszą kolonję artystyczną w Paryżu. Wszystkie wystawione dzieła nacechowane są pierwszorzędną kulturą artystyczną. Wśród nich na pierwsze miejsce wybijają się zwłaszcza prace Pankiewicza i Rubczaka, malowane z pierwszorzędnym, prawdziwie francuskim wyczuciem techniki; wytworne zarówno w kolorycie, jak w kompozycji, jak wreszcie w operowaniu materiałem malarskim.

WYSTAWA OKRĘŻNA GRAFIKI POLSKIEJ, urządzona staraniem Związku Grafików oraz Oddziału Sztuki i Kultury przy Województwie Warszawskim, po dwutygodniowej gościnie w Starachowicach przewieziona została do Kielc.



WYSTAWY ZAGRANICZNE.

WYSTAWA PRYMITYWÓW ANGIELSKICH. W Akademii Królewskiej w Londynie zgromadzone zostało w orgnalach i kopjach 137 dzieł, przedstawiających mniej więcej całkowity obraz malarstwa średniowiecznego w Anglii. Wystawa miała za zadanie dowieść, że malarstwo angielskie, które od czasów Holbeina aż do w. XVIII-go reprezentowane było wyłącznie prawie przez cudzoziemców, posiada jednak rodzime początki.

Pośród zgromadzonych dzieł było kilka wykazujących niewątpliwie pochodzenie zagraniczne; były jednakże i takie, których nie dałoby się utożsamić z żadną ze znanych szkół i które z tego tytułu uważane być mogą za pozostałości średniowiecznej szkoły angielskiej, zamarłej prawdopodobnie podczas chaosu politycznego w drugiej połowie w. XV-go.

SZTUKA WSCHODU, w szczególności, tkaniny i ceramika, zwraca coraz bardziej uwagę znawców i miłośników. Ostatnie miesiące przyniosły nam szereg wystaw z tej dziedziny, oraz bardzo obszerną literaturę, przedmiotowi temu poświęconą.

Tak więc w Londynie w galerjach Bluett and Son rewelacyjna niemal wystawa, bardzo słabo znanej w Europie, archaicznej ceramiki chińskiej (dynastje Tang, Sung i Ming, czyli okres od r. 618 — 1645).

W Heltenham Municipal Art Gallery and Museum wystawiono na widok publiczny ostatnio ofiarowane zbiory Berkeley Smith'a, zawierające wyłącznie ceramikę chińską, przeważnie z okresu Ming i późniejszą.

W Hadze w salonie sztuki Kleykamp'a pierwszorzędną wystawą rzeźb chińskich. W Bazylei w Muzeum Sztuki Stosowanej, wystawa sztuki wschodnio-azjatyckiej, t. j. chińskiej i japońskiej, ze szczególnem uwzględnieniem tak mało w Europie znanych, a tak w ojczyźnie swej cenionych drobnych rzeźb.

Literatura przedmiotu z ostatnich czasów zbyt jest obfita, by mogła być omówiona w ramach niniejszej kroniki. Należałoby poświęcić jej osobne miejsce.



ODKRYCIA ARTYSTYCZNE.

TRYPTYK ŚREDNIOWIECZNY Z SZAŃCA. W Warszawie znaleziony został malowany tryptyk, z ostatnich lat w. XV-go, szkoły krakowskiej, pochodzący z kościoła w Szańcu. Tryptyk przeszedł na własność art.-rzeźb. Edwarda Wittiga. Dziełu temu poświęcimy osobną pracę.

NIEZNANY OBRAZ FILIPA UFFENBACHA. W domu sztuki D-ra Goldschmidta i D-ra Wallersteina w Berlinie, znajduje się obraz olejny, wyobrażający widzenie Ezechjela, tem ciekawy, że według wszelkich danych, jest to dzieło Filipa Uffenbacha. Uffenbach, bardzo mało znany dotychczas malarz frankfurcki z w. XVI — XVII, był ostatnim właściwie spadkobiercą tradycji Grünewalda, jako uczeń Grimmera, który był z kolei uczniem autora ołtarza isenheimskiego. Omawiany obraz przedstawia, nadzwyczaj ciekawe w swym dramatycznym wyrazie, połączenie tradycji grünewaldowskich ze sztuką wenecką.

NIEZNANE RYSUNKI TIEPOLA. W gabinecie rycin w Bazylei wystawione zostały rysunki ostatniego wielkiego mistrza Wenecji J. Ch. Tiepola, pochodzące ze zbioru prywatnego. Wśród rysunków tych znajduje się szereg szkiców sangwinowych, dotychczas zupełnie nieznanymi i prawdopodobnie pozostawionymi przez weneckiego mistrza w Würzburgu, podczas powrotnej podróży do Włoch. Poza kilku rysun-

kami, przypuszczalnie stanowiącemi prace jednego z uczniów, nowoodkryte szkice należą do najświetniejszych tego rodzaju utworów Tiepola.



RYNEK SZTUKI.

Zainteresowanie dla dzieł sztuki wzrasta w miarę, jak oddalamy się od dni wojny. Szczególnym popytem cieszą się meble, dywany wschodnie i wschodnia ceramika. Dla orjentacji podajemy ceny ważniejszych obiektów, osiągnięte na licytacjach publicznych w Anglii i Niemczech.

HANOWER. VON DER PORTEN UND SOHN. Licytacja odbyła się w połowie października (ceny osiągnięte podajemy w markach niemieckich):

Filizanki — Meissen, Fürstenberg, stary Berlin — od 2 do 4 miliardów. Szafa Biedermeier — od 30 do 40 miliardów. Stolik empire intarsjowany—22 miljardy.

Nierównie miarodajniejsze są ceny, osiągnięte na rynku londyńskim. Przytaczamy ważniejsze z nich.

LONDYN. ROBINSON, FISHER ET HARDING: — „Ofiara”—szkoła Rembrandta, zapłacono 378 f. str. „Madonna wśród świętych i aniołów”,

szkoła Rogera van der Weyden—220 f. str. 10 s.; portret męski Łukasza van Leyden 115 f. str. 10 s.; dywan wschodni, (500×440 mtr.) 105 f. str.

GIDDY ET GIDDY,—zbiory lorda d'Abernon: biurko Ludwik XV, podp. Dubois, zapłacono 800 f. str.; biurko mahoniowe Ludwik XV — 170 f. str.; stół Ludwik XV inkrustowany — 80 f. str.; sekretera Ludwik XV. inkrustowana—340 f. str.; „écritoire“ Ludwik XV—220 f. str.

GLENDINING, — zbiory wschodnie po Karolu Holme: Budda, na kwiecie lotosu, posążek ze złoczonej laki, figura 50 ctm. wys. wraz z podstawą 1 mtr. — zapłacono 25 f. str.; imbryk do herbaty Satsuma, czarny, z kremowemi kwiatami, ozdoby czerwone i złote—9 f. str.



V A R I A.

ADOLFO VENTURI obchodził w końcu 1923 roku 25-lecie swej działalności profesorskiej. Ur. w r. 1856, przed objęciem katedry w Rzymie znakomity historyk sztuki pracował, jako kierownik kilku muzeów; przez lat 10 był inspektorem generalnym sztuk pięknych przy Ministerjum Oświaty. Obok prac monograficznych wydał Venturi 10 tomów sztuki włoskiej—dzieła najgruntowniejszego dotychczas w swym zakresie. Dzieło to nie zostało jeszcze ukończone.

WSPOMNIENIA POŚMIERTNE

Ś.p. **WŁODZIMIERZ TETMAJER** zmarł dn. 26 grudnia 1923 r. na atak serca. Urodzony w r. 1860 w Łudzynieku pod Nowym Targiem, po ukończeniu gimnazjum Św. Anny w Krakowie i wydziału filozoficznego na uniwersytecie Jagiellońskim, wstąpił Tetmajer do ówczesnej krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie studjował pod Matejką. Wyjechał następnie do Monachjum, a brańwrowy sposób malowania i zakres tematów mistrzów naszych szkoły monachijskiej, z dodaniem t. zw. podówczas „plein air'u” i zdecydował zarówno o stronie technicznej, jak i o charakterze i kierunku twórczości artysty. Włodzimierz Tetmajer był malarzem rodzajowym, specjalnie malarzem wsi polskiej i w tym stworzył najle-

psze swe prace: „Święcone” i „Żniwo”. Malował wieś polską z gestem i rozmachem, malował ją przytem z głęboką miłością. Był z tych, dla których chłop polski urastał do potęgi króla Piasta. Piasta tego doszukiwał się w każdym ze swych modeli, to też z natury rzeczy pociągały go tematy historyczne, w których chłop główną odgrywa rolę i w których do bohaterskiego wznosi się napięcia. Typowym kierunkiem tego obrazem są „Raclawice”. Chłop, jako bohater obrazu historycznego, powraca, jeszcze i w innych kompozycjach jak „Król Chłopków” i t. p. Są to zresztą w gruncie rzeczy również obrazy rodzajowe: historycznym jest w nich prawie wyłącznie tytuł.

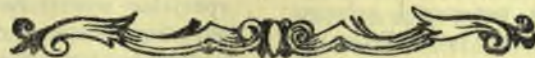
Entuzjazm dla sztuki stosowanej, tak charakterystyczny dla malarstwa krakowskiego w okresie około r. 1900, nie pozostał bez wpływu na wrażliwą naturę artystyczną Tetmajera. Ozdobił on polichromją kościoły w Kaliszu, Kalwarji Zebrzydowskiej, w Sosnowcu, kaplicę Św. Zofji na Wawelu. Rodzaj ten zresztą nie zupełnie odpowiadał realistycznemu do gruntu talentowi artysty.

Tyle o Tetmajerze, jako o malarzu. Malarstwo jednak było tylko jednym ze sposobów przejawienia się tej nadzwyczajnie bogatej i gorącej natury. Tetmajer nie należał do tych artystów, zamkniętych całkowicie w granicach swej sztuki. Był to temperament życiowy, nie umiejący ograniczyć marzenia do rzeczywistości. Miłość jego dla wsi polskiej i polskiego chłopca przejawiała się czynem, najpierw w małżeństwie z córką gospodarza z Bronowic, następnie zaś w działalności politycznej, związanej z mandatem poselskim do parlamentu wiedeńskiego. Był on jednym z założycieli potężnego dziś stronnictwa „Piast”. W potężnych wydarzeniach historycznych od r. 1914 do 1920 przyjmował udział z całym właściwym sobie entuzjazmem. W ostatnich dopiero czasach, z powodu rozwijającej się choroby, usuwać się zaczął od czynnego życia politycznego.

Pochowany został Tetmajer w ukochanych swych Bronowicach, które dzięki niemu — i dzięki Wyspiańskiego „Weselu” — przeszły do historii literatury i sztuki.

ALEKSANDER STEINLEN zmarł w Paryżu w grudniu r. 1923.

Steinlen urodził się w Lozannie, całe jednak życie artystyczne spędził w Paryżu. Należał do wybitniejszych rysowników i litografów ostatnich czasów, do rysowników o zacięciu satyrycznym, z rodzaju, stworzonego w Anglii przez Hogartha, w Hiszpanji przez Goyę, a rozwiniętego tak świetnie we Francji przez Gavarni'ego, a zwłaszcza przez Daumier'a. Z tym ostatnim ma Steinlen wiele rysów wspólnych. Jak Daumier, był on samoukiem; jak tamten borykał się w młodości i przy końcu życia z nędzą; jak tamten, był w sztuce obrońcą ubogich i pokrzywdzonych. Był to urzędowy niejako malarz socjalizmu. Czasami doktryna społeczna mąciła mu nawet jasność widzenia, wtenczas na przykład kiedy starał się robotnika fabrycznego przybrać w pozę bohatera. Chwile te jednak były rzadkie. Raczej, niż bohaterstwo, odtwarzać lubił Steinlen nędzę i cierpienie proletariatu, i w rysunkach tych wznosił się częstokroć do potężnego napięcia wyrazu. Osobliwym biegiem talentu, ten odtwórca nędzarzy i poniżonych był jednocześnie wybitnym animalistą, a mianowicie jednym z najlepszych malarzy kotów. Były one nawet punktem wyjścia jego sławy, którą zdobył, wykonawszy afisz dla tak głośnego kabaretu „Czarny Kot”. Wogóle afisz litograficzny, który około r. 1900 wznosi się w Paryżu do poziomu istotnej sztuki, był jedną ze specjalności artysty. Poza tem słynął, jako rysownik-illustrator. W dziedzinie tej najpopularniejsze były jego ilustracje do poezyj znanego poety nędzarzy Jehan Rictus'a.



Kronika „Domu Sztuki“

BIEŻĄCA WYSTAWA.

Okres świąt Bożego Narodzenia, wpływający na wzmożenie się ruchu osób pragnących zwiedzić wystawy dzieł sztuki, skłonił Dyрекcję „Domu Sztuki” do uczynienia pewnego odstępstwa od ogólnego planu działalności instytucji. Mianowicie, zamiast krótkiej kilkudniowej wystawy i następującej po niej licytacji, w drugiej połowie grudnia, (dn. 20 grudnia) otwarta została wystawa stała, połączona ze sprzedażą z wolnej ręki, mająca trwać do dn. 9 stycznia. Niezwłocznie po jej zamknięciu, w dniach 10 i 11 stycznia (w czwartek i piątek) nastąpi dwudniowa licytacja, — pierwsza licytacja w miesiącu, poczem w odstępie dwutygodniowym t j. w dn. 24 i 25 stycznia odbędzie się druga miesięczna licytacja.

Na bieżącej wystawie przeważa sztuka współczesna, a w niej, jak zwykle, malarstwo polskie. Odpowiada to zresztą ogólnemu prądowi, panującemu od dłuższego już czasu wśród zbieraczy i miłośników sztuki u nas. Sztuką starą interesuje się dziś niewielka tylko liczba osób, natomiast uwaga ogółu skierowana jest przede wszystkim w stronę naszego malarstwa doby obecnej.

Z pośród wystawionych obrazów, wymienimy, jako zasługujące na specjalne wyróżnienie, prace następujące: trzy płótna Jacka Malczewskiego (reprodukowane powyżej) mianowicie: „Chrystus w Emmaus“ z r. 1921 (wym. 100 cm. na 70 cm.) oraz: „Żywa Madonna“ (wym. 50 cm. na 86 cm.) i „Rybak i Harpia“ (wym. 65 cm. na 56 cm) oba z r. 1923. Prace te ilustrują w sposób ciekawy ostatnie lata twórczości jednego z najwybitniejszych naszych artystów. Wacława Szymanowskiego, który nie porzucając rzeźby, powrócił znów do malarstwa, mamy „Dziewczynę pod drzewem“ (wym. 81 cm. na 118 cm.), pracę pochodzącą z ostatniej doby jego twórczości i parę rzeźb w brzoźnie o ciekawej patynie: „Wiatr“ i mała „Kobieta płacząca“. Zwracamy również uwagę na parę śmiałych studjów portretowych Tadeusza Pruszkowskiego oraz na dwa żywe w kolorycie widoki z Kazimierza (akwarele) Władysława Skóczyłasa; — wreszcie na kilka, jak zwykle pysznych w rysunku i kompozycji, sepij i akwarel Stanisława Noakowskiego.

Jak wielką stratę poniosło malarstwo polskie przez przedwczesny zgon Konrada Krzyżanowskiego, świadczy kilka prac (wśród nich stu-

dja portretowe na przedce rzucone), wśród których na specjalną uwagę zasługuje duży „Krajobraz morski finlandzki“ (wym. 126 cm. na 100 cm.) — reprodukowany poniżej, niezmiernie ciekawe studjum groźnego północnego morza i nieba.

Mówiąc o pracach tych artystów, którzy już odeszli, a którzy jednak należą jeszcze do doby obecnej, wspomnimy o dwóch obrazach Alfreda Wierusz-Kowalskiego: „Sanna“ (wym. 72 cm. na 50 cm.) — reprodukowany powyżej i „Scena wschodnia“ (wym. 65 cm. na 50 cm.), będąca zapewne sceną z Algieru, — prace pochodzące z epoki dojrzałej twórczości artysty, oraz o szkicu Władysława Podkowińskiego do „Szalu“, o którym obszerniej mówimy oddzielnie. Wreszcie wymienimy jeszcze niewielkich wymiarów „Studjum portretowe kobiece“ (wym. 39 cm. na 42 cm.) Władysława Czachórskiego.

Niewątpliwie duże zaciekawienie wzbudzi, daleko posunięty, olejny szkic Jana Matejki do „Kazania Skargi“ (wym. 85 cm. na 48 cm), który znalazł się na wystawie dopiero w pierwszych dniach stycznia (zdaje się dytychczas nigdzie nie reprodukowany).

W dziale malarstwa starego, zasługuje na wyróżnienie kilka prac artystów flamandzkich (martwa natura i sceny rodzajowe).

Wśród tkanin mamy parę fragmentów starych gobelinów flamandzkich oraz duży zbiór dywanów wschodnich, przeważnie perskich, różnych wymiarów.

Nie mamy tym razem zasługujących na specjalne wyróżnienie starych mebli; natomiast parę kompletów z doby empire'u i nieco późniejszych, jak również i kilka pojedynczych sztuk z tej epoki, stanowić może o miłą „intérieur“, wnosząc z sobą prostotę i czystość form, których, niestety, tak często brak meblarstwu współczesnemu.

Wreszcie wspomnimy o paru ciekawych okazach starego polskiego szkła z w. XVIII, o brzoźowym, złożonym w ogniu zegarze z dwoma kandelabrami (razem 3 sztuki), z epoki Ludwika Filipa, roboty paryskiej, oraz o pięknym naszyjniku z końca w. XVIII (kamee oprawione w złoto) i o kilku przedmiotach ze sztuki stosowanej doby minionej (jak wyroby z kości słoniowej, z brzoźu i t. p.), mogących stanowić ozdobę salonu.

SZKIC OLEJNY DO „SZAŁU” WŁADYSŁAWA PODKOWIŃSKIEGO.

Kiedy w lutym roku 1894, więc rok przed śmiercią, 28 letni artysta wystawił w Towarzystwie Zachęty najpotężniejsze dzieło swojego życia, jedyne w sztuce polskiej dzieło o tak poryjającym napięciu tragizmu, ludzie stali przed nim, jak przed objawieniem. Czuli, że narodziło się dzieło sztuki, powstałe z odwiecznej tajemnicy duszy cierpiącego człowieka. Podkowiński był już wówczas chory, a serdeczne cierpienia i choroba rozegrały fantazję w ten akord tragizmu, jakiego cudownym objawieniem jest „Szal”.

Zarzucono mu zbyt bliskie pokrewieństwo z obrazem Gustawa Moreau, zarzucono błędy rysunkowe, zarzucono niewspółmierność myśli z zasadami sztuki malarskiej, lecz geniusz dzieła przejął większość krytyki i dzieło pozostało, wielkie, nietykalne.

W rękach najbliższej rodziny znalazł się szkic do obrazu, dziś własność jednego ze zbieraczy. Jest to szkic olejny, wymiarów 51 cm. na 68 cm. Zarysy konia ledwie że narzucone, obciążone czarną linią, ciało kobiety pyszne w rysunku, doskonale modelowane barwnymi kolorami impresjonisty, twarz w wyrazie bliska ostatecznej koncepcji, włosy brązowo-złotawe i pasmami rozwiane. Zdaje się, jest to, jeden z najważniejszych szkiców do obrazu, prawdopodobnie pierwsze olejnymi farbami robione studjum ciała. W rysunku jest dokładniejsze tu niż na dziele skończonym. Ma w sobie bezpośredniość szkicu i piękno obrazu, a jest niezmiernie ciekawym dokumentem twórczości Podkowińskiego - impresjonisty, którego barwność żywa zatracza się w dziele skończonym.

Na odwrocie obrazu, ręką matki artysty zrobiona jest adnotacja, zaświadcza ją autentyczność tego obrazu. Napis brzmi jak następuje: „Zaświadczam, że to jest praca syna mojego Władysława Podkowińskiego z r. 1893. Walerja Podkowińska”.

Obraz jest wystawiony w „Domu Sztuki”.



SPRAWOZDANIE Z LICYTACJI

(z dn. 13, 14 i 15 grudnia r. 1923).

Nr. Nr. przed przedmiotem odpowiadają numerom katalogu licytacji. Ceny podane w markach polskich w milionach.

3. Bobińska - Paszkowska, Zamyślona, 12 milj.—4. Bobińska-Paszkowska, Babcia, 11 milj.—



W. PODKOWIŃSKI.

Szkic do „Szalu”.

5. Bobińska-Paszkowska, Ewa, 21,5 milj — 7. Bagieński St., Przed wojną, 23 milj. — 8. Bagieński St., Przed kozarami, 29 milj. — 9. Bagieński St., Pierwszy mundur, 15,5 milj. — 12. Chełmoński J., Zmierch, 116 milj.—13. Cieślewski T., Łazienki, 45 milj. — 18. Cieślewski T., Toruń, 11 milj. — 21. Gorski Konst., Po bitwie, 36 milj. — 22. Gramatyka A., Akt, 13,5 milj. — 23. Iwanowski Bt., Chryzantemy, 30 milj. — 24. Janowski, Artysta, 10 milj.—28. Kośak W., Do niewoli, 105 milj.—34. Krzyżanowski, Dama, 170 milj. — 41. Kraśnik, Staw, 18 milj.—44. Łubieński F., Małwy, 13 milj.—46. Nirenstein, Rybak, 14 milj. — 49. Noakowski, Wnętrze, 16 milj. — 52. Rozwadowski Z., Park, 70 milj.—54. Ryszkiewicz J., Zadymka, 47 milj.—55. Rembowski, Studjum, 35 milj. — 56. Rembowski, Góral autolit, 10 milj.—60. Szewczyk F., Łuzaki, 33,5 milj. — 67. Winterowski, Potyczka, 22 milj.—68. Sekretarzyk empire, 300 milj.

Poza katalogiem:

Antoniewski, Św. Rodzina, 13,5 milj. — Bąkowski, Prałat, 41 milj. — Autor nieznany: Portret Jana Kazimierza, 20 milj. — Szkoła holend. Taniec, 18 milj. — Krzyżanowski K., Obłoki, 21 milj. — Wielogłowski W., Gonitwa, 21 milj. — Pawliszak W., sepia, 41 milj. — Gerson, rys. Główka, 10 milj. — Orłowski A., Baszkirowie, 48 milj. — Orłowski A., Baszkirowie, 50 milj. — Mokwa, Kwiaty, 10,5 milj. — Wszyński, Wnętrze, 48 m lj. — Karpiński St, Orzeł, 13 milj. — Dyzmański W., Głowa, 30,5 milj. — Wyczółkowski, autolit., 13 milj. — Rembowski, Góral, rys., 41 milj. — Męcina-Krzysz, Główka 27 milj. — Mastowski, Sanna, 35 milj. — Mastowski, Kaczki, 38,5 milj. — Wrzeszcz E., W pasiece, 35 milj. — Terlecki, Zima, 28 m lj. — Dywany perskie różnych wielkości od 100 do 350 milj — Makata francuska, 28 milj. — Makata turecka, 20 milj. — Makata turecka, 80 milj. — Makata turecka, 27 milj. — Solniczka srebrna, 15 milj. — Filiżanka francuska, 14,5 milj. — Salaterki 2 Meissen, 20,5 milj. — Nymphenburg 5 talerzy, 21 milj. — Baranówka, talerz, 10 milj. — Fürstenberg, półmisek, 15 milj. — Berlin, 2 talerze, 25,5 milj. — Popoff, 2 talerze, 10 milj. — Popoff, 2 talerze, 10 milj. — K. P. M. 2 talerze, 33 milj. — Wiedeń, talerz, 10,5 milj. — Marcollini, talerz, 11 milj. — Japońskie 2 talerze, 13 milj. — 17 filiżanek japońskich, 42,5 milj. — Paryż, filiżanka, 17 milj. — Berlin, filiżanka, 13,5 milj. — Gardner filiżanka, 17,5 milj. — Capo di Monte, filiżanka, 18,5 milj. — Fajki do opium 2 szt., 13 milj. — Rzeźba w kości słon., 56 milj. — Nieborów, waza, 100 milj. — Antokolski, Mefisto, bronz, 106 milj. — Antokolski, Faun bronz. 56 milj. — Świecznik holenderski, 20 milj. — Dzban kryształowy, 25 milj. — Para kandelabrow srebr., 240 milj. — Para kandelabrow bronz., 51 milj. — Kamea 18,5 milj. — Stół mahoniowy, 25,5 milj. — Figurka japońska, 33 milj. — Cukiernica srebrna, 40,5 milj.



KALENDARZ WYSTAW I LICYTACJI.

Styczeń: stała wystawa ze sprzedażą z wolnej ręki do dn. 9 stycznia włącznie.

dn. 10 i 11 stycznia (w czwartek i piątek) licytacja (licytacja LI);

dn. 15 stycznia (we wtorek) otwarcie drugiej miesięcznej wystawy, trwającej do dn. 23 stycznia włącznie;

dn. 24 i 25 stycznia (w czwartek i piątek) druga miesięczna licytacja (licytacja LII);

Luty: od dn. 29 stycznia do 6 lutego wystawa; dn. 7 i 8 lutego licytacja (licytacja LIII); od dn. 12 do dn. 20 lutego wystawa; dn. 21 i 22 lutego licytacja (licytacja LIV).

Sprawozdania z licytacji umieszczane będą stale w numerze „Sztuki i Artysty” z następnego miesiąca po danej licytacji.

W czasie wystaw, sprzedaż z wolnej ręki.



RÉSUMÉ.

Les expositions d'objets d'art ancien et moderne ont lieu au „Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes), à Varsovie, — 5, rue Chmielna, — tous les quinze jours. Chaque exposition est suivie d'une vente aux enchères. Au mois de janvier les ventes auront lieu le 10, 11, 24 et 25; au mois de février le 7, 8, 21 et 22.

Différents objets d'art sont exposés au „Dom Sztuki”, ainsi que: tableaux anciens et modernes, miniatures, estampes, porcelaines bronzes, cristaux, tapis et autres tissus, bijoux, meubles etc. — Pour le moment ce sont les toiles des maîtres de la peinture polonaise moderne qui en occupent la place principale. Nous y voyons des toiles de Jacek Malczewski, Wacław Szymanowski (peintre et sculpteur), Tadeusz Pruszkowski, Alfred Wierusz-Kowalski, Władysław Poakowiński etc., des aquarelles et des desseins de Léon Wyczółkowski, Władysław Skoczylas et du prof. Stanislas Noakowski dont l'exposition à Londres en 1921 à la Royal Academy a eu un si grand succès. — L'art ancien est représenté par des peintres flamands (XVII siècle). Un choix d'objets d'art (bronzes, porcelaines du X—III siècle etc.) ainsi qu'une riche collection de tapis de Perse ajoutent à l'exposition du curieux et du pittoresque.

Nous informerons nos lecteurs dans chaque numéro de notre revue des expositions au „Dom Sztuki” et les tiendront au courant des ventes.



Z Traktatu o Malarstwie

Cennino Cennini'ego z Valdelsa.

O traktacie tym mówi Giorgio Vasari: „Cennino, syn Drea Cennini, urodzony w Colle de Valdelsa, nauczył się malarstwa od samego Agnola. Przez miłość do swojej sztuki, napisał własnoręcznie Księgę o sposobie malowania al fresco, temperą, na kleju i na gumie; po za tem pozostawił nam wskazówki o sztuce iluminowania i o wszystkich sposobach utrwalenia złota. Książka ta znajduje się w rękach Juljana, złotnika sjeneńskiego“.

Książka ta została ukończona (o ile data podana w odpisach nie myli) 31 lipca r. 1437. Jest jedyną, która zachowała nam technikę szkoły Giotto. Jest piękna naiwnością tej epoki, która w sztuce widziała jeszcze rzecz świętą, a już wspinała się do renesansowego widzenia w niej nauki.

Podajemy tu w tłumaczeniu pierwsze jej fragmenty.

Tu rozpoczyna się księga sztuki, ułożona i opisana przez Cennina z Colle, ku uczeniu Boga, Marji Dziewicy, Ś-go Eustachego, Ś-go Franciszka, Ś-go Jana Chrzciciela, S-go Antoniego z Padwy, i wogóle wszystkich razem świętych, ku uczeniu Giotto, Taddea i Agnola, mistrza Cennina, na pożytek, dobro i korzyść tych, którzy w sztuce onej do doskonałości dojść pragną.

I.

Na początku, Bóg wszechmogący stworzył niebo, ziemię a ponadto to co żyje i oddycha, stworzył mężczyznę i kobietę na podobieństwo swoje, obdarzając ich wszelkimi cnotami. Niestety, Adam wzbudził zazdrość Lucypera, który przez złośliwość i szalbierstwo pchnął do grzechu, przeciw przykazaniu Boga, Ewę, a ta pociągnęła za sobą Adama. Bóg rozgniewany na Adama, kazał wygnąć jego i ją aniołowi, który rzekł do nich: „Ponieważ nie usłuchaliście rozkazu danego wam od Boga, idźcie wieść żywot w trudach i umęczeniu.“ Adam, którego Bóg był obrał za ojca nas wszystkich, którego tak godnie uposażył, uznał winę swoją i porzucił myśl o wiedzy, aby powrócić do pracy rąk, która na życie daje. On wziął za rydel, a Ewa zaczęła tkąć. Wiele rzemiosł powstało z potrzeby zrodzonych, a wszystkie wzajem od siebie różne. Że jedno żąda więcej wiedzy od drugiego, nie mogły być sobie równe; ponieważ wiedza jest najszlachetniejsza. Po niej zaraz następuje kunszt pewien, który jej pochodzenie swoje zawdzięcza i tuż obok niej idzie, z wiedzy pochodzi a formę mu nadaje czynność rąk. Jest to kunszt, który określać zwykli słowem *malarstwo*. Żąda wyobraźni i wprawności ręki; pragnie odnaleźć rzeczy nowe pod znanymi formami natury i wyrazić je rękami w ten sposób, by uwierzyć było można, że to co nie jest, istnieje. Słuszne więc jest, iż zasługuje na to, by zająć po wiedzy miejsce drugie, koronowane imieniem Poezji. Wytłumaczeniem tego jest, że jeżeli poeta, dzięki swojej umiejętności, może czuć się zdolny i uprawniony do komponowania, do łączenia wspólnie lub niełączenia, jak zechce, według upodobania swojego, tak samo malarz czuje się wolny i mocny wymalować postać stojącą, siedzącą, poły człowieka poły konia, jak mu się spodoba, według popędu imaginacji. Ja jednak nazwałbym siebie szczęśliwym, gdybym mógł być pomocny tym wszystkim, którzy czują w sobie możliwości, umiejętność i zdolność, by upiększyć tę wiedzę podstawową jakimś klejnotem, i tym, którzy odważnie i bez wielkich wiadomości idą naprzód i ofiarują nauce to niewiele, jakie Bóg im dał, wiedząc, że niema pracownika tak małego, któryby nie mógł być pożyteczny sztuce malarskiej.

Ja, Cennino, syn Andrzeja Cennini'ego, urodzony w Colle di Valdelsa, byłem wtajemniczany w arkana sztuki przez dwanaście lat przez syna Taddea, Agnola z Florencji, mojego mistrza. On sam nauczył się kunsztu swojego od Taddea, ojca swojego. Taddeo był chrzczony przez Giotto którego

uczniem pozostawał w ciągu dwudziestu czterech lat. Giotto zmienił sztukę malarską: od formy greckiej ¹⁾ powiódł do formy łacińskiej, nowej. Posiadał kunszt najdoskonalszy, jaki kiedykolwiek człowiek posiadał później w mocy swojej. Dla pożytku tych wszystkich, którzy chcą w sztuce tej się doskonalić, zanotuję tutaj to, czego nauczył mnie Agnolo, mistrz mój, i to co własnymi rękami moimi wypróbowałem i sprawdziłem; wzywając przedewszystkiem Wielkiego Boga Wszchemogącego w postaci Ojca, Syna i Ducha Świętego; potem Marję Pannę, słodką grzechów nadzieję; ewangelistę Ś-go Łukasza, pierwszego malarza chrześcijańskiego, Ś-go Eustachego, patrona mojego i wogóle wszystkich świętych i wszystkie święte raju.

I tak niechaj się stanie.

II. JAK JEDNI PRZYCHODZĄ DO SZTUKI PRZEZ WZNIOSŁOŚĆ DUCHA, INNI PRZEZ NADZIEJĘ ZYSKU.

Ci, których sztuka rozplómienia miłością naturalną, idą w drogę, by dojść do celu, pełni wzniosłości ducha: rysunek raduje ich rozum, przyroda jest im podnieta, idą bez przewodnika, bez mistrza, przez samą tylko delikatność ducha. Ażeby dojść do tego, by poznać rozkosze tej sztuki, muszą mieć mistrza, dla którego przez miłość, przygotowują się do posłuszeństwa i oddają się w jarzmo, aby dojść do doskonałości. Inni czynią to z biedy lub z potrzeby: należy jednak nadewszystko zważać na tych, którzy dochodzą do celu przez umiłowanie sztuki i szlachetność serca.

III. JAK WINIEN PROWADZIĆ SIĘ, KTO CHCE DOPIĄĆ CELU.

A więc wy, których myśl delikatna unosi ku miłości cnoty i którzy przeznaczacie siebie tylko sztuce, zacznijcie pokrywać siebie tą szatą: miłością, bojaźnią, posłuszeństwem i wstrzemięźliwością. Jaknajwcześniej oddajcie się pod tarczę mistrza i uczenie się. Porzucajcie go jaknajpóźniej.

Przełożył M. Śl.



K. KRZYŻANOWSKI.

Krajobraz morski finlandzki.

¹⁾ Bizantyjskiej.

Wiadomości konserwatorskie

Rozpoczynając stałą rubrykę konserwacji i restauracji zabytków należy, chociażby w kilku słowach, zwrócić uwagę na bardzo różny, w zależności od dzielnicy, stan zabytków w Polsce. Tak naprz. w b. dzielnicy pruskiej stan zabytków uznać można za zadawalniający, albowiem: obszar ten nie uległ zniszczeniom wojennym; ingerencja władz państwowych w sprawach konserwacji zabytków istniała już od połowy wieku XIX. Wprawdzie częstokroć zbyt radykalna restauracja lub zapędy historycznej restytucji nie przekazały nam niektórych zabytków tej dzielnicy w stanie odpowiadającym dzisiejszym naszym zapatrywaniom, lecz stan techniczny, z małymi wyjątkami, należy uznać za korzystny. Również stan zabytków na obszarze byłego zaboru austriackiego, pomimo bardzo dotkliwych zniszczeń wojennych, uważać można za lepszy, niż w b. zaborze rosyjskim.

Długoletnia działalność grom konserwatorskich i towarzystw opieki nad zabytkami w Krakowie i Lwowie oraz lepsze niż w innych dzielnicach Polski przygotowanie społeczeństwa, uchroniły przynajmniej najważniejsze zabytki od ostatecznej dewastacji. Najgorzej oczywiście przedstawia się stan zabytków w b. zaborze rosyjskim, gdyż tutaj nie tylko nie było ingerencji władz, lecz rząd rosyjski sam przyczynił się rozmyślnie lub bezmyślnie do rujnacji zabytków, społeczeństwo zaś dopiero od chwili powstania Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Warszawie (1906), wykazało znaczniejszą w tym kierunku dbałość i pomoc, która dzisiaj, pomimo tak wielkich zniszczeń wojennych, prawie nie istnieje.

Obecnie cały przeogromny ciężar ratowania i podtrzymywania zabytków spoczywa niemal wyłącznie na państwie, co nie jest ani racjonalne ani korzystne. Nawet najbogatsze państwa nie mogą pokrywać i nie pokrywają w całości ogromnych wydatków związanych z konserwacją i restauracją zabytków bez wydatnego współudziału społeczeństwa i samorządów. Rola państwa w sprawie opieki nad zabytkami nie polega bowiem na asygnowaniu funduszy, lecz raczej na prawnym, naukowym i artystycznym zabezpieczeniu zabytków, jako dorobku kultury narodowej. Pod tym względem organizacja nasza

w postaci wojewódzkich oddziałów sztuki, kierowanych przez konserwatorów, wykazała dużą sprawność, a zważywszy ciężkie warunki pracy, również wydatną działalność. Jakkolwiek Dekret o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z r. 1918 jest zbyt ramowy, a przeto posiada niejeden brak i lukę, to jednak jest on główną podwaliną działalności konserwatorów. Biorąc pod uwagę bardzo szczupłe fundusze, fatalne warunki komunikacyjne (głównie w województwach wschodnich) oraz częstokroć niechęć i brak zrozumienia zabiegów konserwatorskich nawet przez czynniki zdawałoby się kulturalne, trzeba przyznać, że praca konserwatorów wymaga poświęcenia i idealizmu. W ostatnich dwóch latach warunki poprawiły się o tyle, że zarówno władze administracyjne jak i społeczeństwo oceniają coraz przychylniej ingerencję konserwatorów, którzy radą fachową przyczyniali się już nieraz do uchronienia zabytku od zagłady lub zezpeczenia. Niestety ostatnie redukcje dotknęły również konserwatorów, których liczba została zmniejszona, tak że na jednego konserwatora wypadają obecnie dwa lub trzy województwa, co przy dużych obszarach i małych funduszach na rozjazd, sprawowanie opieki nad zabytkami znacznie utrudni i ograniczy, specjalnie zaś odbije się niekorzystnie w wypadkach prowadzenia większych robót, gdzie dogład jest konieczny.

W kronice niniejszej będziemy pomieszczać wiadomości o restauracji ważniejszych zabytków, zwracając uwagę zarówno na stronę merytoryczną jak i na techniczne jej przeprowadzenie.

RESTAURACJA PAŁACU PO-BISKUPIEGO W KIELCACH.

Pałac biskupów krakowskich w Kielcach, wystawiony w r. 1638 przez biskupa Zadzikę, (jeden z najciekawszych i stosunkowo nieźle zachowanych zabytków architektury polskiej wieku XVII) wymagał już zdawna gruntownej restauracji, szczególnie zaś zakonserwowania polichromowanego stropu sali portretowej oraz konserwacji plafonów Tomasza Dolabelli. Ponie-

waż w gmachu tym mieszczą się biura urzędu wojewódzkiego, co wpływa niekorzystnie na konserwację sal zabytkowych, zawiązał się w kwietniu r. b. pod kierownictwem wojewody, komitet restauracji pałacu. Celem usunięcia biur z sal zabytkowych i uzyskania nowych pomieszczeń, sporządzono bardzo udatny projekt nadbudowy mała wartościowych skrzydeł pałacu, co jednak z braku funduszy okazało się narazie nierealne, tak że związany z tym projekt umieszczenia w salach zabytkowych Muzeum Ziemi Kieleckiej, nieprędko będzie urzeczywistniony. Komitet musiał więc ograniczyć się z konieczności do przeprowadzenia robót restauratorsko - konserwatorskich. Prace rozpoczęto od restauracji stropu w sali portretowej, który skutkiem znacznej rozpiętości sali wygiął się własnym ciężarem, grożąc runięciem. Wprowadzenie przez byłe władze rosyjskie żelaznej kratownicy, podtrzymującej na strzemionach w środku rozpiętości stropu, wszystkie belki podciągowe, okazało się dobrym sposobem zabezpieczającym. Obecnie po usunięciu zbędnych obciążających strop belek z powały oraz usztywnieniu strzemion kratownicy i nasyceniu nadgniłych desek roztworem z pokostu, kleju i wosku, strop jest całkowicie zabezpieczony. Wartość artystyczna stropu polega na polichromji malowanej temperą, a odznaczającej się piękną kompozycją, doskonałym wykonaniem i dobrym stanem zachowania. Bliższe badanie wykazało, że malatury te, pochodzące z czasów budowy pałacu, nie były przemalowane, lecz pociemniały wskutek kurzu, kopci, lub zacieków. Polichromja będzie oczyszczona z kurzu, przetarta chlebem, miejscami uzupełniona lub podretuszowana w partjach zmatowiałych i wyblakłych, poczem przewernikowana. W ten sposób cały strop odzyska swą dawną świetność, bez uciekania się do zazwyczaj fałszywego przemalowania. W sali portretowej, ozdobionej szeregiem podobizn biskupów krakowskich, umieszczonych na wszystkich czterech ścianach w porządku chronologicznym, restauracji poddane zostaną wszystkie portrety. Portrety te pochodzą z w. XVIII i posiadają dość

znaczną wartość artystyczną oraz częściowo też ikonograficzną. Niestety uległy one niefortunnej restauracji w połowie w. XIX. Jak świadczą napisy na portrecie biskupa krakowskiego Jerzego Radziwiłła oraz pod portretem Jakóba Zadzika, restauracji tej dokonał w r. 1861, na koszt skarbu Królestwa Polskiego, Aleksander Rycerski, nakładając na twarze jaśniejsze plamy. Portrety te będą odczyszczane, częściowo odmyte z późniejszych naleciałości i pociągnięte werniksem z białka. Również zostaną, o ile możliwości, doprowadzone do dawnego wyglądu rami portretów. Niemalą trudność przedstawia szereg pustych ram, biegnących w połowie ściany południowej.

Jedyną możliwość racjonalnego rozwiązania należałoby szukać na drodze zapełnienia tej powierzchni kompozycją dekoracyjną, zharmonizowaną kolorystycznie i rodzajowo z całością sali.

Oczywiście, iż prace te nie wyczerpują jeszcze programu restauracji wnętrza pałacu. Zabiegi konserwatorskie będą skierowane ku odrestaurowaniu plafonów Dolabelli, zczerniałych skutkiem nieodpowiedniego użytkowania wnętrz na biura oraz nadwerżonych wskutek zacieków. Restauracji wymagają też rami przy plafonach i stiuki w dwóch gabinetach narożnych. Nadto dla przywrócenia gmachowi dawnej szaty zewnętrznej należy: pokryć dach karpówką (zamiast blachy), zrekonstruować hełmy wież norożnych (zmienione około r. 1864) zniwelować, zabrukować i ozdobić kwietnikami podwórzec frontowy, oraz doprowadzić do porządku ogród pałacowy. — Program powyższy podzielono na dwie grupy: robót remontowych, niezbędnych do utrzymania samego budynku i robót artystyczno - konserwatorskich, wynikających z potrzeb utrwalenia wartości zabytkowej pałacu. Roboty grupy pierwszej obciążą skarb państwa, koszta zaś grupy drugiej pokryć ma społeczeństwo, na co zebrano dotychczas 800 złp. Nie umniejszając zasług Komitetu oraz p. wojewody, należy podkreślić ze specjalnem uznaniem owocne zabiegi konserwatora p. Stanisława Chościechowskiego.

DR. ALFRED LAUTERBACH.

Recenzje i Sprawozdania

1-o. *Arcydziela malarstwa Klasycznego. Malarstwo włoskie.*

2-o. *Arcydziela Malarstwa Współczesnego. Malarstwo francuskie.* Warszawa. MCMXXIV. Kraków. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Dwie obszernie teki reprodukcji kolorowych, wykonanych techniką czterobarwną. Obie ułożone są z wytrawną znajomością przedmiotu i w sposób bardzo celowy. *Malarstwo włoskie* zawiera szereg reprodukcji z dzieł mało znanych, a jednak pierwszorzędnych.

Malarstwo francuskie, obok popularnych bardziej konwencjonalnych dzieł Besnarda, Cotteta, Oudry'ego, podaje znaczną ilość reprodukcji tryumfującej dziś szkoły impresjonistycznej i po-impresjonistycznej, w tej liczbie dzieła z mało dostępnych galerii prywatnych.

Pewne wątpliwości budzi sama zasada reprodukcji barwnej, która przy dzisiejszym stanie techniki częstokroć w drażniący sposób fałszuje odtwarzane oryginały. Poza tem zastrzeżeniem przyznać trzeba, że reprodukcje wykonane są — w zakresie możliwości swej techniki — jak najstaranniej.

Profesor TADEUSZ ZIELIŃSKI — *Grecja. Budownictwo. Plastyka. Krajobraz.* Warszawa. MCMXXIII. Kraków. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Wydawnictwo to, obok doskonałego, zwyciężonego tekstu, w opracowaniu najlepszego dziś u nas znawcy starożytności greckich, zawiera szereg ilustracji, wykonanych techniką t. zw. „tiefdruck“ i przedstawiających odtworzenie piękności i arcydzieł greckich, poczynszy od krajobrazu i kończąc na rzeźbach. Ilustracje te należą do najlepszych, jakie w tym rodzaju spotykamy obecnie w wydawnictwach europejskich; odtwarzając przeważnie przedmioty mało dotychczas znane, stanowią one ważny nabytek dla każdego miłośnika sztuki i świata klasycznego.

W. H.

MICHAŁ BRENSZTEJN — *Zegarmistrzostwo Wileńskie w wiekach XVI i XVII (Ateneum Wileńskie, tom I, zeszyt I, Wilno 1923).*

W krótkiej, lecz treściwej rozprawie, zebrał autor wiadomości dotyczące zegarmistrzo-

stwa wileńskiego w w. XVI i XVII, które niestety nie są zbyt obfite. Pierwszym znanym nam zegarmistrzem wileńskim był przybyły z Zygmuntem Augustem z Krakowa około r. 1544 niejaki Jan czy też Janusz. Od tej pory pojawiają się wzmianki i wiadomości o innych zegarmistrzach, przeważnie pochodzenia niemieckiego, którzy stale pracują w Wilnie. W początkach w. XVII jest ich już cała grupa. Najwybitniejszym ze znanych nam zegarmistrzów wileńskich był niejaki Jakób Gierke, (najdawniejsza jego praca nosi datę 1616), którego brązowe zegary stołowe (sztucery, tafelkowe) odznaczały się dużym artyzmem. Ciekawy zegar wieżyczkowy z Matką Boską jego roboty (z r. 1621), wystawiony był w Krakowie na wystawie Sobiescianów w r. 1883. Sześć wyraźnych reprodukcji zegarów Gierkego dopełnia tekstu autora. Praca powyższa jest niezmiernie ciekawym przyczynkiem do dziejów dawnej naszej sztuki stosowanej, dotychczas tak niedokładnie zbadanej oraz cennym przewodnikiem dla grona zbieraczy.

FELIKS KOPERA — *Muzeum Narodowe w Krakowie.* Nakład Drukarni Narodowej. Kraków 1923.

Bogato ilustrowany katalog najcenniejszych przedmiotów z Muzeum Narodowego w Krakowie. Praca rozpada się na 2 części, z których pierwsza zatytułowana: *Wybór i Opis Cenniejszych Zabytków*, druga: *Galerja Sztuki Współczesnej*. Należy z wielkiem uznaniem podnieść ukazanie się tego przewodnika po najbogatszym naszym muzeum. Będzie to może wzorem i zachętą dla dyrekcji innych naszych zbiorów, tembardziej, że jak czytamy w przedmowie dr. Koperę, właściciel drukarni Narodowej w Krakowie p. Telz, ma zamiar „wydawania skarbów, mieszczących się w muzeach polskich.“ Należy więc oczekiwać dalszych tomów tego pożytecznego wydawnictwa. Można by tylko zauważyć, że nie wszystkie ilustracje są dosyć wyraźne. Ale to brak, który w dalszych tomach zostanie prawdopodobnie usunięty.

Dr. MARJANA MORELOWSKIEGO — *Referat o arasach flamandzkich Zygmunta Augusta*, przedstawiony na posiedzeniu Komisji Historji

Sztuki Akademji Umiejętności, — streszczony w zeszycie I, tomu III — *Prac Komisji Historji Sztuki*. Wydawn. Polskiej Akad. Umiejęt. Kraków MCMXXIII.

Dr. Morelowski przedstawia wyniki swych badań nad arasami z kolekcji Zygmunta Augusta odzyskanymi z Rosji (cykle t. zw. Potop, Zwierzęta i inne). Na podstawie długich i sumiennych badań, ustala on pochodzenie tej jednej z najwspanialszych ze znanych seryj arasów flamandzkich i analizuje pokrewieństwo jej z innymi *suite'ami*. Rozprawa dr. Morelowskiego, odpowiednio ilustrowana, ma ukazać się niebawem w całości. Przy tej sposobności obszernie omówimy wyniki badań autora. Tymczasem zwracamy uwagę osób, które z kwestją powyższą chciałyby bliżej się zapoznać, na skreślony też przez dr. Morelowskiego przewodnik po wystawie arasów na Zamku Warszawskim w r. 1923 (*Arrasy Jagiellońskie odzyskane z Rosji*. — Nakładem Dyrekcji Zbiorów Państwowych).

S.

STEFAN ŻEROMSKI — *Le Roman De Walgour*. Traduit par St. Dunin-Karwicki, Illustré par Z. Kamiński. J. Mortkowicz, Editeur. Varsowie, MCMXXIII, Cracovie. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Ze względu na wyjątkowo staranne opracowanie graficzne, nie można pominąć w przeglądzie niniejszym tego przekładu *Walgierza Udatego*. Książka, wydana na papierze czerpanym w 150 egzemplarzach, jest pod względem wytworności i smaku artystycznego bez zarzutu.

FR. COURBOIN — *Histoire Illustrée de la gravure en France*. M. le Garrec ed., Paris, 1923.

Pierwsza z trzech części tego dzieła, która ukazała się dotychczas, składa się z tekstu literackiego oraz z teki, zawierającej 486 tablic i obejmuje okres czasu od początków sztycharstwa francuskiego do r. 1660. Największe dla historii sztuki znaczenie posiadają początkowe rozdziały tej monumentalnej pracy, gdzie po raz pierwszy zgromadzone zostały wszystkie dotychczas znane wiadomości o drzeworycie francuskim od r. 1370 począwszy. Rozdziały następne, poświęcone miedziorytowi i zaczynające od sztychów złotniczych, zawierają liczne wiadomości i tablice, dotyczące dzieł mało dotąd znanych, lub zupełnie nieznanych. Całość zapa- wiada się jako praca wartości pierwszorzędnej.

ARTHUR M. HIND — *Giovan Battista Piranesi*. — The Costwold Gallery, London W.

Obficie ilustrowane dzieło, którego część pierwsza ukazuje się obecnie, rozpoczyna się od krytycznego poglądu na bardzo popularną, a jednak mało zbadaną* działalność artystyczną Piranesiego. Następuje dokładny spis „Wieżień“ i „Widoków Rzymu“, poczem autor przechodzi w porządku chronologicznym wszystkie wydane dzieła Piranesiego, z dołączeniem szczegółowego spisu ważniejszych z nich. Dokładniejsze opracowanie tej części twórczości znakomitego sztycharza ma być treścią drugiej części dzieła.

Hauptwerke des Holzschnitts. Verlag R. Piper et Co, München.

Jest to serja dzieł, zawierających reprodukcje i historyczne opracowania niemieckich drzeworytów ilustracyjnych. Wyszły dotychczas: Biblia Lubecka (wstęp Friedländera), Biblia Kolońska i Ursa Grafa Męka Pańska (obie ze wstępem Worringera); zapowiedziane są dalej: Ezop oraz drzeworyty treści religijnej Hansa Baldunga Griena.

Książki te mają i dla nas duże znaczenie, zważywszy na wpływ, jaki dzieła drzeworytnicze ówczesne wywarły na sztukę europejską, szczególnie zaś na polską. Wartość książek podniesiona jest przez bardzo dobre, zwięzłe ujęcie tekstu historyczno-literackiego.

Cahiers d'aujourd'hui, publiés par Georges Besson, chez Georges Crès et C^{ie}, rue Hautefeuille, 21, — Paris.

Serja monografij o współczesnem malarstwie francuskim, świetnie wydana na papierze kredowym i ozdobiona licznymi reprodukcjami dzieł omawianych artystów. Dotychczas wyszły: *Renoir*, opracował ALBERT ANDRE; *A. Derain* oraz *P. Cézanne* — dwa ostatnie dzieła w opracowaniu ELIE FAURE'A.

W. H.



POLONICA.

Listopadowy zeszyt miesięcznika: *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* — daje na pierwszym miejscu bogato ilustrowany artykuł JERZEGO ŁUKOMSKIEGO: *O architekturze polskiej i wpływie jaki na nią wywarła sztuka francuska (L'Architecture polonaise et l'influence de l'art français)*. Artykuł nacecho-

wany jest żywym i słusznym uwielbieniem dla architektury francuskiej; z tego to prawdopodobnie uwielbienia wynika teza, polegająca na tem, jakoby architektura polska w. XVII i XVIII rozwijała się pod przeważnym wpływem sztuki francuskiej. Teza ta, mająca pewne zastosowanie do sztuki naszej u schyłku w. XVIII, jest w stosunku do w. XVII i trzech pierwszych ćwierci XVIII stanowczo błędna. Architektura nasza tego okresu ulegała przeważnie wpływom włoskim, a w epoce saskiej — włoskim i drezdeńskim. P. Lukomski w artykule swoim opiera się zresztą głównie na budowlach z czasów Stanisława Augusta, w których klasycyzmie znaczne wpływy francuskie, chociaż może nie bezpośrednio, są jednak istotnie widoczne; jakkolwiek rodzima klasycyzmu tego odmiana została już od dawna zanalizowana w pracach naszych historyków sztuki.

Artykuł p. Lukomskiego, bardzo nam miły w swoich tendencjach, razi jednak zbyt pobieżną znajomością przedmiotu; jak wiadomo, p. Lukomski całe prawie życie spędził w Rosji. Wynikają stąd, poza wątpliwą tezą ogólną, dosyć poważne błędy w szczegółach. Pomimo to artykuł jest dla sprawy propagandy pożyteczny, a doskonale ilustracje dostatecznie świadczą o wartości artystycznej omawianych budowli. Szkoda tylko, że z gościnności firm francuskich dla spraw sztuki polskiej nie korzystają historycy sztuki, lepiej obznajmieni z przedmiotem.

JEAN TOPASS — *L'art et les artistes en Pologne au moyen-âge*. Librairie Félix Alcan, Paris.

P. J. Topass z dużą znajomością przedmiotu zbija błakający się jeszcze gdzie niegdzie pogląd, jakoby sztuka polska średniowieczna nie istniała, lub była tylko echem sztuki obcej. Autor dowodzi, że sztuka ta umiała połączyć uczucie dramatyczne flamandów z niemieckim gwałtownym realizmem i z francuską subtelnnością, połączeniu temu nadając jednak własny, odrębny wyraz stylistyczny.

Pogląd ten teoretycznie trafny, zyskałby większe oparcie, gdyby autor dokładnie ujął i na przykładach dowiódł, na czem owa odrębność stylistyczna polega. Pomimo zbyt nieco pobieżnego potraktowania tej części argumentacji, praca p. Topassa posiada duże znaczenie, po raz pierwszy w literaturze europejskiej poruszając kwestję sztuki naszej średniowiecznej jako osobne zagadnienie.

ERICH WIESE — *Schlesische Plastik von Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*.

Dzieło to, ozdobione 66 tablicami, zawiera szereg wiadomości, bezpośrednio lub pośrednio wiążących się z niedosyć jeszcze zbadanym zagadnieniem rozwoju polskiej plastyki średniowiecznej.

W. H.



KSIĄŻKI I CZASOPISMA NADEŚLANE.

JAN JAKUBOWSKI — *Tomasz Makowski sztycharz i kartograf nieświecki*. № 1 Wydawnictw Instytutu dla Badania Ziemi Wschodnich Rzpltej Polskiej. Warszawa, 1923.

MIECZYSLAW TRETER — *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb*. Nakładem H. Altenberga we Lwowie. MCMXXIV.

STANISLAW WASYLEWSKI. — *Portrety Pań Wytwornych*. Lwów. Księgarnia Wydawnicza H. Altenberga. Warszawa. Gebethner i Wolff. MCMXXIV.

„Sztuka”. 1897 — 1922. Kraków. Nakład i własność H. Altenberga & Gubrynowicza i syna we Lwowie.

Wiadomości Literackie, tygodnik. Warszawa. Rok. I, № 2.



OD REDAKCJI

Pragnąc publicznie wyrazić naszą wdzięczność tym wszystkim, którzy przez czynne poparcie naszych usiłowań, przyczyniają się do zapewnienia egzystencji placówce społeczno-artystycznej, jaką jest miesięcznik „Sztuka i Artysta”, stale będziemy umieszczać w oddzielnej rubryce listę tych Szanownych Osób i Instytucyj, które w pracy naszej przyszły nam z pomocą.

Miło nam jest zapoczątkować tę listę przez złożenie najszczerzych podziękowań Szanownemu Zarządowi T-wa Akcyjnego Pabjanickiej Fabryki Papieru Robert Saenger, a w szczególności Prezesowi Towarzystwa p. Oskarowi Saengerowi, za łaskawe odstąpienie dla „Sztuki i Artysty” papieru tekstowego po cenie własnego kosztu.



REDAKCJA: *Stanisław Dangel,*
dr. Mieczysław Sterling.

WYDAWCA: „Dom Sztuki“
(Hôtel des Ventes)

Tłocznia Tow. Straży Kresowej, Jasna 8. Telefon 80-54.



SP. A K C. **DOM SZTUKI** SP. A K C.

(HÔTEL DES VENTES)

Warszawa, ul. Chmielna 5. Telefony 32-71 i 96-32.

LICYTACJE DZIEŁ SZTUKI I PRZEDMIOTÓW
KOLEKCYJONERSTWA.

Biuro otwarte codziennie
od godz. 9 rano do 4 pp.

DOM SZTUKI

przyjmuje w komis:

CERAMIKĘ, SZKŁO, ZBROJE, WYROBY METALOWE, BIŻUTERJĘ, TKANINY, DYWANY,
BRONZY, EMALJE, RZEŻBY, OBRAZY, SZTYCHY, KSIĄŻKI, RĘKOPISY, NUMIZMATY, MEBLE,
ZEGARY, PRZEDMIOTY SZTUKI STOSOWANEJ, PAMIĄTKI HISTORYCZNE i t. d.

Niski poziom handlu dziełami sztuki w Polsce był bodźcem do utworzenia instytucji, która by jawnością zawieranych transakcji zabezpieczała artystyczną i materialną wartość nabywanych dzieł. W tym to celu grono zbieraczy i miłośników sztuki stworzyło nową placówkę pod nazwą „Dom Sztuki” o typie zagranicznych Hôtels des Ventes (Kunstauktionshäuser), w którym wszystkie przedmioty są sprzedawane z publicznej licytacji. Pragnąc uchronić sprzedającego przed wyzyskiwaniem jego nieświadomości, zaś kupującego przed nabywaniem rzeczy bez wartości lub falsyfikatów, a jednocześnie dążąc do istotnego uregulowania oceny poszczególnych obiektów, „Dom Sztuki” posiada, na wzór najważniejszych instytucji zagranicznych, własnych ekspertów ze wszystkich dziedzin sztuki i zbieractwa.

Licytacje odbywają się raz na dwa tygodnie i są poprzedzane czterodniową wystawą wszystkich na sprzedaż przeznaczonych dzieł.—„Dom Sztuki” przyjmuje na sprzedaż dzieła sztuki i przedmioty kolekcjonerstwa ze wszystkich dziedzin i epok. Miarą przyjmowanych przedmiotów jest ich wartość bądź artystyczna, bądź kolekcjonerska.—„Dom Sztuki” sporządza ekspertyzy dzieł sztuki, powołując do współpracy najwybitniejszych fachowców w kraju.

WŁADZE SPÓŁKI:

RADA NADZORCZA: PREZES: Dominik Witke-Jeżewski. WICE-PREZESI: Stefan Benzeł, Tadeusz Rychter. CZŁONKOWIE: Janina bar. Dangel, Edward Eber, Stanisław Jackowski, Mieczysław Rulikowski, Henryk Rygier, Adolf Sturm.

ZARZĄD: PREZES: Stanisław bar. Dangel. CZŁONKOWIE: Tadeusz Pruszkowski, Hieronim Wilder. DYREKTOR: Dr. Mieczysław Sterling.

KOMISJA REWIZYJNA: Jan Lilpop, Zygmunt Łazarzski, Feliks Łopieński, Stanisław Meyer, Prof. Dr. Mieczysław Michałowicz.

Wydawnictwa H. Altenberga we Lwowie.

STANISŁAW WASYLEWSKI

PORTRETY PAŃ WYTWORNYCH

Czasy Stanisławowskie

z 10 tablicami w rotograwurze, 2 facsimile, kolorowemi miniaturami oraz 50 rycinami w tekście. — Cena w ozdobnej broszurze 30.— w oprawie 36.—

Po dwuletnich przygotowaniach puszczamy obecnie w obieg księgarski dzieło, które pod względem typograficznym niema równego w Polsce. O wartości literackiej tej nowej publikacji nie potrzebujemy wspominać. Liczni wielbiciele talentu Wasylewskiego, oraz wszyscy miłośnicy przeszłości, z zapartym oddechem czytać je będą. Szerokie rzesze miłośników sztuki i bibliofile z zachwytem przeglądać będą świetne reprodukcje obrazów i sztychów epoki stanisławowskiej.

MIECZYŚLAW TRETER

XAWERY DUNIKOWSKI

z 30 tablicami w rotograwurze oraz 60 rycinami w tekście. — Cena w oprawie płóciennej 50. —

Dunikowski, genialny rzeźbiarz, którego dzieła wzbudzały podziw na wystawach w Paryżu, Londynie i Wenecji, doczekał się monografii napisanej przez dyrektora zbiorów państwowych D-ra Mieczysława Tretera. Od czasu Witkiewiczowskiej „Sztuki i Krytyki”, nie było w literaturze polskiej dzieła, któreby tyle nowego i fachowego w dziedzinie sztuki przyniosło. W dziele tem znajdzie czytelnik nietylko nadzwyczajnie trafną charakterystykę działalności artystycznej Dunikowskiego, ale przede wszystkim pogląd na istotę rzeźby współczesnej i całokształt sztuki. Dzieło drukowane na papierze kredowym matowym, tablice na kartonach.

„Sztuka” 1897—1922.

Album jubileuszowe Tow. Artystów Polskich „Sztuki” w Krakowie zawiera 60 reprodukcji na osobnych tablicach, oraz ilustrowany tekst w języku polskim, francuskim i angielskim.

Cena w ozdobnej oprawie 30.—

Do nabycia we wszystkich księgarniach.



*Bielizna
damska
Kostjumy
Suknie*

Warszawa

Crysta 2



*CZASOPISMO POŚWIĘCONE
KULTURZE I ESTETYCE ŻYCIA.*

*WYCHODZI CO MIESIĄC PRZY STAŁYM
WSPÓLPRACOWNICTWIE:*

*BOYA, W. GRUBIŃSKIEGO, T. GRONOWSKIEGO,
CEZ. JELLENTY, JAR. IWASZKIEWICZA, Z. KLE-
SZCZYŃSKIEGO, K. MAKUSZYŃSKIEGO, W. ORLI-
CZA, I. POKRZYWNICKIEJ, WŁ. PORANKIEWICZA,
ST. RZECKIEGO, A. SŁONIMSKIEGO, MAGD. SAMO-
ZWANIEC, J. TUWIMA, WŁ. SKOCZYŁASA, AL.
ŚWIDWIŃSKIEGO, B. WINAWERA, ST. A. WOTOW-
SKIEGO, K. WROCZYŃSKIEGO, J. ZARUBY,
J. ŻYZNOWSKIEGO I INNYCH.*

NABYWAC MOŻNA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH I KIOSKACH.

ADMINISTRACJA: WARSZAWA, WSPÓLNA Nr. 33, m. 3. TELEFON 180-20.

Księgarnia Towarzystwa Wydawniczego

MAZOWIECKA 12 — w Warszawie — TELEFON 244-14.

*Poleca dział artystyczny stale zaopatrzonej w nowości polskie i zagraniczne
KSIĄŻKI, ALBUMY, CZASOPISMA, REPRODUKCJE, OPRAWY, WYDAWNICTWA
DLA BIBLIJOFILÓW.*

WYDAWNICTWA WŁASNE:

ARCYDZIEŁA MALARSTWA KLASYCZNEGO:

Teka I. MALARSTWO WŁOSKIE.

*Teka II. MALARSTWO HISZPAŃSKIE, HOLENDERSKIE, FLAMANDZKIE,
ANGIELSKIE, NIEMIECKIE.*

ARCYDZIEŁA MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO:

Teka I. MALARSTWO FRANCUSKIE.

*Teka II. MALARSTWO ANGIELSKIE, BELGIJSKIE, SKANDYNAWSKIE, ROSYJSKIE,
NIEMIECKIE.*

GRECJA, BUDOWNICTWO, PLASTYKA, KRAJOBRAZ.

176 PLANSZ, TEKST PROFESORA T. ZIELIŃSKIEGO,

PROF. WINCENTY TROJANOWSKI: MALARSTWO WŁOSKIE.

ZBIOROWE WYDANIE DZIEŁ STEFANA ŻEROMSKIEGO.

Wydawnictwo dzieł Norwida, Nietzschego, Leonarda da Vinci, Michała Anioła i t.d.

GEBETHNER i WOLFF

KSIĘGARNIA NAKŁADOWA

WARSZAWA — KRAKÓW — LUBLIN — ŁÓDŹ — POZNAŃ — WILNO — ZAKOPANE

NOWOŚCI:

CHOYNOWSKI PIOTR. Dom w śródmieściu. Powieść	6.—
DĘBICKI ZDZIŚLA W. Poezje 1898 — 1923. Wydanie jubileuszowe	9.—
OSSENDOWSKI ANTONI FERDYNAND. W ludzkiej i leśnej knieji.	10.—
OSTROWSKI JERZY. Obok życia. Powieść	4.50
SIEDLECKI-GRZYMAŁA ADAM. Samosęki. Powieść	7.—
SKARB RZECZYPOSPOLITEJ. Praca zbiorowa pod redakcją Henryka Tennen- bauma, z przedmową Ludwika Krzywickiego.	6.—
ŻYZNOWSKI JAN. Kamienie ugorne. Powieść	6.50

CENY ZASADNICZE. OBOWIĄZUJE BIEŻĄCY MNOŻNIK.

(Od dnia 9.I. r. 1924, aż do odwołania: 900.000).

Do cen katalogowych dolicza się 20% dodatku sortymentowego.

PRZEGLĄD BIBLIOGRAFICZNY.

Dwutygodnik informacyjny dla czytających i kupujących książki pod redakcją
HENRYKA MOŚCICKIEGO.

Prenumerata kwart. c. z. 2.—; z przesyłką c. z. 2.50.

Prenumeratę przyjmuje administracja, Zgoda 12. — Konto P. K. O. 85.20.



BOGUSŁAW HERSE

WYKWINTNE STROJE DAMSKIE · SUKNIE · KOSTIUMY ·
OKRYCIA · FUTRA · STROJE RANNE · KAPELUSZE · MODY
DROBIAZGI TOALETOWE · RĘKAWICZKI · PÓNCZOCHY
JEDWABIE · WSTĄZKI · KORONKI · WEŁNY · PARASOLE
DYWANY
FRANKI · PODUSZKI SALONOWE · KOŁDRY · KAPY ·

EGZYSTUJE OD 1832 ROKU

G. RADKE

WARSZAWA, WIERZBOWA 3.

WIELKI WYBÓR SREBER
STYLOWYCH I KRYSZTAŁÓW.

MEBLE STYLOWE
MEUBLES DE STYLE

PRACOWNIA

B-ci WENDORFF
WARSZAWA, UL. CHMIELNA 9.

ATELIER

WENDORFF FRÈRES
VARSOVIE, -9, RUE CHMIELNA.

BANK ZJEDNOCZONYCH
ZIEM POLSKICH
SPÓŁKA AKCYJNA

Kapitał Zakładowy Mkp.: 65.000.000.

CENTRALA W WARSZAWIE
PLAC NAPOLEONA 7.

ODDZIAŁY W WARSZAWIE:

I-szy Oddział Miejski, Królewska 6.

II-gi Oddział Miejski, Hotel Europejski.

ODDZIAŁY PROWINCJONALNE:

Baranowicze, Bydgoszcz, Hrubieszów, Koło
(Ziemi Kaliskiej), Lwów, Nowogródek,
Równo, Słonim, Stołbee, Wilno.

ZALATWIA WSZELKIE
CZYNNOŚCI BANKOWE.



ŻĄDAĆ WSZĘDZIE

GIBBS' A:

Mydeł toaletowych, pasty do zębów.

DORIN' A:

Ołówków do brwi, pomadek do ust,
kosmetyków.

ARYS' A:

Perfum — pudrów.

**JENERALNE PRZEDSTAWICIELSTWO
NA POLSKĘ I GDAŃSK**

L. KORYTKO & C-ie

PLAC DĄBROWSKIEGO Nr. 9.

Telefon 49-01.



PIĘKNE MODELE

POLECA FIRMA

„E W A”

NIECAŁA Nr. 8. — TELEFON Nr. 282-42.

WINC. WABIA-WABIŃSKI

JUBILER

WARSZAWA

GMACH HOTELU EUROPEJSKIEGO

(vis-à vis Kom. Wojsk. P.)

TTTTTTTTTT TŁOCZNIA TTTTTTTTTT

T-WA STRAŻY KRESOWEJ

SP. Z O. O.

WYKONYWA

WSZELKIE ROBOTY DRUKARSKIE

STARANNIE, SZYBKO, TANIO.

WARSZAWA, JASNA Nr. 8. TEL. 80-54.

BANK HANDLOWY W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY W R. 1870.

Kap. akc. **1.200.000.000** Mkp. — Kap. Rezerw. **29.500.000.000** Mkp.

INSTYTUCJA CENTRALNA: WARSZAWA, TRAUGUTTA 7/9.

5 ODDZIAŁÓW MIEJSKICH W WARSZAWIE.

ODDZIAŁY W POLSCE:

Będzin, Białystok, Bydgoszcz, Ciechocinek (ag. sez.), Częstochowa, Gniezno, Hrubieszów, Jędrzejów, Kalisz, Katowice, Kielce, Końskie, Kraków, Kutno, Lublin, Łowicz, Łódź (Główny), Łódź (Od. Miejski), Miechów, Mława, Ostrowiec, Pabjanice, Piotrków, Płock, Poznań (Głów), Poznań (Oddz. Miejski, hotel Bazar), Radom, Radomsk, Sandomierz, Sosnowiec, Tomaszów Mazowiecki, Toruń, Wilno, Włocławek, Zawiercie, oraz

ODDZIAŁ W GDAŃSKU

BANK ZASTĘPCZY

BANK ZIEMI POLSKIEJ W LUBLINIE:

ODDZIAŁY W POLSCE:

Brześć n/Bugiem, Chełm, Dubno, Działoszyce, Izbica, Kazimierza Wielka, Korzec, Kołomyja, Kowel, Krasnystaw, Krzemieniec, Lwów, Luck, Opoczno, Ostróg, Pinczów, Puławy, Równe, Siedlce, Szydłowiec, Tomaszów Lubelski, Włodzimierz Wołyński, Zamość.

BANK DLA HANDLU I PRZEMYSŁU W WARSZAWIE

INSTYTUCJA CENTRALNA — WARSZAWA, UL. TRAUGUTTA 8.

ODDZIAŁY MIEJSKIE W WARSZAWIE:

1-szy, Marszałkowska 83.
2-gi, Praga, Targowa 57,

3-ci, Śto Jerska 10.
4-ty, Nalewki 32,
5-ty, Marszałkowska 121.

6-ty, Nowy Świat 50,
7-my, Bracka 18.

ODDZIAŁY I AGENTURY W POLSCE:

Augustów	Kalisz	Łomża	Prużany	Stanisławów
Baranowicze	Kałużyn	Łuck	Puławy	Stołpce
Będzin	Katowice	Łuków	Pułtusk	Suwałki
Biała Podlaska	Kielce	Łuniniec	Radom	Tomaszów
Białystok	Kobryń	Międzyrzec	Radomsk	Mazowiecki
Bielsk Cieszyński	Końskie	Mińsk Mazowiecki	Radzyń	Toruń
Bielsk Podlaski	Korzec	Olkusz	Równe	Ustroń
Brześć n/Bugiem	Kowel	Ostróg	Sandomierz	Węgrów
Bydgoszcz	Kraków	Ostrołęka	Sarny	Wilno
Chełm	Królewska Huta	Ostrów Łomżyński	Siedlce	Włocławek
Częstochowa	Krzemieniec	Ostrów Poznański	Siedlce Oddział	Włodawa
Drohobycz	Kutno	Ostrowiec	Miejski	Włodzimierz Woł.
Dubno	Leszno	Parczew	Siemiatycze	Wolkowysk
Garwolin	Lida	Pińsk	Skarżysko	Zamość
Grajewo	Lubartów	Piotrków	Słonim	Zawiercie
Grodno	Lublin	Płock	Sokołów	Zdołbunów
Horodzieja	Lwów	Podwoleczyska	Sokółka	Zduńska Wola
Hrubieszów	Łódź	Poznań	Sosnowiec	Żelechów

Oddział w Gdańsku — 18, Reitbahn.

ODDZIAŁY ZAGRANICZNE:

Paryż.
36, rue Châteaudun.
Rotterdam.
Coolingsiel 103.

Bruksela.
30, rue du Marché aux Poulets.
Londyn.
31 & 33, Bishopsgate E. C. 2. (City).

Antwerpja.
13, rue Quellin.
Londyn (Oddz. Miejski).
88, Aldgate High. str.

BIURO WYMIANY ODDZIAŁU W PARYŻU:

Barlin, Bruay-les-Mines (I), Bruay-les-Mines (II), Bully-Grenay, Billy-Montigny, Carvin, Douai, Dourges, Harnes, Lens, Marles-les-Mines, Montceau-les-Mines, Noeux-les-Mines, Oignies, Sallaumines.

PRENUMERATA:

Prenumerata w kraju:

rocznie (10 numerów, w czem 2 podwójne) . . .	złot. polsk.	18.—
półrocznie (5 numerów, w czem 1 podwójny) . . .	„ „	9.—
pojedynczy numer	„ „	1.50

Prenumeratory zamiejscowi opłacają ponadto półroczne porto w wysokości
złot. polsk. 1.—

Prenumerata zagraniczna wraz z przesyłką pocztową:

rocznie	fr. szw.	24.—
półrocznie	„ „	12.—
cena numeru	„ „	2.—

Ogłoszenia:

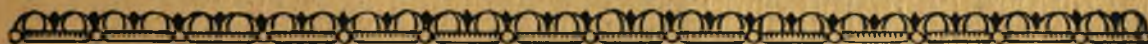
cała strona	złot. polsk.	45.—
$\frac{1}{2}$ strony	„ „	22.50
$\frac{1}{4}$ strony	„ „	15.—
$\frac{1}{8}$ strony	„ „	10.—

Złoty polski rozumie się równy frankowi złotemu wg. kursu ustalanego codziennie przez
Ministerstwo Skarbu.

KONTA CZEKOWE „DOMU SZTUKI”:

P. K. O. konto 5277.

Bank dla Handlu i Przemysłu w Warszawie, VI Oddz. Miejski (Nowy Świat 50)
Konto № 16006.



ABONNEMENTS A L'ETRANGER:

un an	frs. suisses	24.—
six mois	„ „	12.—
le numéro	„ „	2.—

Le prix de l'abonnement peut être également versé en d'autres monnaies étrangères correspondant au montant indiqué en frans suisses.

Rédaction et Administration: Varsovie, — 21, rue Nowy Świat
ou bien:

„Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes), Varsovie, — 5, rue Chmielna.

Compte-chèque N-ro 16006 à la Banque pour le Commerce et l'Industrie
à Varsovie, VI-me Succursale Urbaine.



P. 11
12



SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK.

WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM SZTUKI”. (HÔTEL DES VENTES) W WARSZAWIE:

WARSZAWA.

LUTY 1924.



REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. NOWY ŚWIAT № 21, — TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: WARSZAWA, UL. CHMIELNA № 5, — TEL. № № 96-32 i 32-71.

L'ART ET L'ARTISTE

PEINTURE. SCULPTURE. ARTS DÉCORATIFS. COLLECTIONS.

REVUE MENSUELLE.

ÉDITÉE PAR LA S. A. „DOM SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) A VARSOVIE.

VARSOVIE.

FÉVRIER 1924.

SOMMAIRE:

<i>Jozef Mlodecki</i> — La Peinture Flamande et Hollandaise (à propos d'une exposition à Varsovie)	pg.	29
<i>Tadeusz Pruszkowski</i> — Stanisław Noakowski	”	34
<i>Dr. Nikodem Pajzderski</i> — Les Collections de Goluchow	”	36
<i>Wacław Husarski</i> — L'Autel des Rois Mages à Brzesc Kujawski	”	41
La vie artistique en Pologne	”	44
La vie artistique à l'Étranger	”	46
Chronique du „Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes)	”	51
Livres et périodiques	”	53

Illustrations: le château de Goluchow, peintures flamandes, esquisse du tableau „Le Sermon de Skarga” de J. Matejko, pastels de S. Wyspiański, aquarelles de S. Noakowski, l'autel des Rois Mages à Brzesc Kujawski.

Reproduction et insertions autorisées, sous réserve d'indication de source, et dans la limite des lois et règlements sur la propriété littéraire.

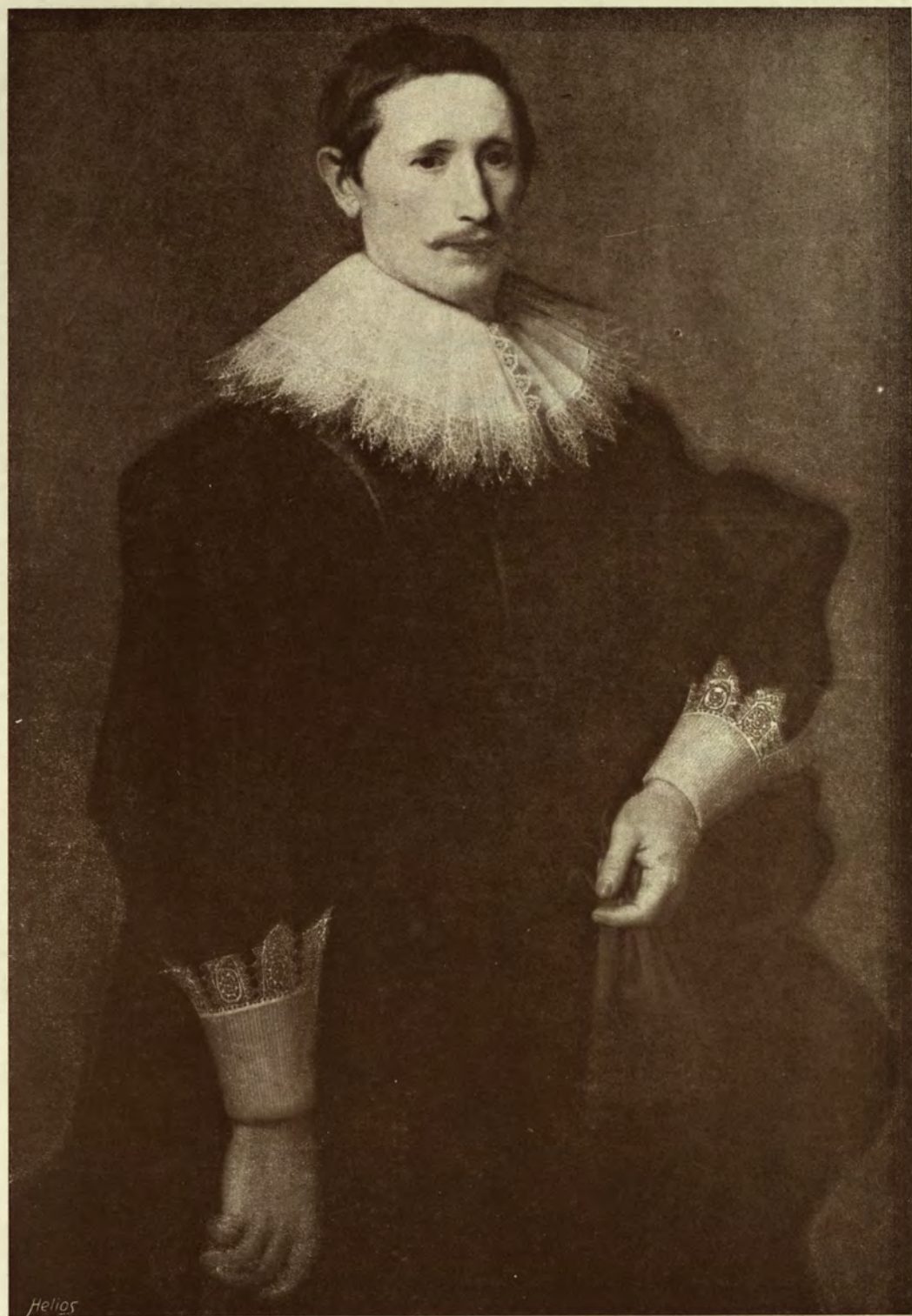
SPIS RZECZY:

<i>Józef Mlodecki</i> — Malarstwo Flamandzkie i Holenderskie. Wystawa w Kamienicy Baryczków. Wieki XV i XVI.	str.	29
<i>Tedeusz Pruszkowski</i> — Stanisław Noakowski	”	34
<i>Dr. Nikodem Pajzderski</i> — Zbiory Goluchowskie.	”	36
<i>Wacław Husarski</i> — Ołtarz Trzech Króli w Brześciu Kujawskim	”	41
Przegląd artystyczny kraju	”	44
Życie artystyczne za granicą	”	46
Kronika „Domu Sztuki”	”	51
Recenzje i Sprawozdania	”	53

Ilustracje: Goluchów, sztuka flamandzka, szkic J. Matejki do „Kazania Skargi”, pasteles S. Wyspiańskiego, rysunki Noakowskiego, ołtarz Trzech Króli w Brześciu Kujawskim.

Rękopisów nie zastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Prawo reprodukcji i przedruków jedynie za podaniem źródła i przy zachowaniu praw i przepisów o własności literackiej.



Nicolaes Elias Pickenoy

PORTRET MĘŻCZYZNY



Malarstwo flamandzkie i holenderskie

(Wystawa w kamienicy Baryczków)

I

WIEKI XV i XVI

Wystawa sztuki flamandzkiej i holenderskiej, otworzona w starej kamienicy Baryczków, jest w Warszawie drugą z kolei wystawą malarstwa mistrzów dawnych, urządzoną z planem i przewodnią myślą naukową—zamknięcia ekspozycji w określonych granicach miejsca i czasu. Pierwsza z wystaw tak pojętych i urządzonych przez tę samą zasłużoną instytucję Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, była poświęcona sztuce francuskiej. Inne oglądane dotychczas w Warszawie, poza Kamienicą Baryczków, wystawy dzieł sztuki dawnej posiadały przeważnie charakter najzupełniej chaotyczny i przypadkowy. Same nazwy ich, jako „wystaw starożytności”, czy też inne, równie ogólnikowe i nic nie mówiące, świadczyły o bezplanowości w zebraniu i wystawieniu pewnej ilości zabytków sztuki z najróżnorodniejszych jej epok, krajów i działów.

Rzecz prosta, że tak urządzone wystawy, pomimo słusznego zresztą zainteresowania ze strony szerszej publiczności, nie mogły mieć tego znaczenia popularyzacyjnego, a zwłaszcza — naukowego, co wystawa jednego tylko działu sztuki, jak w tym razie — malarstwa i to — zamkniętego dwoma stuleciami twórczości dwóch tak blizkich i pokrewnych sobie w sferze sztuki kultur, jak flamandzka i holenderska.

Wystawa ta jest pierwszym w Warszawie pokazem publicznym na większą skalę dzieł sztuki geniusza flamandzko-holenderskiego, który wypowiedział się w malarstwie w stopniu zdumiewającym potęgą i ogromem dzieła.

Geniusz ów, nie uległszy potężnemu naporowi kosmopolityzujących wpływów włoskiego odrodzenia, stworzył w malarstwie walory, które przejęte czy naśladowane przez inne narody, pozwoliły im odnaleźć w sztuce swe odrębne wyrazy narodowe i stał się w ten sposób punktem wyjścia współczesnej sztuki europejskiej.

Zgromadzony na wystawie naszej materiał jest częściąka zaledwie i nie zawsze najlepszą tego, co w kraju posiadamy, gdyż zaczerpnięty został jedynie z warszawskich zbiorów prywatnych; pomimo jednak swej nierównomierności i wielu braków, zwłaszcza co do wieków XV i XVI, oraz wielkich mistrzów w. XVII, daje naogół bardzo dobre pojęcie o jednej z najświetniejszych epok w historii sztuki europejskiej.

Epokę tę otwiera pod koniec średniowiecza tak zw. wczesna szkoła niderlandzka, która zjawia się nagle na schyłku w. XIV, w całym blasku i bogactwie form, barw i kultury artystycznej, do jakiej gdzieindziej sztuka dochodziła na drodze długiej ewolucji o widocznych dla oka badacza etapach stopniowego rozwoju. Gdy porównamy twórcę niderlandzkiej szkoły malarstwa, starszego z dwóch braci van Eycków, — Huberta (1366 — 1426), ze współczesnym mu we Włoszech i pokrewnym wielkością stylu Masacciem (1401 — 1428) i spojrzymy poza nich w głąb wieków, ujrzymy za wielkim Hubertem pustkę, wypełnioną jedynie iluminacjami kodeksów pergaminowych, malarstwem witrażowym i nader rzadko — ściennym; za Masacciem zaś wstecz aż do „ojca malarstwa włoskiego”, Cimabuego (1240 — 1302) obserwować możemy krok za krokiem stopniowy rozwój sztuki włoskiej w dziełach Masolina, Fra Angelica, Orcagnii, Lorenzetti, Giotto.

Ta pustka za braćmi Hubertem i Janem van Eyckami, zjawiającymi się we Flandrii nagle i zagadkowo z całym aparatem świetnej techniki malarskiej i rysunkowej, jest może tylko pozorną i powstałą dla oka późniejszych badaczy na skutek zniknięcia, zniszczenia tych dzieł wczesnego malarstwa niderlandzkiego, którego szczytem byli van Eyckowie. Hypoteza ta nie jest bezpodstawna, gdy uwzględnimy purytanizm protestancki w Niderlandach w. XVI i szalejące tam wtedy obrazoburstwo, rabunki hiszpańskich ciemieżców i t. p. czynniki, które spowodowały zniszczenie mnóstwa bezcennych dzieł sztuki niderlandzkiej, mogących wyjaśnić nam zagadkę, niemal cud—zjawienia się genialnych van Eycków i ich arcydzieła w kościele Św. Bawona w Gandawie.

Najnowsze badania naukowe usiłują teoretycznie przynajmniej wyjaśnić problemat sztuki van Eycków, jako produktu zespolenia całej umiejętności artystycznej i realizmu północy z nowatorskimi dążeniami „giottyzmu” na południu. „Giottyzm” ów miał dotrzeć aż do Renu za pośrednictwem Avignonu, przez pracujących we Francji za Jana II i Karola V artystów flamandzkich. Przypuszczenia te jednak pozostają na razie w sferze teorii o licznych lukach i słabem dotychczas uzasadnieniu faktycznym.

Ze świetnej sztuki tej wieku XV, mającej swe główne ośrodki w Bruges i Gandawie (van Eyckowie, Roger van der Weyden, Memling, Gerard Dawid, Dirk Bouts, Hugo van der Goes) na wystawie naszej nic zgoła nie posiadamy, bo też dzieł tych, należących do najcenniejszych i najrzadszych skarbów muzealnych, w Polsce kilka jest zaledwie i to — drugorzędnych.

Jedynie w polskich rękach arcydzieło Memlinga, znajdujące się do niedawna w pewnych zbiorach magnackich, sprzedane podobno zostało, niestety, lat temu parę, w Paryżu.

Najstarsze na wystawie naszej obrazy szkoły niderlandzkiej do innej już należą epoki, o innych tendencjach artystycznych i o innym stylu.

Obrazy te przenoszą nas do nowego ogniska artystycznego Flandrii początku wieku XVI, do Antwerpji, która w czasie tym odebrała Bruges wraz z handlem i hegemonią artystyczną.

Twórcą antwerpskiej szkoły malarstwa, rozpoczynającej nowy okres sztuki niderlandzkiej w sensie jej dalszego postępu i rozwoju był Quentin Matsys (1460 — 1530). Sztuka jego w przeciwieństwie do drobiazgowości mistrzów z Bruges odznacza się siłą i rozmachem, wnosi nowe wartości kolorystyczne dzięki umiejętnemu stopniowaniu i tonowaniu barw, wreszcie — tworzy malarstwo rodzajowe, wyodrębniając je z panującej dotychczas niepodzielnie sztuki religijnej.

Wszystkie te cechy nowatorskich dążeń Matsysa okazuje nam w całej pełni znajdujący się na wystawie obraz mistrza, zatytułowany „Lichwiarze”.

Malowidło to jest niezaprzeczenie najprzedniejszą perłą wystawy, tworząc na niej, wraz innym arcydziełem — Halsą, moment zgoła europejski wysokiego poziomu.

Obraz ten, istniejący w dość licznych replikach i współczesnych kopjach uczniów i naśladowców mistrza (Jan Matsys, Marinus van Roymerswaele, Jan van Hemessen) w wielu muzeach i zbiorach europejskich (Windsor, Wenecja, Bolonia, Neapol, Antwerpja, Ermitaż i in.), przedstawia nie „lichwiarzy”, lecz, jak twierdzi znakomity francuski historyk sztuki André Michel, na podstawie napisów, znajdujących się na większości egzemplarzy obrazu, — poborcę podatków i ich płatnika.

Niesłychanie plastyczne i wyraziste typy nieubłaganego poborcy i obywatela, dzierżącego w ręku z cierpkim humorem pusty już worek, przedstawione są na tle wnętrza gotyckiej komnaty o ciemnych boazerjach. Dosadny realizm Matsysa widnieje z silnie akcentowanych drobiazgowych szczegółów budowy anatomicznej obydwuch postaci, tak dalece, że nawet charakterystyczne zgrubienia i obrzęknięcia reumatyczne stawów palcowych starczych rąk, oddane są najdokładniej. Szczegóły strojów, akcesoria i sprzęty malowane są z pasją i dokładnością zaciętego obserwatora natury.

Dwie pół-figury naturalnej niemal wielkości, wypełniające kompozycję obrazu, stanowią nader charakterystyczną i powtarzającą się cechę sztuki Matsys'a, który, dążąc nawet w mniejszych obrazach do zachowania wymiarów wielkości naturalnej, wolał malować pół-figury, niż nagiąć się do pomniejszych, tak ulubionych przez dawniejszych mistrzów z Bruges.

„Chrystus błogosławiący” ze zbiorów Nieborowskich, oznaczony na karteczce jako „szkoła flamandzka” wydaje się być nieco zmodyfikowaną w szczegółach repliką obrazu Matsysa w muzeum antweperskim.

Taż sama szkoła antweperska, z której wyszły pierwsze obrazy rodzajowe, wydała twórcę malarstwa pejzażowego, Joachima Patinira (1490—1524).

Krajobraz, odgrywający dotychczas w malarstwie rolę podrzędną, uwzględniany jedynie w tłach, mającący zwykle przez romańskie lub gotyckie okna wewnątrz na najdalszych planach obrazów, staje się u Patinira właściwą treścią obrazu, gdy figury decydujące o nazwie jego, zaledwie są uwzględniane w kompozycji. Takim właśnie malowidłem jest mały obrazek przedstawiający św. Hieronima ze lwem na tle krajobrazu, przypisany szkole Gerarda Dawida. Wprawdzie Patinir miał jakoby pracować w Bruges pod kierunkiem tego mistrza, jednakże to, co w obrazie naszym wyróżnia go pod względem kompozycji, ta właśnie wybitna przewaga krajobrazu nad dodatkowym niejako i epizodycznie traktowanym „sztafażem”, przy innych cechach charakterystycznych stylu i faktury, pozwala przypisać go raczej Patinirowi.

Tuż w najbliższym sąsiedztwie wymienionych dotychczas obrazów wiszą dwa malowidła, które przenoszą nas na północ, na drugą stronę Mozy, dzielącej świat flamandzki od holenderskiego.

Wprawdzie oficjalną i przyjętą przez historję datą powstania sztuki holenderskiej jest r. 1609, jednakże konwencjonalna data ta, związana z historyczno-politycznym faktem uwolnienia się siedmiu prowincyj północnych z pod jarzma Habsburgów, posiada znaczenie jedynie orientacyjne.

Istotne różnice pomiędzy sztuką flamandzką a holenderską, różnice dwóch kultur o różnych dżalektach i nastrojach religijnych, różnych tendencjach politycznych i strukturze społecznej, o różnym wreszcie podłożu rasowem, — były o wiele głębsze i wcześniejsze.

Pierwiastek holenderski w sztuce niderlandzkiej zaznacza się już w wieku XV owym krępkim realizmem, obserwacją natury i „rodzajowością”, które widzieliśmy we wczesnej szkole antwerpskiej, a charakteryzującymi szkoły malarskie Haarlemu i Leydy już na czysto holenderskim terenie etnicznym.

W tem to ostatniem mieście uprawiał ciekawą ze wszech miar sztukę swoją Lucas van Leyden (1491 — 1533), malarz i najwybitniejszy swego czasu akwafortysta.

Z dwóch, znajdujących się na wystawie naszej obrazów, przypisanych temu mistrzowi, „Gra w karty” jest bardzo dobrą kopją współczesną, lub może nawet repliką obrazu, znajdującego się w Anglii (Wilton House) w zbiorach lorda Pembroke, drugi zaś, maleńki obrazek (ze zbiorów hr. Branickich), przedstawiający wędrownego dentystę, rwącego zęb jakiemuś przygodnemu pacjentowi, jest wybornym oryginałem mistrza, który temat ten powtarzał niejednokrotnie. W rodzajowych obrazach swych Łukasz z Leydy jest poprzednikiem Brouvera, v. Ostadego, Steena.

W połowie wieku XVI ogarnia Niderlandy potężna fala powrotna klasycznej kultury Rzymu i Grecji, szeroko rozlewająca się z Włoch po całej Europie. W epoce tej Włochy kroczą na czele cywilizacji; Rzym staje się światowym jej ośrodkiem; ciągną doń najwybitniejsze indywidualności całej Europy, gnane tęsknotą ujrzenia Wiecznego Miasta, odetchnięcia atmosferą przepojoną kultem wiedzy i piękna.

Artyści zwłaszcza, pielgrzymują masowo do Rzymu, złożyć hołd wielkim kolegom włoskim, którzy imponują im nie tylko swoją sztuką, lecz i nieznaną wtedy gdzieindziej świetną sytuacją socjalną.

Pierwszymi wśród tych pielgrzymów byli właśnie malarze niderlandzcy. Artyści ci wracają do swej ojczyzny oszołomieni wielkością Rafaela i Michała Anioła i na goetycką jeszcze głębę sztuki ojczystej usiłują przesadzić wspaniały szczep włoskiego „Cinquocenta”.

Jan Gossaert Mabuse, Frans Floris, Jan Scorel, Barend van Orley — oto głośne nazwiska malarzy, usiłujących wyrazić po flamandzku artystyczne ideały Odrodzenia. Ze sztuki tej wystawa nasza nie posiada ani jednego dzieła wybitnego; pewne pojęcie, zaś o jej późniejszym okresie dają: „Orgja” Cornelisa Cornelissena z Haarlemu, mały obrazek Maertena van Heemskercka (1498 — 1574) oraz dwa obrazy Franckenów — Hieronima, ucznia „flamandzkiego Michała Anioła” Florisa i bratanka jego, Franciszka. Obrazy te dają pewne pojęcie o manierze włoskiej, jakiej uległa sztuka flamandzka w drugiej połowie wieku XVI.

Jeśli u Heemskercka i u starszego Franckena znać jeszcze krępki realizm flamandzki, to u młodszego Franckena i Cornelissena manieryzm włoski późnego Odrodzenia panuje już niepodzielnie.

Manieryzm ów nie dotknął jednak flamandzkiego portretu wieku XVI, który, przedstawiając życie indywidualne, z natury rzeczy nie mógł uleść idealizacji formy i dążeniu do piękna obiektywnego włoskiego akademizmu. Pomimo pewnych reminiscencji włoskich w stylu, zdrowy realizm niderlandzki, bystra obserwacja życia i natury żyją

po dawnemu w portretach Antonisa Mora i Fransa Pourbusa. Pokrewne sztuce tego ostatniego, lecz na niższym znacznie poziomie, są dwa portrety — męski i kobiecy, ze zbiorów hr. Branickich.

Lecz nie tylko w dziedzinie portretu sztuka Niderlandów wieku XVI oparła się potężnemu naporowi włoskiego Odrodzenia. Rodzimy genjusz niderlandzki szedł niekiedy nadal po drogach, wytkniętych przez Quentina Matsysa i Łukasza z Leydy i opierając się zwycięsko wpływom włoskim, wydał Piotra Brueghela (1525 — 1569). Dzieło jego, wolne od jakichkolwiek wpływów obcych, daje nam barwny, pełen bystrej obserwacji, werwy i humoru obraz Flandrii ludowej wieku XVI. Tematy biblijne wielu dzieł jego są dlań tylko pretekstem dla przedstawiania współczesnego mu życia realnego.

Pokrewną Brueghelowi sztukę uprawiał Lucas van Valckenburg (1540—1599), wyborny obraz którego znajduje się na naszej wystawie. Tematem obrazu jest „Kalwarja”, ale wstrząsający dramat Ukrzyżowania Pańskiego nie przeszkodził wcale temu nieodrodnemu Flamandowi namalować raczej sceny z kiermaszu czy też z jarmarku. Wokół widniejących zdala trzech krzyży, tłoczy się pstra ciżba ludzka flamandzkiego pospółstwa; nie brak tam i przekupek, niosących kosze jaj i klatki z drobiem. Prócz mdlejącej Matki Bożej i otaczających Ją niewiast, ubranych w konwencjonalne szaty biblijne, cały cisnący się wokół tłum nosi współczesne malarzowi stroje.

„Italizujący” okres sztuki niderlandzkiej miał się jednak niebawem zakończyć. Po upływie niespełna pół wieku, rodzimy genjusz Niderlandów otrząsa się z obcych wpływów i wybucha żywiołowo istną powodzią talentów twórczych i oryginalnych, tworzących w wieku XVII złoty okres sztuki flamandzkiej i holenderskiej i jedną z najświetniejszych epok w historii sztuki wszechświatowej.

JÓZEF MŁODECKI.

RÉSUMÉ. La Société pour la Conservation des Monuments Historiques et Artistiques de la Pologne (Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości) vient d'organiser une exposition de tableaux des maîtres flamands et hollandais. Les tableaux exposés ont été empruntés aux collections privées de Varsovie. Parmi les peintres du XVI, XVII et XVIII siècles, réunis à l'exposition, nous trouvons des oeuvres remarquables qui pourraient occuper une place respectable dans chaque musée d'art des capitales de l'Europe. L'auteur de l'article, tout en analysant l'exposition, donne un a-peu bref de l'histoire de l'art flamand et hollandais. Dans le chapitre premier il parle du XV et XVI siècle. Du XV siècle l'exposition ne nous montre presque rien, mais par contre le siècle suivant est représenté par une série de tableaux de haute valeur. Nous citerons entre autres: „Le payement de l'impôt” de Q. Matsys, tableau connu dans de nombreuses répliques et copies, un petit Saint Jérôme de J. Patinir, „Le dentiste” de Lucas van Leyden, une „Orgie” de Cornelis Cornelissen, un Maerten van Heemsckercke, deux tableaux des deux Francken, un „Calvaire” de Lucas van Valckenburg, enfin des portraits fort curieux. Le lecteur trouvera dans notre numéro les reproductions de plusieurs des tableaux mentionnés.



S. NOAKOWSKI.



Szkice architektoniczne.

Stanisław Noakowski

Należę do wyznawców potężnej sztuki Stanisława Noakowskiego.

Ktoś zdziwi się może, że ośmielam się stosować słowo: „potęga” do małych, niepozornych, jednobarwnych przeważnie, kartonów.

Według mego mniemania, siła bezpośredniości i odczucia, olbrzymia skala możliwości, przedziwna intuicja i wiedza, nieporównana swada techniczna i cały szereg innych najcenniejszych wartości artystycznych, przepelniających każdy niemal jego szkic, pozwalają na użycie przymiotnika, zamykającego w sobie pojęcia mocy i skupienia.

Jak każdy wyznawca pragnąłbym zaagitować na moją wiarę jaknajwiększą ilość bliźnich.

Dlatego, wszystkim dla których słowo: Sztuka nie jest pustym dźwiękiem, radziłbym wniknąć głębiej w prace Noakowskiego, mimo których zbyt często przechodzi się z chłodnym uznaniem.

Szkice jego nie obawiają się porównania ze szkicami najdzielniejszych mistrzów wszelkich epok; wysyłane przez rząd w celach propagandowych poza granice kraju, z wyciężko wychodzą z wszelkich porównań.

Dziwnym artystą jest Noakowski. Architekci twierdzą, że jest malarzem; malarze utrzymują, że jest architektem. Niema co do tego porozumienia. Noakowski, jak Twardowski, wisi w przestworzu. Według mego mniemania, jest on urodzonym malarzem, do szaleństwa zakochanym w architekturze.

Zwykle mało kto zdaje sobie sprawę z fenomenalnej intuicji i malarskiego „czucia” Noakowskiego. Bo, gdy któremu z malarzy udaje się z pewną swobodą techniczną odtwarzać rzeczy istniejące w naturze, gdy przytem udaje mu się impresję posunąć daleko i zaaranżować kompozycję tak, aby wyszła poza banalność, podziwiamy go.



S. NOAKOWSKI.



Szkice architektoniczne.

A szkice Noakowskiego wszystkim tym warunkom odpowiadają, jakkolwiek powstają z wyobraźni bez pomocy natury. Na tem polega różnica pomiędzy twórcą Noakowskim, a odtwórcami motywów architektonicznych. Tematem szkiców Noakowskiego jest zawsze architektura wszelkich epok ubiegłych. Jakże po malarsku jest ona opowiadana.

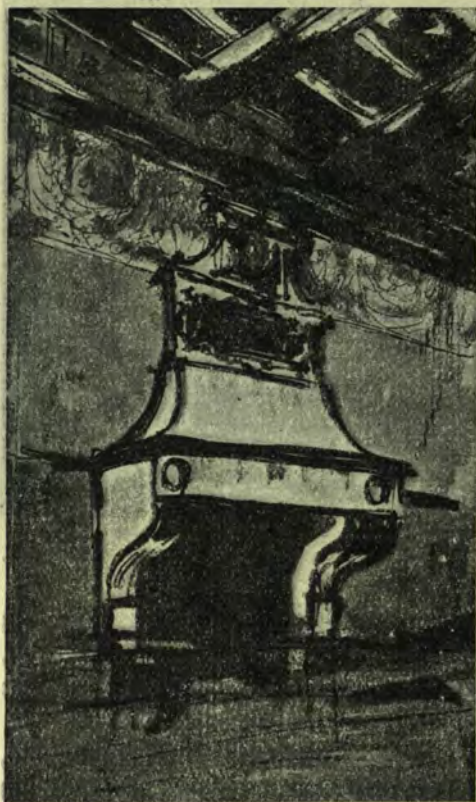
Niezmiernie interesujące swoje odczyty i wykłady Noakowski ilustruje często, rysując kredą na tablicy z nieporównaną maestrją i subtelnością. Nigdy nie mogłem oprzeć się uczuciu wielkiej przykrości, patrząc, jak pod naciskiem mokrej gąbki, nikną przepyszne rysunki pełne werwy i charakteru. W szkicach i rysunkach na tablicy, umie wyrazić wszelkie nastroje. Nastroje wnętrza przede wszystkim. Wnętrza surowe, radosne, melancholijne, ponure, wesole, smutne, pompatyczne, ubogie, bogate, ozdobne, proste i t. d. — ze wszystkimi właściwościami epok w proporcjach, ozdobach i meblach.

Nie zapomnę nigdy jednego odczytu Noakowskiego. Komunikował słuchaczom swoje wrażenia z podróży po Grecji. Rysował na tablicy stosunek wielkości wzgórz greckich do budowli na nich rozmieszczonych. Omawiał i rysował świątynie greckie. W sposobie ujęcia przedmiotu, uderzyła mnie wtedy jakaś bezdenna miłość, czułość ogromna, liryzm i poezja. Pojąłem wtedy, że sztuka Noakowskiego rodzi się z głębokiego umiłowania, ze źródła, z którego rodzi się każda wielka sztuka.

Gdy patrzę na niektóre szkice Noakowskiego, ogarnia mnie entuzjazm. Jakże rzadko spotykam ludzi, którzy entuzjazm ten dzielą.

W wieku, w którym żyjemy, jest rzeczą niemożliwą, źle widzianą i śmieszną wyrażanie uczuć mocnych, dodatnich, w stosunku do ludzi, którzy jeszcze żyją. Mimo to pozwolę sobie na ten nietakt, aby złożyć Stanisławowi Noakowskiemu, artyście i człowiekowi, w hołdzie słów tych parę, podyktowanych przez uczucie czci i podziwu.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI.



S. NOAKOWSKI.

Szkic.

RÉSUMÉ. Stanislas Noakowski, auteur de projets architectoniques, est un des plus grands talents parmi les artistes polonais contemporains. Ses cartons, quoique tous de petites dimensions, soutiennent la comparaison avec les meilleures esquisses des artistes étrangers. C'est vraiment un talent original que celui de S. Noakowski qui est „un peintre amoureux à la folie de l'architecture”. Une grande intuition, accompagnée d'une prodigieuse technique et d'un merveilleux toucher artistique — voici les traits principaux de son talent. — L'auteur de l'article, peintre distingué, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie, rend hommage à S. Noakowski et se déclare partisan convaincu de son art.

Ce sont surtout les esquisses d'architecture polonaises, lesquelles, quoique fruit de l'imagination de l'artiste, donnent pour ainsi dire la synthèse des styles architecturaux polonais, qui valurent à S. Noakowski un succès retentissant. Le public étranger a eu l'occasion d'apprécier leur valeur à l'Exposition de l'Art Polonais à Paris en 1921 (Société Nationale des Beaux-Arts) et à l'exposition spéciale de Noakowski en hiver 1921 à la Royal Academy de Londres.



Zbiory Gołuchowskie

II

APARTAMENTY PIERWSZEGO PIĘTRA

Na pierwszym piętrze zamku gołuchowskiego znajduje się szereg sal, przyozdobionych wspaniałymi sprzętami.

Z klatki schodowej, po prawej ręce, przez niewielki przejściowy pokój ze złocistym stropem i obiciem z prasowanej skóry kordubańskiej, o metalicznych zielonawych blaskach, w którym widać batalistyczne obrazy Estébana Marcha (1590—1660), ucznia Velasqueza, i gdzie mieści się kominek z piaskowca niemieckiego pochodzenia, z początku XVII wieku, dostajemy się do pokoiku w sześciokątnej baszcie. Zdobi go bogaty strop intarsjowany z XVII wieku, nabyty w Elblągu, do którego dorobiono na miejscu drzwi i lamperję. W tej

komnacie uderza nas przede wszystkim stary kominek z żyłkowanego, brązowego marmuru krakowskiego z datą r. 1619 i pełną akcentu dewizą: „*Ogniem ognia nie zagasisz*”. Kominek jest zaopatrzony na górnej nasadzie powyżej gzymsu okapowego, w inicjały. Anny z Rozdrażewskich Leszczyńskiej, wojewodziny kaliskiej, starościny brzeskiej i w herb Rozdrażewskich—Doliwa.

Sala następną, sypialnia, cała utrzymana w stylu odrodzenia, jest może najwspanialszą ze wszystkich komnat. Nakrywa ją monumentalny strop, podzielony dwoma belkami na pola, w których mieszczą się kasetony oprawne w czworokątne ramy. Wzdłuż belek biegnie arabski ornament, przypominający groteski Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Na ramach mieszczą się medaljony z popiersiami królów i tarcze herbowe, a na dnie kasetonów wyryte litery L. naprzemian z głowami żubrów i herbem Wieniawy. Na przecięciach ram, układ bogatej kompozycji akcentują plastyczne wisiory. Wspaniałą ten strop w stylu renesansu włoskiego, wykonał na miejscu snycerz francuski Bouvet. Znaczną część ścian powyżej boazerji zajmują cenne arasy. Pochodzą one wszystkie z warsztatów flamandzkich z początku XVI stulecia i odznaczają się bogatą kompozycją figuralną. Środkowy z nich, wełniany (na ścianie naprzeciwko okien) przedstawia Dawida i Betsabę przy studni; dwa boczne, przetykane nicią jedwabną i złotą, należą do jednej serji. Na jednym z nich widzimy króla na tronie, otrzymującego podarki w licznej otoczeniu; na drugim, opublikowanym w monumentalnym dziele Guichard et Darcel: „*Les tapisseries décoratives du Garde-Meuble*”, p. t. „*Les fiançailles*”, grupę składającą się z mężczyzny i kobiety w powitalnym uścisku. Czwarty aras, może jeszcze wykwintniejszy w tonacjach, z popiersiem Chrystusa, o rysunku w duchu malarza Bernarda van Orleya, wyrób brukselskiej manufaktury, wznosi się w ramach renesansowych nad kominkiem z białego marmuru z XVI wieku, pochodzącym z Wenecji. Wreszcie ostatni z nich, nabyty w Nancy, z przedstawieniem św. Anny Samotrzeciej, otoczonej postaciami Apostołów, św. Jana Chrzciciela i św. Bartłomieja, na tle krajobrazu z zamkiem, zastępuje supraportę nad drzwiami, prowadzącymi do następnej sali.

Obramienie tych drzwi stanowią dwa bogato rzeźbione w roślinne sploty pilastry szkoły toskańskiej z wieku XVI. Również piękne są francuskie odrzwia rzeźbione drugich drzwi z dwoma kolumnami z r. 1577.

Niezwykłą ozdobę tej komnaty stanowi olbrzymie łoże złożone i rzeźbione z początków XVII stulecia, t. zw. łoże dożów, którego dekoracje rzeźbione i polichromowane zdają się posiadać pewien związek z bitwą pod Lepanto w r. 1571.

Z pośród obrazów, występujących pięknie na tle obicia z niebieskiego pluszu, zasługuje na uwagę w pierwszym rzędzie wielki portret Elżbiety Austriaczki z r. 1542, wykonany prawdopodobnie dla Zygmunta Augusta przez malarza tyrolskiego Seiseneggera, — dwa portrety szkoły flamandzkiej, przedstawiające Karola VIII, króla francuskiego i żonę jego, Annę Bretańską, — portrecik pełen finezji Ludwiki Lotaryńskiej, żony Henryka III, pędzla głośnego mistrza francuskiego renesansu Franciszka Cloueta, — z tej samej szkoły pochodzący portret księżnej Renaty na Ferrarze, córki króla francuskiego Ludwika XII, — wreszcie ołtarzyk przenośny, składający się z 11 obrazków ze scenami Męki Pańskiej i z życia N. P. Marji, według rycin Schongauera, pędzla Marcelego Coffermansa. Poprzestaję na tych kilku okazach, któreby mogły być ozdobą każdego muzeum europejskiego. Z pośród mniejszych rzeźb średniowiecznych polichromo-

wanych, między którymi znajduje się deska frontowa skrzyni florenckiej z początku wieku XV, ozdobiona postaciami w gipsie nałożonemi w gotyckich arkadach, wymienić należy przedewszystkiem grupę rzeźbioną i polichromowaną Wieczerzy Pańskiej, pochodzącą ze szkoły Wita Stwosza.

Ogólny charakter salonu (następnej sali) przypomina czasy Ludwika XIII (1610--43). Drzwi i lamperje są tu czarne. Ściany pokrywa czerwony atlas, ujęty w taśmy ze starego złota i szlaki z niebieskiego pluszu jedwabnego. Sufit wiernie naśladowany podług wzorów z Hotelu Lambert, malowany przez J. Godona w Paryżu, składa się z szerokich płyt, przedzielonych wielką belką poprzeczną. Na matowo złotem tle snują się arabeski białe, wśród których występują figuralne medaljony, różowe i niebieskawe, jakoby kamee, wykonane częściowo przez hr. Działyńską i Tadeusza Grocholskiego. Oprawy ścian i dwoje drzwi są wykonane w czarnej dębinie i cedrowem drzewie. Trzecie, wiodące na krużganek, z drzewa hebanowego, z czterema polami rzeźbionemi w płaskorzeźbie roboty holenderskiej, pochodzą z w. XVII i przedstawiają stworzenie Adama i Ewy, grzech pierworodny i wypędzenie z raju.

Kominek stary, z pierwotnej pochodzący budowli, z brunatnego żyłkowanego marmuru dębnickiego, z herbem Leszczyńskich, z datą 1619 i inicjałami Wacława Leszczyńskiego, wojewody kaliskiego, starosty brzeskiego,—z misterną, koronkową ornamentacją, lekko wyżłobioną na okapie, stanowi piękne *pendant* do kominka z herbem Anny Rozdrażewskiej, z tego samego materiału.

Nad drzwiami o arabeskowych intarsjach w stylu przekwitłego renesansu, z herbami Leszczyńskich, wiszą supraporty, malowane *en grisaille* w roślinne dekoracje wraz z alegorycznym wyobrażeniem siły i pokoju, przewiezione z Hotelu Lambert. Autorami ich są Estachy Lesueur i Karol Lebrun.

Na ścianach, oprócz sześciu kandelabrow przyściennych z herbami tarczami kutej w posrebrzanej miedzi, prócz dwóch płytek nagrobkowych pozłacanych, odnoszących się do Anny z Rozdrażewskich Leszczyńskiej (zm. 1623) i do Rafała Leszczyńskiego, jej syna (zm. 1647), pochodzących z kościoła gołuchowskiego z XVII stulecia, widzimy obrazy przystosowane swem charakterem do otoczenia. Wyróżniają się przedewszystkiem obrazy szkoły holenderskiej, jak krajobraz ucznia Rembrandta z chatą wiejską, na tle łuny zachodzącego słońca, — krajobraz nad brzegiem morza, pędzla Salomona Ruisdaela, A. van Cuylenborcha, kąpiące się kobiety, — Aert van der Neera krajobraz księżycowy, — Simona de Vos, Wniebowzięcie N. P. Marji, — wreszcie piękny portret kobiety w białej kryzie, przypisywany ongiś Halsowi. Fundatora znacznej części zamku, podkancelerzego Wacława Leszczyńskiego, przedstawia nam miedzioryt Jeremiasza Falcka, głośnego gdańszczanina.

Wśród sprzętów tego pokoju zasługuje przedewszystkiem na uwagę czworograniasty stół o monumentalnej podstawie architektonicznej, składający się z czterech różnych kolumn żłobkowanych oraz rzeźbionych boków, ożywionych od dwóch stron wnękami ze statuetkami. Płytę stołu zdobią wspaniale intarsje, wyobrażające perspektywicznie przedstawioną architekturę z wieżą, ujętą dokoła w ramę kartusзовą. Dzieło to jest pięknym okazem sztuki stolarskiej szwajcarskiego pochodzenia z r. 1596. Niemniej cennym sprzętem jest szafa dębowa z figurami rzeźbionemi i ze scenami w płaskorzeźbie z życia Józefa, pochodzenia holenderskiego z XVI stulecia.

Następną salę jadalną, nakrytą poważnym stropem w kasetony, z XVII stulecia, zdobią przede wszystkim boazerje godne uwagi. Dostyc powiedzieć, że drewniane oprawy ścian, od posadzki aż po okna, należą do najpiękniejszych wyrobów, jakie renesans francuski wydał w tym kierunku. Były też one częściowo opublikowane przez Cezarego Daly w znanych jego: „*Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement*”, Paryż 1880, tom I, pl. 16 (4 *panneaux* gołuchowskie).



GOŁUCHÓW.

Biblioteka.

Ściany pokrywają wspaniałe flamandzkie gobeliny, pochodzące z zamku radzyńskiego na podlasiu, który do r. 1830 był własnością babki hr. Działyńskiej, księżnej Anny z Zamojskich Sapieżyny. Ton tych tkanin pochodzących z pocz. XVIII wieku, ze scenami figuralnymi, jak śmierć Adonisa, Amor i Wenus wsiadający do rydwanu, zestrzaja się harmonijnie z połyskiem zielonego pieca fajansowego, przystrojonego w rzeźby

ze scenami mitologicznymi w duchu epoki odrodzenia, wyrobu szwajcarskiego. Na ścianie między oknami, okazały portret króla Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym, (pochodzący ze spuścizny po szambelanie Turnie z Dobrzycy) pędzla Marcelego Bacciarellego oraz piękny gobelin flamandzki z w. XVI przedstawiający triumf rzymski.

Nad drzwiami do salonu widzimy obraz, przypisywany Velasquezowi, z portretem austriackiej infantki Marji Anny. Nad drzwiami do przedpokoju przykuwa uwagę portret króla Augusta III, wykwintny pastel Rosalby Carrieri, sławnej artystki weneckiej owych czasów.

Z pośród mebli zasługuje na wzmiankę przedewszystkiem kredens francuski z XVII stulecia z płaskorzeźbami, opiewającymi sceny z życia Samsona i bufet renesansowy, południowo-niemieckiego wyrobu z XVI wieku.

Następna salka, o jednym oknie, w zupełności nowo przyozdobiona, stanowiąca przedpokój sali jadalnej, utrzymana jest w stylu gotyckim. Drzwi są rzeźbione w drzewie, częściowo pokryte ażurowem okuciem (*en fer découpé*) według wzoru zaczerpniętego z dzieła Hefnera von Alteneck: „*Ferronerie allemande*”. Znaczną część lewej ściany zajmuje kominek renesansowy z szarego piaskowca z XVI wieku, zakupiony we Florencji. Na okapie tego kominka błyszczy złoty ołtarzyk szkoły południowo-niemieckiej z początków XVI wieku, posiadający w środkowej części grupę św. Anny Samotrzeciej w pełnej rzeźbie. Z tej samej szkoły i z tych samych czasów, pochodzą również dwa skrzydła ołtarzowe, zawieszane naprzeciwko nad drzwiami, ze scenami z życia św. Heleny w płaskorzeźbie.

Na ścianach wiszą cztery niewielkie arasy wełniane, niemieckiego wyrobu z lat 1460 z przedstawieniem: Ecce Homo, Biczowania, Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym i Chrystusa przed Wysoką Radą.

Z obrazów zasługują na szczególniejszą uwagę dwa zabytki szkoły flamandzkiej, mianowicie Mater Dolorosa i Chrystus Bolejący (Ecce Homo) w popiersiach, przypisywane Rogerowi van der Weyden, w pięknych starych ramach renesansowych, z napisami z hymnu Jacopona de Todi. Prócz starannej i nieledwie miniaturowej techniki, uderza w nich przedewszystkiem siła wyrazu, do którego odpowiednie napisy są wymownym komentarzem. Godne wyróżnienia są również dwa skrzydła ołtarzowe z wyobrażeniem św. Reparaty i św. Romualda, słusznie uchodzące za dzieło florentyńskiego mistrza Don Lorenza, zwanego Il Monaco (1370—1425).

Poprzez galerję boczną o dwóch arkadach, nowo zbudowaną podczas ostatniej restauracji, przechodzimy z przedpokoju do biblioteki, w której mieści się cenna kolekcja starych rycin.

Biblioteka składa się z dwóch gabinetów w ośmiobocznych basztach i z bocznego korytarza łączącego je z sobą. Zwłaszcza gabinet drugi, poświęcony pamięci Henryka Walezjusza, godny jest uwagi. Naprzeciwko wejścia całą ścianę aż po sufit zajmuje wielka złocona oprawa kominka, misternie rzeźbiona w ciemnym dębie, z portretem Walezjusza. Dwie karjatydy podtrzymują występujący okap, a dwie drugie o fantastycznych kształtach tworzą właściwe ramy portretu. Ramom dodają blasku cztery barwne emalje (limożyjskie), mieniające się w świetle jak klejnoty. Na architrawie okapu przedstawiają one Joannę d'Albert, królowę Nawary i Jakóba V króla Szkocji, w środku górnych karjatyd — Henryka II i Karola IX. Obraz z portretem króla Henryka Walezego, należy do



Quentin Matsys

PŁACENIE PODATKU

Wł. p. Kranca



Lucas v. Leyden

DENTYSTA

Ze zbiorów hr. Branickich



najpiękniejszych i najciekawszych portretów tego króla; pochodzi on z pracowni jednego z uczniów Franciszka Cloueta, a razem z tą wspaniałą oprawą rzeźbioną przez Giovanni Merliano da Nola, został nabyty od lorda Elvesa w r. 1862.

Na ścianach obitych grubą jedwabną materją koloru zeschłych liści, wiszą dwa dobre portrety van der Helsta i portret kobiety, przypuszczalnie Izabeli Portugalskiej, szkoły francuskiej XVI stulecia.

Wyposażenie sal na parterze, pierwszym piętrze jak i komnat gościnnych drugiego piętra, pochodzi prawie w zupełności z epoki restauracji, dokonanej staraniem hr. Działyńskiej i nosi charakter przeważnie epoki renesansu. Pomimo swego bogactwa, dzięki umiejętnemu rozmieszczeniu poszczególnych dzieł sztuki, apartamenty te robią wrażenie zamieszkałych.

(Dok. nast.)

DR. NIKODEM PAJZDERSKI.

RÉSUMÉ. Après avoir parlé des collections de l'art antique au château de Goluchow et spécialement de la célèbre collection des vases grecs (voir notre Nr. 1 du mois de janvier), l'auteur passe en revue les collections d'art des appartements du 1-er étage du château. Parmi les objets d'une haute valeur artistique qui s'y trouvent, nous citerons: un portrait de Louise de Lorraine, femme d'Henri III, par François Clouet, un portrait en pied d'Elisabeth d'Angleterre signé par Seisenegger, des peintures flamandes et hollandaises de Roger van der Weyden, Salomon Ruysdael, A. van Cuylenborch, Aert van der Neer, Simon de Vos, Franz Hals etc., des tapisseries du XVI-e siècle, des meubles du XVI-e et XVII-e siècle. Dans une chambre consacrée à la mémoire d'Henri III de Valois, roi de Pologne et de France, nous trouvons un magnifique portrait en pied du roi, provenant de l'atelier de François Clouet.



Ołtarz Trzech Króli w Brześciu Kujawskim

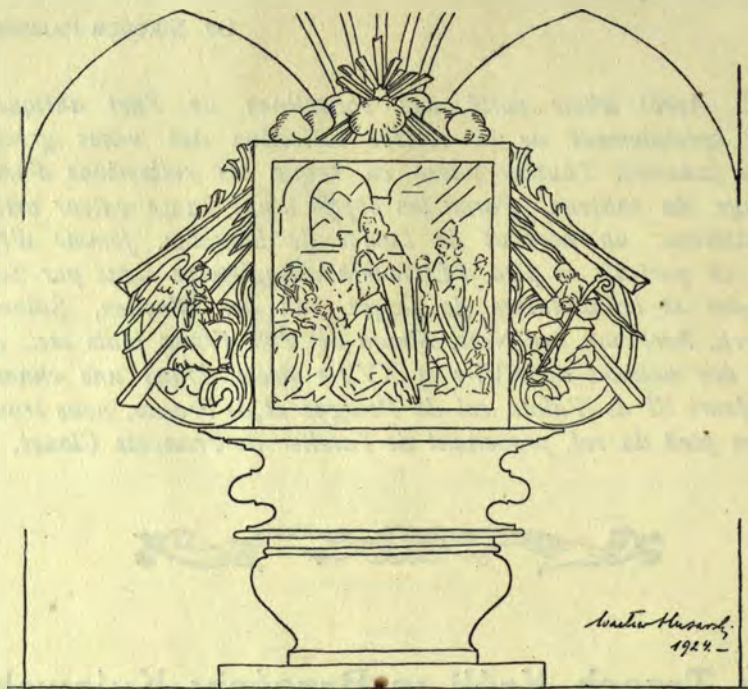
W końcu roku ubiegłego ks. dziekan brzesko-kujawski zwrócił się do mnie o dokonowanie uszkodzonego ołtarza Trzech Króli do Fary w Brześciu Kujawskim. Ołtarz w obecnym swym stanie składa się z mensy barokowej, nad którą umieszczona jest wypukło-rzeźba, przedstawiająca Pokłon Trzech Króli. Ponieważ rzeźba ta należy do wybitniejszych dzieł sztuki naszej z okresu przejściowego między gotykiem a renesansem, przeto uważam za wskazane podać tutaj jej opis.

Rzeźba wykonana jest w drzewie lipowym. Wymiar jej wynosi mniej więcej 164 cm. na 184 cm., z zupełną jednak dokładnością podany być nie może, ponieważ w chwili obecnej obraz skutkiem pęknięć podzielony jest na trzy części.

Rzeźba przedstawia Pokłon Trzech Króli w typowym dla późnego gotyku układzie, przyczem szczególną uwagę zwraca, rzadkie w tego rodzaju dziełach, bogactwo

kompozycji. Oprócz tedy postaci Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz Trzech Króli, znajdujemy na pierwszym planie trzy figurki z orszaku Mędrców wschodnich. Tło przedstawia fragmenty ruin, poprzez które przeziiera bardzo dokładnie wykonany krajobraz górski. Śród krajobrazu tego widnieją nadeżdżające konno dalsze postacie z orszaku Królów, a nawet drobne figurki widzów wielkiego wydarzenia. Całość była niegdyś polichromowana bezpośrednio na drzewie, z obfitem użyciem złota; obecnie polichromja ta, skutkiem nieumiejętnego odnowienia, jest w znacznej części zepsuta.

Czas powstania rzeźby przypada na pierwszą ćwierć wieku XVI-go. Świadczy o tem obfite użycie złocień, tak dla tej epoki charakterystyczne, oraz połączenie tradycji gotyckich z pierwszemi podmuchami renesansu. Gotycki jest tu i ruch i układ



BRZEŚĆ KUJAWSKI. PROJEKT OLTARZA DO KOŚCIOŁA PARAF.

Wacław Husarski: projekt rekonstrukcji ołtarza w Brześciu Kujawskim.

postaci, mający na uwadze raczej realizm, niż piękno i harmonję kompozycyjną. Gotykami i to wczesno-gotyckimi nawet tradycjami tchnie zaznaczenie roli, jaką dana postać odgrywa w obrazie, za pomocą jej stosunkowej wielkości. Tak więc postacie z orszaku Królów są mniej więcej dwa razy mniejsze od postaci głównych, najmniejsze zaś są figurki przypadkowych widzów. Przy tem jednak widać dbałość o oddanie perspektywy, tchnącą już duchem Odrodzenia i unikanie ostrych kątów przy układzie fałd. Najbardziej zaś renesansową jest postać Matki Boskiej, zupełnie pozbawiona gotyckiego wychudzenia, pełna wdzięku i swobody ruchu, w charakterystycznie pod szyją wyciętej sukni, o włosach swobodnych w układzie, z subtelnym, ledwo dostrzegalnym uśmiechem

prześlicznej główki o szerokim czole i ostrym podbródku. Subtelność wyrazu zatarta jest nieco skutkiem niewłaściwej polichromji, która zresztą w postaci Matki Boskiej zachowana została najlepiej. Nierównie więcej straciły na przemalowaniu postacie Królów; zatarty został zwłaszcza wyraz głów.

Rzeźba zdaje się być niewątpliwie pochodzenia polskiego (jakkolwiek ogolenie górnej wargi u wszystkich bez wyjątku postaci męskich naprowadza na myśl o tradycjach czesko-husyckich). Najbliższem jest pokrewieństwo z rzeźbami z Szydłowca, zwłaszcza ze św. Anną Samotrzecią*), uważaną przez prof. Sokołowskiego za przypuszczalne dzieło Jana Czimermana, który działał w pierwszej połowie wieku XVI-go. Podobne są na obu rzeźbach postacie Matki Boskiej, podobny układ włosów i kształt głowy, najbardziej zaś podobne postacie Dzieciątka. Rzeźba z Brześcia Kujawskiego zdaje się być jednak nieco starsza, bardziej gotycka, zaś pod względem artystycznym stoi nierównie wyżej. Jest to niewątpliwie jedno z najlepszych dzieł naszego snycerstwa, powstałych u schyłku okresu gotyckiego.

WACŁAW HUSARSKI.

RÉSUMÉ. Dans l'église de la petite ville de Brzesc Kujawski se trouve une sculpture en bois représentant — l'adoration des Mages, qui date de l'époque transitoire entre l'art gothique et celui de la Renaissance. L'auteur de l'article analyse cette curieuse sculpture et fixe son exécution au premier quart du XVI siècle. Il émet l'opinion que c'est à un artiste polonais qu'il faut l'attribuer et trouve qu'elle se rapproche le plus des sculptures de Szydlowiec, surtout de Sainte Anne que le prof. Sokolowski attribue à Jean Czimerman.



S. NOAKOWSKI.

Projekt Świątyni Opatrzności.

*) *Sprawozdania Komisji do Badania Historji Sztuki*, Tom VI str. 347 — 366, fig. 8, 9 i 10, oraz Tom VII, str. 139—141, fig. 18, 19 i 20.

Przegląd artystyczny kraju

WYSTAWY WARSZAWSKIE.

SIMMLER. Szczęśliwą myśl miała Zachęta, urządzając wystawę prac Józefa Simmlera. Wystawa ta jest na czasie już choćby z tego powodu, że w chwili obecnej, tak chętnie powołującej się na tradycje klasycyzmu, warto było przypomnieć działalność jednego z najwybitniejszych u nas przedstawicieli tego kierunku. Simmler urodził się w roku 1823 i zmarł w roku 1868, był więc klasykiem nieco już spóźnionym; pomimo to sztuka jego niema bynajmniej cech epigonizmu, a realizm, przebijający po przez pewne konwenanse ujęcia, nadaje jej niewzruszenie trwałe podstawy. Realizm ten uderza głównie w portretach, zwłaszcza zaś w portretach męskich. Simmler był bowiem przede wszystkim portrecistą, jakkolwiek pod wpływem monachijskich swych profesorów, Kaulbacha i Schnorr von Carolsfelda, chętnie sięgał do tematów historycznych, religijnych i alegorycznych. Ta strona twórczości jego stała mu się nawet tytułem do sławy, głównie dzięki bardzo popularnej „Barbarze Radziwiłłównie na łożu śmierci”.

Świetna ta kompozycja, najlepsze tego rodzaju dzieło Simmlera, jest jednak w gruncie rzeczy dosyć zimna; portrety natomiast, przy całej swej wytwornej dyskrekcji, posiadają wyraz i charakter, zdradzający pierwszorzędnego obserwatora. W portretach kobiecych charakter modelu zatarty bywa zazwyczaj po trosze na rzecz wdzięku i wykwintu. Stylowe jednak ujęcie i mistrzostwo w opracowaniu stroju czynią również i z tych prac dzieła sztuki bardzo wysokiej wartości.

GERSON. Drugą ciekawą i pouczającą wystawę retrospektywną urządził Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, gromadząc zbiór szkiców oraz kilka obrazów Wojciecha Gersona (1831 — 1901). Gerson był niemal rówieśnikiem Simmlera, i podobnie, jak on, przez życie całe pozostał pod wpływem sztuki klasycznej, pomimo czynionych wielokrotnie wysiłków zbliżenia się do romantyzmu Matejki. Kompozycje jego figuralne nie wykraczały zresztą poza granice akademickiej poprawności;

szkice jego natomiast są zawsze świeże w ujęciu, swobodne w technice, a przede wszystkim interesujące, jako tematy. Gerson był jednym z pierwszych u nas krajoznawców; przewedrował całą niemal Polskę, notując osobliwości typów, architektury i krajobrazu.

Z tych właśnie notatek składa się w głównej swej części obecna wystawa. Znajdujemy tam zanikłe od dawna stroje ludowe, zaginione, lub ginące budowle, dzieła złotnictwa, krajobrazy — a wszystko notowane z wielką inteligencją i z niezwykłą sprawnością drobiazgowego rysunku.

„SZTUKA”. Wystawą obecną rozpoczęła „Sztuka” krakowska 26-ty rok swej działalności. Przez 25 lat pozostawała ona wierna swym zasadom, jednocząc najwybitniejsze siły artystyczne Polski bez względu na kierunki i szkoły i odnawiając się nieustannie przez wprowadzanie do swego grona przedstawicieli młodszych pokoleń artystycznych. Na tem właśnie, jak sądzę, polega tajemnica żywotności tego stowarzyszenia.

To bogactwo skali i różnorodność kierunków odnajdujemy również na obecnej wystawie „Sztuki” w Zachęcie. Obok przedstawicieli szkoły krakowskiej z przed lat 25-ciu, znaleźli się tu reprezentanci najnowszych kierunków a obok dzieł, brzmących echem secesji, utwory, poczęte w duchu ekspresjonizmu i formizmu. Żałować tylko wypada, że ten przegląd obecnego naszego życia artystycznego jest niezupełny, brakuje bowiem wielu wybitnych artystów zarówno z pośród starszych, jak zwłaszcza z pośród młodszych członków „Sztuki”, ponadto zaś ograniczyli się niektórzy do prostego aktu obecności, nadsyłając prace drobne lub mało znaczące.

Z większą ilością dzieł wystąpił Jarocki, dając rzeczy, nacechowane zwykłym u tego artysty rozmachem rysunkowym. Stanisław Czajkowski w szeregu krajobrazów przypomina tradycje szkoły Stanisławskiego. Sichulski swemi scenami z życia dzieci wykazuje niepowszednią subtelność w odczuciu barw obok nieporównanego wirtuozostwa w operowaniu farbą. Weiss nie ustaje w swych poszukiwaniach artystycznych, osiągając w krajobrazach nadzwyczajne natężenie świetlne, zaś w studjach kobiecych



Gołuchów.

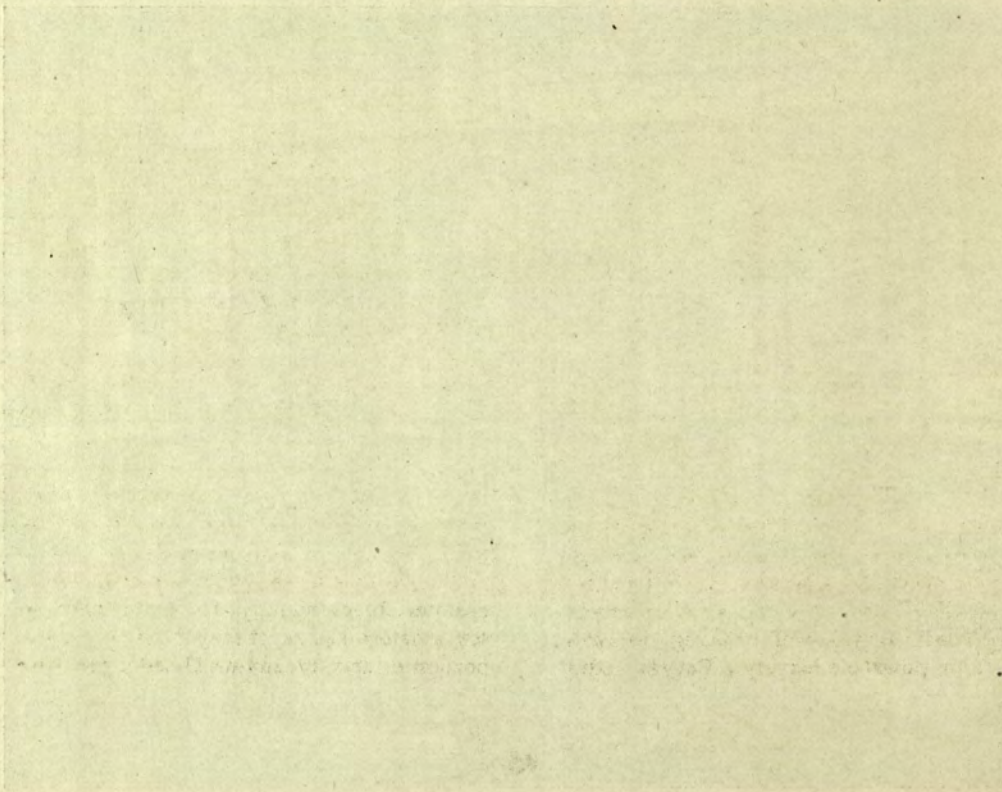
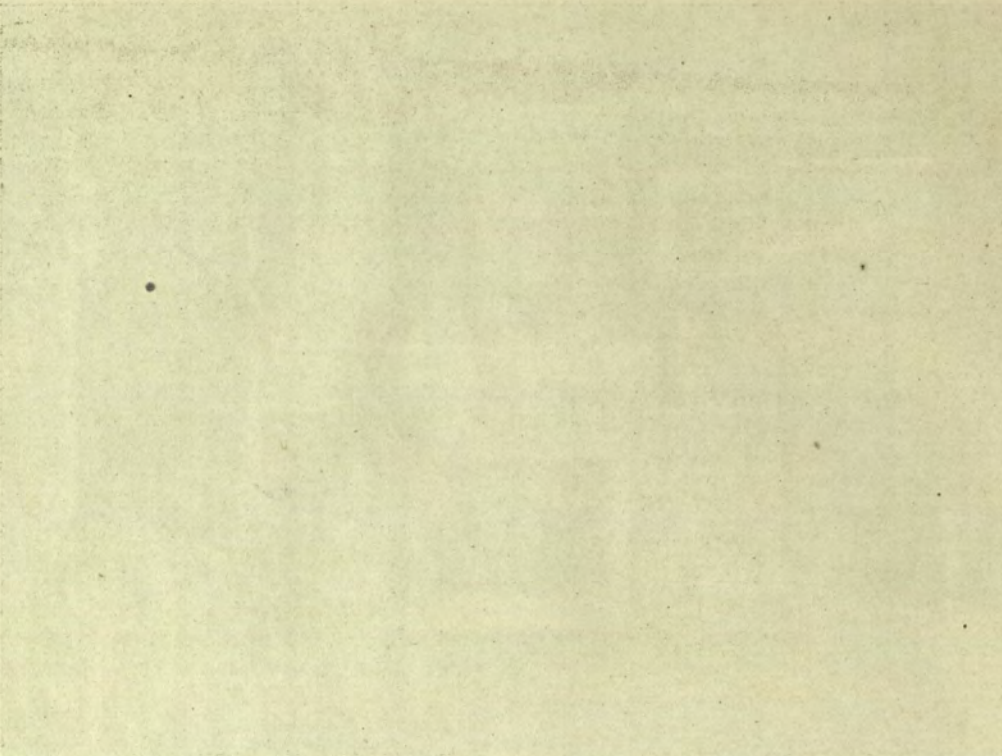
SYPIALNIA.



Gołuchów.

SALON.

<http://rcin.org.pl>



wykazując wycucie ciała, pełne zmysłowości artystycznej. Maszkowskiego witraż posiada rozmach, właściwy naszej sztuce dekoracyjnej z epoki Wyspiańskiego i Mehoffera. Twórczość Dunikowskiego, któremu poświęcona została osobna sala, jest przykładem niezwykłego u nas natężenia woli twórczej i nieustannego wysiłku w poszukiwaniach. We wszystkich tych eksperymentach, poczynając od impresjonistycznego portretu aż do archaizującej kompozycji monumentalnej, uderza powaga i potęga wyrazu, stawiająca Dunikowskiego w rzędzie bardzo wybitnych rzeźbiarzy współczesnych.

STRYJEŃSKA. Z artystów współczesnych, których dzieła oglądaliśmy ostatnio w Warszawie, pierwsze bezwzględnie miejsce należy się Stryjeńskiej, której prace wystawił ostatnio ruchliwy Salon Cz. Garlińskiego. Niepospolita wyobraźnia, oryginalność wizyj i motywów, łatwość kompozycyjna, nie tyle może przewyżczająca, ile raczej pomijająca wszelkie trudności, wynoszą artystkę tę wysoko ponad poziom najmłodszej sztuki naszej.

Stryjeńska jest pierwszorzędną zupełnie ilustratorką i dekoratorką, i byłoby ze wszelkich miar pożądane, aby jej dwie wielkie kompozycje: „Poranek” i „Wieczór”, nie zupełnie tłumaczące się jako obrazy, znalazły właściwe zastosowanie we fresku, lub tapiserji.

ŻUKOWSKI, którego krajobrazy zajęły całą salę w Zachęcie, był u nas dotychczas prawie, że nieznanym, jakkolwiek pejzaże te należą w swoim rodzaju do ciekawszych u nas prac.

Jako plon wystawowy ostatnich tygodni wymienić jeszcze wypada: TOMA, NOWINECZERNEGO i OLGE NIEWSKA, których ogładaliśmy w salonie Garlińskiego, oraz serję karykatur JOTESA, (salon „Sztuka i Reprodukcyj”) pogodnych, niezłośliwych i miłych w swym groteskowym rysunku.

Wacław Husarski.



WYSTAWY KRAKOWSKIE.

Z dzieł, wystawionych ostatnio w Krakowie, na pierwsze miejsce wysuwają się prace Zofji Stryjeńskiej, o której jest mowa powyżej z okazji przewiezienia wystawy do Warszawy. Z przedstawicieli nowych kierunków artystycznych, wystawił Hrynkowski szereg obrazów, powstałych po powrocie artysty z Paryża i zdra-

dzających w dalszym ciągu wpływy francuskie, brane, być może, nieco zanadto „na wiarę”.

Prace malarskie Rychter Janowskiej, mniej współczesne w ujęciu, nacechowane są subtelnością odczucia kolorystycznego i dobrem zrozumieniem techniki malarskiej.



RYNEK SZTUKI W WARSZAWIE.

W numerze 14-tym „Białetynu Domu Sztuki” z dn. 15 września r. 1922 zwracano uwagę na niewspółmierność cen i wartości rzeczy na rynku warszawskim. Dzisiaj, półtora roku później, musimy stwierdzić wielki postęp w pojmowaniu wartości rzeczy, odróżnianiu rzeczy starej, dobrej, od naśladownictwa i kopji, oraz wzrost liczby tych, którzy poszukują tylko dzieł pierwszorzędnych, zarówno pośród zbieraczy sztuki współczesnej, jak i wśród amatorów starożytności. Znamstwo, dobry smak, zamiłowanie do rzeczy jako do dzieła sztuki, a nie do obiektu spekulacji, wzrosło niezawodnie. Większość amatorów szuka rzeczy tylko dobrych i dzisiaj naprzykład, stara, dobra porcelana obca czy polska osiąga z łatwością bez porównania wyższe ceny niż „ładna” porcelana nowa, czego nie było wówczas, kiedy samo określenie „porcelana saska” już fascynowało kupującego.

To samo dzieje się w dziedzinie obrazów. Już nazwisko autora nie wystarcza, podpisu nikt nie kupuje, widz żąda gatunku rzeczy. I ci malarze, którzy do niedawna malowali byle zbyć, gdyż im z pod ręki „towar” wyciągano, dzisiaj muszą powrócić do pracy normalnej.

Zbieracze starych obrazów badają uważnie dzieła zakupywane i w ostatnich czasach falsyfikaty dzieł sztuki współczesnej i starożytnej poczęły ginąć, a falsyfikatorzy, czując, że publiczne wystawy dzieł na sprzedaż przyjmowanych, łatwo zdradzając falsyfikat, zarobku nie dają, porzucili ryzykowny fach i przenieśli się do innej „dziedziny pracy”

Rynek warszawski zaczyna niezawodnie europeizować się, brak nam jednak jeszcze ciągle zrozumienia dla dzieł istotnie wielkiej wartości. Podane w tym numerze ceny, osiągnięte za dobre dzieła na rynku londyńskim, wskażą naszym zbieraczom, jakie sumy płać europejscy amatorowie za obrazy i sztychy o wysokim poziomie artystycznym. Dzisiaj posiadacze ta-

kich dzieł wywożą je niekiedy za granicę, z chwilą jednak, kiedy rynek warszawski wykaże zdolność zainteresowania się podobnymi dziełami, nietylko nikt wywozić ich nie będzie, ale raczej obcy zaczną je nam nadsyłać, gdyż Polska jest najmniej nasyconym rynkiem Europy; nawet Rosja stała pod tym względem wyżej od nas.

Dziwna, bo niewytłumaczoną niczem cechą naszego rynku, jest zupełny brak zaintere-

sowania dla sztuki francuskiej XIX wieku, np dla impresjonistów, którzy są najłatwiejszym do zbycia obiektem handlu na rynkach całego świata. Zrozumie to tylko ten, kto spostrzegł niesiychanie ograniczony horyzont specyficznie warszawskiego myślenia i zauważył, że Warszawa nietylko zwykle mało interesuje się tem, co dzieje się za granicą, lecz i przejawami życia artystycznego innych większych miast Polski.

S.

Życie artystyczne za granicą

WYSTAWY.

WYSTAWA DZIEŁ ALBERTA LEBOURG odbyła się w galerji Georges Petit w Paryżu i zgromadziła najwybitniejsze dzieła pięćdziesięcioletniej z górą twórczości tego artysty. Lebourg, ur. w r. 1841, należy do pierwszorzędnych pejzażystów francuskich z drugiej połowy wieku XIX, to znaczy z najświetniejszej doby malarstwa krajobrazowego. Łączy on współczesne nawskroś odczucie nastroju przyrody z wiedzą i biegłością techniczną, zdradzającą głębokie studia nad malarstwem wieku XVII. Spędziwszy życie całe na głuchej prowincji, oraz we włóczędże artystycznej po świecie, Lebourg do ostatnich niemal czasów, pozostał nieznaną szerszej publiczności. Ostatnia dopiero wystawa odsoniła ogromne jego wartości artystyczne.

WYSTAWA SZTUKI FLAMANDZKIEJ odbyła się w Gandawie, gromadząc szereg dzieł pierwszorzędnej wartości z wieku XV — XVIII, pochodzących wyłącznie ze zbiorów prywatnych. Wystawa miała na celu dopełnienie wiadomości o sztuce flamandzkiej tego okresu na podstawie dzieł, które, znajdując się w posiadaniu prywatnem, nie zawsze dostępne były dla badaczy i historyków sztuki.

MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA MEBLI W BARCELONIE zgromadziła okazy hiszpańskiego meblarstwa nowoczesnego, w których przeważa dążność do przewyciężenia stylów historycznych i do połączenia wymagań współczesnych z cechami rodzimymi.

Poważne znaczenie miał dział retrospektywny, złożony z szeregu sal, umeblowanych starożytnymi sprzętami od czasów romańskich aż do Biedermajera hiszpańskiego.

WYSTAWA BATALISTÓW ROSYJSKICH W PIOTROGRODZIE. Ku uświetnieniu pięćdziesięcioletniego jubileuszu czerwonej armji urządzona została w Piotrogradzie między innymi wystawa obrazów i rzeźb, odtwarzających czyny tej armji oraz jej wodzów. Wnosząc z reprodukcji, rewolucyjni bataliści nie zdołali przewyciężyć tradycji ani wznieść się ponad banalność i szablon. Portret Trockiego nadnaturalnej wielkości, wykonany przez Annenkowa, pomimo rozbicia na kubistyczne płaszczyzny, jest pracą całkowicie akademicką, zresztą nie bez wyrazu i charakteru.

WYSTAWA PORTRETÓW ROKOTOWA W MOSKWIE. Ostatnio staraniem Tretjakowskiej Galerji urządzona została w Moskwie wystawa Rokotowa, bardzo mało dotychczas znanego portrecisty z czasów Katarzyny II.

Teodor Rokotow (ur. około r. 1730 † 1808) był uczniem Rotariego, podlegał ponadto wpływowi innych portrecistów cudzoziemskich, czynnych w Rosji, jak Tocqué i Roslin. Był utalentowanym odtwórcą specyficznej wytworności dworu Katarzyny, celującym zwłaszcza w popiersiach. Wraz z Lewickim i Borowikowskim należy on do nielicznych malarzy rosyjskich w. XVIII o zakroju europejskim.

Ilustrowany katalog wystawy ze wstępem, opisem obrazów i wykazem literatury, opracowany został przez I. Grabara.

M U Z E A.

MUZEUM IMPRESJONISTÓW I POSTIMPRESJONISTÓW FRANCUSKICH W LONDYNI. Znany zbieracz, Samuel Courtauld, ofiarował londyńskiej galerji Tate sumę 50.000 funtów sterlingów, od której odsetki przeznaczone być mają na zakup dzieł impresjonistów i postimpresjonistów francuskich, kończąc (chronologicznie) na Gauguinie, Van Goghu i Cezannie. Na pomieszczenie zbiorów tych przeznaczony został osobny nowy pawilon, którego budowa jest na ukończeniu. Znajdą się tam również słynne zbiory nowej sztuki francuskiej, przekazane temu muzeum przez Saltinga.

OBRAZ RUBENSA: PORTRET SENEKI nabyty został przez muzeum w Antwerpii za cenę 120.000 fr. belg.

MUZEUM LOUVRE'U nabyło ostatniemi czasy obraz, posiadający poważne dla historii sztuki znaczenie. Obraz przedstawia groteskową sprzeczkę dwóch dam w przebraniach maskaradowych, które, spotkawszy się w przestronnych karocach pośrodku zbyt wąskiej uliczki, nie chcą sobie nawzajem ustąpić z drogi. Obraz ten znajdował się w Rosji, skąd podczas rewolucji wywieziony do Holandji, został tam za bardzo skromną sumę wystawiony na sprzedaż. Nabywca jednak nie znalazł się, ponieważ donniemane autorstwo Watteau wydawało się wątpliwe. Obecnie okazuje się, że jest to dzieło Claude Gillota, który, jak wiadomo, był mistrzem Watteau. Identyfikacja ta nastąpiła na podstawie zestawienia z dwoma rysunkami Gillota ze zbiorów księżny Murat, przedstawiającemi tę samą scenę. Jest to więc pierwszy znany obraz nauczyciela Watteau. Dotychczas znane były jedynie rysunki Gillota. Na podstawie studjów nad wspomnianym obrazem zdaje się, że niejedno z dzieł, przypisywanych dotychczas Watteau, jest pędzla jego mistrza. Dotyczy to przede wszystkim „Orszaku arlekina” z muzeum w Nantes. Jak się okazuje, Watteau przejął od mistrza swego bardzo wiele, przedewszystkiem wybór tematów, typy, ruch kompozycji. Dodał on jednak do tego przedziwną nerwowość rysunku i tę nieporównaną, subtelną zmysłowość techniki, która uczyniła go słynnym na wieki, usuwając w głęboki cień wybitną bądź co bądź postać jego mistrza.

WE FRANKFURCKIM „STÄDELSCHE KUNSTNSTITUT” otwarte zostały nowodobudowane pawilony, w których znalazły pomiesz-

czenie, między innemi, dzieła sztuki współczesnej, poczynawszy od impresjonizmu, a kończąc na dziełach ostatniej doby. W zbiorze tym pierwsze pod względem jakości miejsce zajmują impresjoniści i postimpresjoniści francuscy; między innemi „Partja krokietu” Maneta, dalej „Śniadanie” Renoira, Degasa „Baletnice”, Van Gogha jedna z najświetniejszych prac, wykonana w lecznicy, gdzie przed ostateczną katastrofą przebywał ten męczennik sztuki, w jasnoblękitnych tonach utrzymany: „Portret D-ra Gachet”, dalej zbiór obrazów Matisa i wiele innych.

Sztukę nowoczesną innych narodów reprezentują: Munch, którego „Dama siedząca” należy do najlepszych prac tego artysty i stanowi jedno ze sztandarowych dzieł t. zw. „ekspresjonizmu”, wszelkie walory malarskie podporządkowując przejmującej sile wyrazu; dalej Hodler z pierwszego okresu twórczości, wykazującej dobrze zrozumiane wpływy Quattrocenta; z Niemców—młodo zmarły Marc, Kirchner, Pechstein i inni.

Zgodnie z nowoczesnemi poglądami na ustrój muzeów, w salach sąsiednich znalazły pomieszczenie dzieła epok, duchowo spokrewnionych ze sztuką ostatniej doby, a mianowicie prymitywiści włoscy, flamandzcy i niemieccy, oraz romantycy. Układ ten, wprowadzany dziś wszędzie zamiast dawnego porządku chronologicznego, posiada duże znaczenie pedagogiczne, unaoczniając drogi rozwoju sztuki, jednocześnie zaś usuwając dawną pedantyczną monotonię.

W MUZEUM ROSYJSKIEM (Russkij Muziej, dawne muzeum Aleksandra III), otwarty został ostatnio dział etnograficzny, zawierający w chwili obecnej ponad 200.000 egzemplarzy.

WSPÓŁCZESNE METODY W URZĄDZANIU MUZEÓW. Wszystkie muzea europejskie kolejno dokonywują obecnie przegrupowania swych bogactw, zgodnie z zasadami muzeologii współczesnej. Myśl przewodnią jest tu jasna i prosta: chodzi o połączenie walorów pedagogicznych z najwyższem możliwie zadowoleniem estetycznem. Dawne cmentarze sztuki, ze swemi szeregami numerów, rozmieszczonych według podziału na kraje, oraz na rodzaje sztuki, należą już niemal całkowicie do przeszłości; malarstwo, rzeźba i zdobnictwo gromadzone są obecnie w tych samych salach i to w taki sposób, aby wytworzyć istotną tych sal dekorację, zamiast suchego i martwego zbioru eksponatów. Ponieważ zaś, wobec powyższej zasady, koniecz-

nem jest unikanie nadmiernego natłoku, przeto nie wystawia się już na widok publiczny całości zbiorów, ale jedynie dzieła najwybitniejsze i najbardziej charakterystyczne, resztę rozmieszczając w salach zapasowych, na potrzeby specjalistów i badaczy.

Wreszcie dla unaocznienia rozwoju i filjacji idei artystycznych, rozmieszcza się w bezpośrednim sąsiedztwie dzieła, pokrewne duchem, chociaż pochodzące z różnych epok i krajów.

Odpowiednie przegrupowania zbiorów ukończone zostały ostatnio w muzeach kolońskich; obecnie ta sama praca wykonywana jest w zbiorach wiedeńskich. Doskonałe rezultaty osiągnęło w tym kierunku Wiedeńskie „Museum für Kunst und Industrie”. Dzięki wcieleniu do muzeum części dawnych magazynów cesarskich, udało się między innymi dyrekcji muzeum stworzyć od dawna projektowaną stylową salę, wiedeńskiego rokoka. Obok współczesnych mebli wiedeńskich, znalazły się tu francuskie gobeliny z epoki, modne w owym okresie naśladowania chińszczyzny, słowem, wszystko to, co jest charakterystyczne dla smaku wiedeńskiego w wieku XVIII-ym.

W podobny sposób przegrupowane zostały zbiory sztuki Islamu, gdzie połączenie tkanin, ceramiki, snycerstwa i wyrobów metalowych, dając obraz stylowego urzędnika wnętrza, pozwala jednocześnie zorientować się w rozwoju stylistycznych właściwości tej sztuki, budzącej dziś coraz większe zainteresowanie.



ODKRYCIA ARTYSTYCZNE.

NOWE ODKRYCIA ARTYSTYCZNE W GRECJI. Dyrektor „Ecole Française d'Athènes”, Picard, zdał sprawę w „Académie des Inscriptions” z ostatnich swych prac i poszukiwań dokonanych w Grecji. Z odkryć tych najważniejsze są następujące: na wyspie Tasos, gdzie prace około odkopania Dionisyonu trwają w dalszym ciągu, odkryty został wielki pomnik choregiczny, rodzaj świątyni, ozdobionej posągami. Większość posągów tych została również odnaleziona; są to alegorie, przedstawiające Tragedję, Komedję i Dytyramb, oraz, nieznaną dotychczas postać symboliczną, *Nycterinos*, przypuszczalnie uosobienie nocnych uroczystości dionizyjskich.—W Filipach, w Macedonji, odkryta została świątynia Hermesa oraz miejsce, gdzie

święcony był Kult Nemesis.—W Samotracji odnaleziono teatr misterjów. Dokonano ponadto szeregu odkryć pomniejszych.

TERMY RZYMSKIE odkryte zostały w Vison, w okolicy Orange. Termy zachowane są bardzo dobrze, a sądząc z bogactwa marmurów i ozdób, należeć musiały do świetniejszych tego rodzaju budowli.

OBRAZ HENRYKA STABEN, przedstawiający arcyksiążąt Alberta i Izabelę w pracowni Rubensa, nabyty został przez Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli. Staben, malarz flamandzki (1578 — 1658), pracował przeważnie w Paryżu; ze źródeł współczesnych wynika, że cieszył się w swoim czasie znaczną sławą, jako malarz wnętrz, dzieła jego jednak były dotychczas zupełnie nieznanne. Obraz, nabyty przez muzeum brukselskie, jest pierwszą odnalezioną jego pracą.

ODKRYCIE NIEZNANEGO DZIEŁA RAFAELA. Podczas przebudowy willi markiza Faggiana koło Savony (we Włoszech) został odkryty, nieznany przedtem, obraz, który znawcy uznali za dzieło Rafaela Sanzio i Guilia Lippi. Obraz ma długości 2 mt., wysokości 1 mt., wyobraża przeszło 100 postaci, z których jedna jest portretem Rafaela, zaś wiele innych jest powtórzonych w kompozycjach obu malarzy w salach Watykanu. Obraz był wykonany prawdopodobnie dla papieża Juljusza II, który miał zamiar pałac swój w Savonie ozdobić dziełami Rafaela i Lippi'ego. — Obraz jest podpisany przez Rafaela.

PIETRO PAOLO ABBATTE STARSZY. Walter Bombe odkrył i opublikował obraz, przedstawiający walkę koni, na którym znajduje się podpis: *P. P. Abbatte**). Obraz zdradza wpływ Leonarda oraz szkoły weneckiej i jest o tyle ciekawy, że szereg źródeł z w. XVI mówi o P. P. Abbate, jako o jednym z najświetniejszych w swoim czasie malarzy koni, specjalnie koni walczących; żadne jednak dzieło tego artysty nie było dotychczas znane. P. P. Abbate starszy pochodził ze słynnej rodziny artystów, której protoplastą był Giovanni dell'Abbate, malarz i sztukator, zmarły w Modenie w r. 1559. Rodzina ta wydała aż pięć pokoleń malarzy; najświetniejszym z nich był Niccolo, współpracownik Primaticcia i jeden z wybitniejszych przedstawicieli t. zw. szkoły Fontainebleau. Pietro Paolo, jak się zdaje, porzucił z czasem ma-

*) Der Cicerone, Heft 24, Dezember 1923.



Brześć Kujawski. Fara

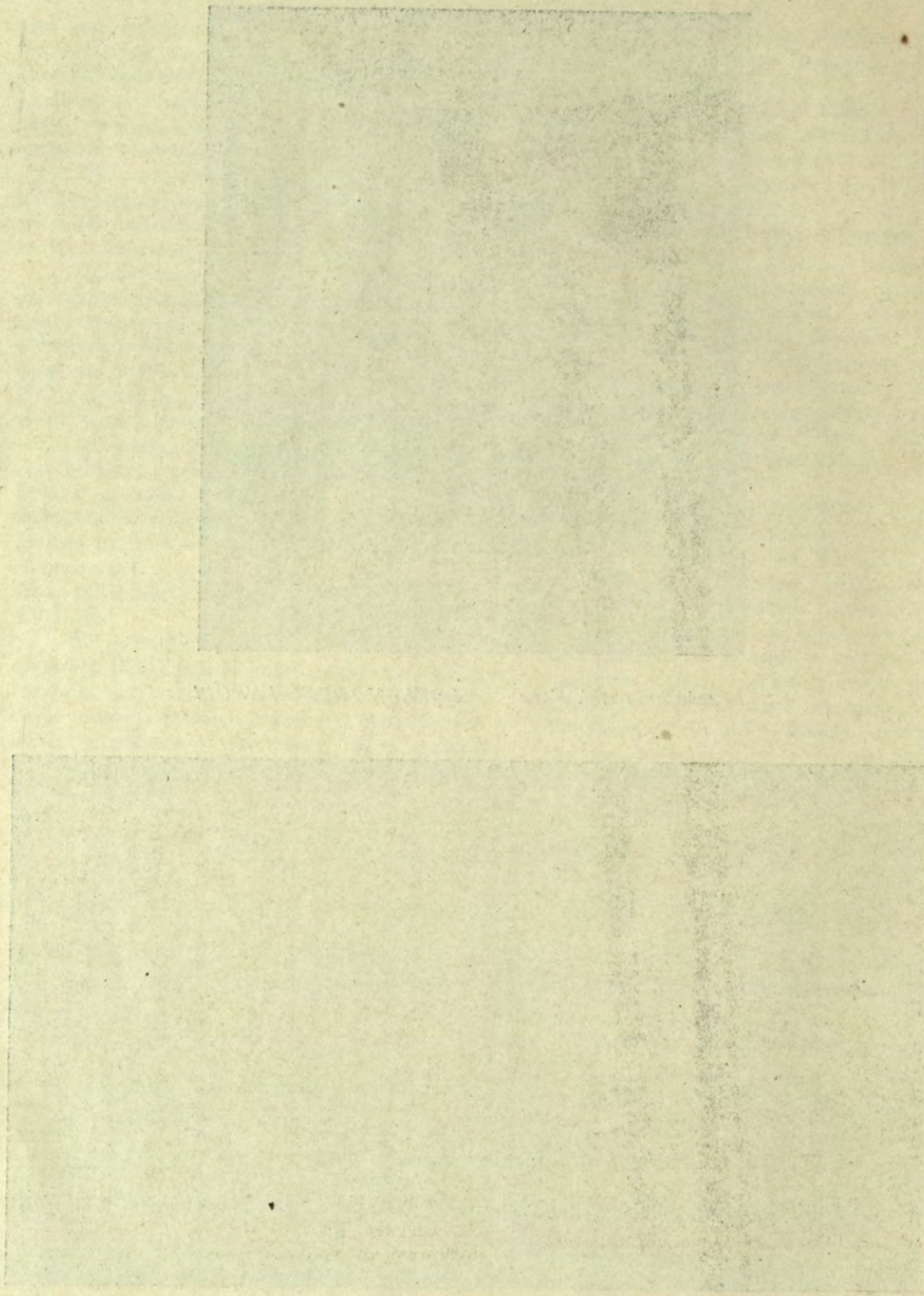
POKLON TRZECH KRÓLI



Jan Matejko

SZKIC DO „KAZANIA SKARGI”

(Wyst. w „Domu Sztuki”)



larstwo i objął stanowisko poborcy ceł w Modenie. Z tego zapewne powodu dzieła jego i imię poszły w zapomnienie.



RYNEK SZTUKI.

LONDYN. Dnia 14 grudnia r. ub. odbyła się u Christiego licytacja obrazów starej szkoły. Podajemy niektóre ceny, mogące zorientować o cenach na rynku londyńskim, zaznaczając, że mowa tu tylko o obrazach bardzo wysokiej wartości artystycznej: Fragonard „Spiąca Venus”, (28³/₄ × 34¹/₂ in.)* L. 997.10.; Canaletto „Ruiny klasyczne nad Lagunami” (5¹/₂ × 49¹/₂ in.) L. 462.; D. van Delen i Frans Francken „Alva and the femal Deputation” (17¹/₂ × 24¹/₂ in.) L. 63; Murillo „Niepokalane poczęcie” (80 × 64¹/₂ in.) L. 504.; Ph. Wouwerman „Plaža w Scheveningen” (wymieniony u de Groota w tom. 11, N. 968) L. 546; A. Cuyt, Pejzaż z jeźdźcami i figurami (28¹/₂ × 22¹/₂ in.— u de Groota N. 440) L. 210; tegoż „Miasto nad rzeką” L. 162.15.; Mistrz pół figur „Adoracja Trzech Króli”, tryptyk, (40 × 26¹/₂ in.) L. 273; Mainardi Bastiano „Madonna adorująca Zbawiciela”, tondo (owal) diametr. 38 L. 110.05.

W tymże miesiącu sprzedane zostały obrazy: J. A. Berckheyde (46 × 37 in.) L. 273; Jan Steen „U balwierza” (14¹/₂ × 12¹/₄ in. u de Groot w tom., 1 N. 98) L. 94.10; S. van Ruisdael (38 × 52¹/₂ in.) L. 99.15. G. B. Tiepolo „Judyta z głową Holofornesa” L. 304.10.

Sztuchy. Dnia 18 i 19 grudnia u Christiego sprzedawane były angielskie sztuchy barwne. Najwyższą cenę osiągnął słynny sztych „Ladies Waldegrave” Valentino Green wedlg. Reynoldsa, mianowicie L. 3045. (W roku 1920 najwyższa osiągnięta za ten sztych cena była L. 2050); J. Faher wedlg. F. Halsa „The Lute Player” L. 60.18 L.; V. Green „Lady Elisabeth Compton” L. 346.10., „Lady Caroline Howard” L. 157.10 i J. Jones wedlg. Romney’a „Mrs. Davenport” L. 462; J. P. Pichler wedlg. Tycjana „Venus” L. 57.15.; John Smith wedlg. Knellera „William Marquis of Annon dall” L. 32.12; Y. R. Smith wg. Romney’a „Mrs. Carwardine and Child” L. 278.10; „The Clarering Children” wedlg. tegoż L. 141.15; J. Walker wedlg. Romneya „Lady Isabella Hamilton” L. 483.; J. Ward wedlg. Morland’a „Sun-

* 1 in. = 2¹/₂ cm.

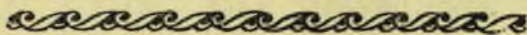
set A View in Leicestershire” L. 105; W. Ward wedlg. Gainsborough L. 199.10.; J. Ward „Sir Fawceth” L. 52.10.

W ZURYCHU odbyła się w końcu września r. ub. licytacja zbioru tkanin Leopolda Iklé. Licytacja wzbudziła bardzo znaczne zainteresowanie, które zresztą łatwo było przewidzieć, zważywszy, że stare tkaniny weszły w modę, stając się materiałem coraz bardziej poszukiwanym przez zbieraczy. Koronki, przeważnie włoskie, w dużych i dobrze zachowanych egzemplarzach dochodziły do 1000 fr. szwajc., hafty na aksamicie i suknie — 4000 fr.

Aparaty liturgiczne, przeważnie z w. XVIII i XVIII wzbudzały znaczne zainteresowanie, wahając się przeciętnie od 2000—9000 fr. Punktem kulminacyjnym była licytacja zbioru tapiseryj z w. XV—XVIII, które poszły przeważnie w cenie od 10.000 — 20.000 fr.; antependjum zaś z w. XV, pochodzenia niemieckiego, przedstawiające sceny z życia Matki Boskiej, nabyte zostało do Ameryki za 70.000 fr. Do wysokich cen doszły również tapiserje haftowane z w. XVI ze scenami figuralnymi. Szły one przeważnie w cenie około 10.000 fr., antependjum zaś pochodzenia niemieckiego z r. 1592 ze scenami z życia Chrystusa osiągnęło 19.000 fr.

W KOLONJI, w sali licytacyjnej Lempertza, odbyła się w połowie listopada sprzedaż obrazów, rysunków, minjatur i sztychów ze zbiorów prywatnych. Ceny były naogół dosyć umiarkowane, dalekie w każdym razie od przedwojennych. Malarze holenderscy i flamandzcy niewątpliwiej autentyczności osiągnęli nieco ponad 1.000 marek złotych, między innymi Frans Floris („Zuzanna w kąpielu”) — 1200 mk. zł., Van Helmont („Chłopi przy jedzeniu”) — 1550 mk. zł., Dirck Maes („Pejzaż”) — 1350 mk. zł., Van Helmont („Tkliwy staruszek”) — 3400 mk. zł. Szkoła holenderska i flamandzka bez ustalonego autorstwa, od 100 — 250 mk. zł., jedynie szkoła Abrahama Brueghla („Bawiący się chłopcy”) doszła do 780 mk. zł. Salvator Rosa („Prorok Eljasz”) osiągnął 440 mk. zł., Szkoła flamandzka ok. r. 1500 („Matka Boska z Dzieciątkiem”) — 300 mk. zł., Szkoła Rubensa („Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem”) — 110 mk. zł., Szkoła Teniersa — 105 mk. zł. i 540 mk. zł. Najwyższą cenę — 12.500 mk. zł. osiągnął Henryk Hermanus („Wielki widok przystani w Amsterdamie”).

Wacław Husarski.



JOZEF ISRAELS

(W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN 1824 — 1911).

W ubiegłym miesiącu obchodziła Holandia stuletnią rocznicę urodzin Józefa Israelsa.

W Groningen, mieście rodzinnem mistrza, odbywa się obecnie wystawa, mająca dać obraz całego jego dorobku artystycznego.

Talent Israelsa rozwinął się stosunkowo późno. Po studjach wstępnych w akademii amsterdamskiej u Krusemana, wyjeżdża do Paryża, gdzie pracuje w atelier Picota i Delaroche'a. W roku 1848 wraca do Hagi i pozostaje w dalszym ciągu pod wpływem modnej wówczas szkoły historycznej. Dopiero, gdy w r. 1856 przynosi się po ciężkiej chorobie do małej wioski rybackiej Zandvoort, spotyka się tu oko w oko z żywą naturą i staje się gorącym zwolennikiem haseł, głoszonych przez Milleta i Courbeta. Za temat obiera sobie życie ludu holenderskiego i stara się wniknąć w jego duszę. Niestrudzenie

maluje aż do 87-go roku życia, dołę i niedołą prostych rybaków, ich rodzin i wieczną symfonię morza, któremu oni swe losy powierzają.

Israels nie jest właściwie zręcznym malarzem „*par excellence*“, to też „*la belle peinture*“ nie jest jego celem. Malarstwo jego, to sztuka duszy. Głęboka psychologia wewnętrzna i najwyższa ekspresja, cechują dzieła tego poety i głębokiego myśliciela, w którego wnętrzu kryje się czułe i wrażliwe na nędzę ludzką serce.

Israels rozpoczyna w malarstwie holenderskim kierunek naturalistyczny, który w literaturze wprowadza równocześnie Multatuli. Zaśługa tego najwybitniejszego malarza holenderskiego XIX wieku leży głównie w tem, że wskrzesił na nowo sztukę rodzinną, która przed jego pojawieniem się stała na martwym punkcie.

W. M.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

Autoportret.

Kronika „Domu Sztuki“

BIEŻĄCA WYSTAWA.

Naczelne miejsce, jak zwykle zajmują obrazy, — tym razem jednak nie tylko współczesnych artystów polskich, lecz i szkoły starej, głównie flamandzkiej i francuskiej.

W dziale pierwszym zasługuje na wyróżnienie kilka płócien Jacka Malczewskiego (kraj-obrazy i mniejsze kompozycje), Leona Wyczółkowskiego (wśród których ciekawe studjum portretowe kobiece z dawniejszych lat), Władysława Wankiego. Z prac artystów nie żyjących: „Rybak” Stanisława Lentza (wym. 61 cm. × 50 cm.). Z retrospektywnego malarstwa polskiego wymienimy: Aleksandra Orłowskiego „Głowę męską w turbanie“ — pastel (wym. 47 cm. × 63 cm.) oraz pysznego „Jeźdźca“, malowanego olejno na płótnie, (wym. 54 cm. × 69 cm.), którego można zaliczyć do najlepszych płócien artysty (obraz nie podpisany); a dalej: Marcina Zaleskiego małą „Bramę Florjańską w Krakowie“ (wym.: 16,5 cm. × 19 cm.), Plerscha — studjum architektoniczne wnętrza pałacu, Jana Damela i Jana Rustema — autoportrety.

Ze starego malstwa francuskiego i flamandzkiego wymienimy: Claude Vernet'a duży i nadzwyczaj efektowny „Krajobraz morski“ (wym. 163 cm. × 110 cm.), La Fontaine'a „Wnętrze Kościoła“ — malowane na drzewie (wym. 45 cm. × 34 cm.), noszące pełny podpis i datę r. 1781; Johanna Lingenbacha „U wrót Rzymu“ (wym. 95 cm. × 70 cm.), obraz należący niegdyś do zbiorów Wrangla i opublikowany w wydawnictwie „Staryje Gody“.

Nareszcie ujrzelśmy również parę prac współczesnych artystów francuskich, których u nas tak rzadko się widuje; a wśród nich o wysokim poziomie artystycznym Boudina „W porcie“, malowany olejno na drzewie, podpisany E. Boudin 1897 (wym. 40 cm. × 32 cm.).

W dziale rzeźb mamy między innymi kilka rzeźb w brzozi Jana Rembowskiego oraz plakiety marmurową (wym. 29 cm. × 25 cm.) z podpisem Clodiona, przedstawiającą „Składanie ofiary Amorowi“.

Bogato przedstawia się dział sztychów angielskich i francuskich, kolorowych i jednobarwnych. Zarówno ten dział, jak i dział rysunków

mistrzów dawnych, ma zostać wkrótce zasilony nowymi, niezmiernie ciekawymi okazami.

W dziale sztuki stosowanej: porcelana Meissen, piękne brązowe kandelabry i zegary francuskie z epoki empire oraz nieco późniejsze, wyroby z kości słoniowej (między innymi piękny, bogato rzeźbiony koszyk z w. XVII), świeczniki holenderskie, wreszcie bogata kolekcja dywanów perskich, wśród których okazy o dużej wartości.



SZKIC JANA MATEJKI DO „KAZANIA SKARGI“.

Szkic Jana Matejki do „Kazania Skargi“, wystawiony obecnie w „Domu Sztuki“, o którym wspomnieliśmy już w poprzednim naszym numerze, zasługuje na bliższe omówienie. Dlatego też, podając obecnie jego reprodukcję, pragniemy poświęcić mu kilka słów opisu.

Jak to już poprzednio zaznaczono, jest to szkic olejny, znacznie posunięty, zarówno w wykonaniu jak i w pomysłowości kompozycyjnym. Malowany jest na trzech arkuszach papieru (różnej wielkości) z sobą sklejonych, co widoczne jest na reprodukcji; wymiar: 85 cm. na 48 cm. — Podpis u dołu: J. M. 1861.

Szkic ten dowodzi, że koncepcja „Kazania Skargi“ była gotową już na trzy lata przed ukazaniem się skończonego dzieła w r. 1864. Różnice kompozycyjne, jakie istnieją pomiędzy szkicem a obrazem, są drugorzędne. Rozplanowanie tu i tam to same, takie same rozbięcie całości obrazu na kilka zasadniczych grup, podobna tu i tam ich charakterystyka oraz sposób ujęcia poszczególnych postaci.

Najważniejszą, jedyną istotną różnicę, stanowi postać samego Piotra Skargi. Na obrazie Skargę widzimy w całej postaci, jest on zwrócony prawie profilem; na szkicu od pasa zasłania go ambona i widzimy go prawie *en face*. Strój na obrazie ciemny, na szkicu mamy białą komżę. Lecz co najważniejsze, inne tu i tam rysy twarzy i nieco odmienne odczucie dramatyczne postaci, uwydatnione chociażby przez odmienny wyraz podniesionych rąk. — Na szkicu

postać Skargi nie mniej tragiczna, lecz nieco więcej w niej prostoty, mniej grozy; nie ciska on tu gromów, ponurej wizji przyszłości nie rzuca tak bezpośrednio w twarz zebranych. Mówi bardziej bezosobowo, nie tylko dla tych, którzy go słuchają, lecz i dla siebie; i może dla tego właśnie jest w nim jakiś smutek, który w ostatecznej kompozycji ustępuje miejsca gniewowi proroka.

Z innych, drugorzędnych już różnic, podniesiemy, że na szkicu w środkowej grupie postać Stadnickiego mniej widoczna, inna poza Halszki Ostrogskiej, nieco odmienne ujęcie Zamoyckiego, brak za krzesłem królewskim królewicza Władysława, wreszcie inne szczegóły architektoniczne, brak niektórych symbolicznych szczegółów jak np. uspiętego szlachcica lub rękawiczki królewskiej na posadzce. Najmniej wykończona jest prawa strona szkicu; poszczególne postacie są tu po części tylko z gruba zaznaczone, niektórych figur brak.

Szkic malowany jest szerokimi rzutami pędzla, wszelkie szczegóły wykończenia pominięte; natomiast silnie uwydatniona charakterystyka osób i podkreślone napięcie dramatyczne całości sceny. W kolorystyce przeważa ton brunatny, ogromnie utrudniający dokładną reprodukcję.

Szkic zachowany jest stosunkowo dobrze, w kilku tylko miejscach drobne przedarcia papieru i odprysnięcia farby. Papier naklejony na płótno.

Szkic ten obecnie wystawiony został na sprzedaż w „Domu Sztuki”.



SPRAWOZDANIA Z LICYTACJI.

LICYTACJA LI Z ND. 10 i 11 STYCZNIA.

OBRAZY I RYSUNKI: Chełmoński Józef. Łąka, ol., 675 milj. — Jasiński Zdzisław. Maki, ol., 190 milj. — Kossak Juliusz. Patrol akw., 270 milj. — Krzyżanowski Konrad. Wisła, ol., 165 milj. — Malczewski Jacek. Pastuch, akw., 230 milj. — Wyspiański Stanisław. Studjum kobiece, rys., 61 milj. — Żmurko Franciszek. Szkic, akw., 106 milj. — Autor nieznan. Szkoła włoska w. XVIII, Pejzaż ol., 105 milj. — Niewska Olga. Faun, rzeźba w bronzie, 50 milj. — Gobelin Brukselski, fragment w. XVII, 322 milj. — Japońskie 2 porcelanowe

wazony, 97 milj. — Salaterka kryształowa, stara 38 milj. — Ława dębowa renesansowa, 350 milj. —

LICYTACJA LII Z DN. 24, 25 i 26 STYCZNIA.

OBRAZY I RYSUNKI: Filipkiewicz Stefan. Pejzaż, akwarela, 200 milionów. — Gałek Stanisław. Morskie Oko, olejny, 500 milj.; — Czarny Staw, ol., 165 milj. — Hoffmann Vlastimil. Artysta, ol., 200 milj. — Le Brun Piotr. Scena Rzymska, ol., 405 milj. — Malczewski Jacek. Dzieci, ol., 115 milj. — Masłowski Stanisław. Dworek, akw., 210 milj. — Popowski Stefan. Symfonia jesienna, ol., 230 milj. — Rapacki Józef. Karczma, ol., 235 milj. — Zmierzch, pastel, 175 milj. — Wolski Stanisław. Atak ułanów, ol., 410 milj. — Wygrzyński Feliks. Pastuch, ol., 70 milj. — Wywiórski Michał. Polowanie, ol., 380 milj. — Autor nieznan. Szk. włoska w. XVII, św. Genowefa, ol., 100 milj. CERAMIKA: Nieborów, waza, 360 m. — Wiedeń stary, talerz z miniaturową, 135 milj. TKANINY: Brukselska koronka, 120 milj. — Dywany wschodnie: Herat (120×200 cm.), 480 milj. — Kurdystan (142×175 cm.), 570 milj. — Mossul (132×200 cm.), 300 milj. — Samarkand stary (mały), 250 milj. — Tekin (150×225 cm.), 1350 milj. — Kilimy rumuńskie ludowe, 100 — 110 milj. — Szale francuskie, 90 — 135 milj. — Świeczniki brązowe, złożone, para — 260 milj. — Biurko mahoniowe, 375 milj.



KALENDARZ WYSTAW I LICYTACJI.

Wobec napływu dużej ilości przedmiotów sztuki, mających zostać sprzedanych drogą licytacji, Dyrekcja „Domu Sztuki” postanowiła w ciągu najbliższych miesięcy zwiększyć ilość dni licytacyjnych. Począwszy od drugiej licytacji lutowej, licytacje będą trwały trzy dni. Będą się one odbywać, jak dotychczas, co dwa tygodnie, w czwartki, piątki i soboty; początek o godz. 4-ej po poł. Luty: od dn. 29 stycznia do d. 6 lutego wystawa; dn. 7 i 8 lutego licytacja (licytacja LIII); od dn. 12 lutego do dn. 20 lutego wystawa; dn. 21, 22 i 23 lutego licytacja (licytacja LIV). Marzec: od dn. 26 lutego do dn. 5 marca wystawa; dn. 6, 7 i 8 marca licytacja (licytacja LV); od dn. 11 marca do dn. 19 marca wystawa. dn. 20, 21 i 22 marca licytacja (licyt. LVI).

W czasie wystaw, sprzedaż z wolnej ręki



Recenzje i Sprawozdania

MIECZYSLAW TRETER — *Xawery Dunikowski. — Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb.* Nakładem H. Altenberga we Lwowie, MCMXXIV.

Dzieło d-ra Tretera pobudza do dyskusji (na którą zresztą w notatce niniejszej niema miejsca) — i to jest pierwsza jego zaleta. Drugą jego zaletą i zasługą jest przypomnienie publiczności naszej o usuniętym nieco w cień artyście, który przez całe życie nie uczynił najlżejszego ustępstwa na rzecz wątpliwego smaku t. zw. szerokich mas, który sztukę czuje i rozumie, jako posłannictwo i który równie potężnie kocha surowe piękno, jak gorąco nienawidz zdawkowego wdzięku.

D-r Treter ze znajomością przedmiotu analizuje twórczość Dunikowskiego od początku jego działalności aż do chwili obecnej, usiłując wykazać, jak artysta ten z impresjonisty przewartarza się z czasem w rzeźbiarza formy, zrozumianej tak, jak ją rozumiała archaiczna Grecja. Z tą właśnie tezą chciałoby się dyskutować; sądzę bowiem, że Dunikowski był i pozostał impresjonistą i nastrojowcem, zaś archaiczna rzeźba grecka przemawia do niego raczej tajemniczą ekspresją swych wielkich kosych oczu i zagadkowych uśmiechów, niż nieporównanym swym poczuciem monumentalnej formy.

Dzieło wydane jest z wyjątkową, jak na nasze stosunki, starannością; 30 ilustracyj na oddzielnych tablicach odbite doskonale. Gorzej nieco wyszły ilustracje w tekście.

STANISŁAW WASYLEWSKI — *Portrety Pań Wytwornych.* Lwów, Księgarnia wydawnicza H. Altenberga. Warszawa, Gebethner i Wolff. MCMXXIV.

Nowe dzieło Wasylewskiego, nacechowane tem osobliwym połączeniem erudycji z lekkością stylu, które zdaje się być specjalną zaletą tego odłamu literatury naszej, zawiera cały szereg danych, bardzo ważnych dla historii kultury i sztuki na przełomie wieków XVIII i XIX. Ciekawe są pod tym względem zwłaszcza dwa pierwsze obrazy — Sybilla z Puław (Izabela z Flemingów Czartoryska) i jej rywalka z Arkadij (Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa). Książka wydana jest starannie, druk wyraźny i piękny, ilustracje

na osobnych tablicach odbite przeważnie bardzo dobrze. Szwankują natomiast trochę ilustracje w tekście.

W. H.

SIRET — *Dictionnaire des Peintres*, zawierający najbardziej źródłowe wiadomości o szkole flamandzkiej, od dłuższego czasu wyczerpany, ukazać się ma w nowym wydaniu nakładem firmy Léopold Pairon w Brukseli. — Cena 90 fr. belg.

ANDRÉ FONTAINE — *Constantin Meunier* — chez Felix Alcan. 1923.

Monografia ta rzuca nowe zupełnie światło na osobę i twórczość największego rzeźbiarza Belgii i jednego z największych artystów XIX w. Sądzono dotychczas, że Meunier rzeźbić zaczął dopiero w 54 roku życia. André Fontaine wykazuje jednak, że Meunier wystąpił po raz pierwszy publicznie jako rzeźbiarz już w roku 1851, t. j. w dwudziestym roku życia. Następnie wszakże porzucił rzeźbę i przez całe 34 lata oddawał się malarstwu, a okres ten jego życia pozostał, poza Belgją, zupełnie nieznany. Dopiero w r. 1885 artysta zrozumiał, że istotnem jego powołaniem jest rzeźba. Odtąd rozpoczyna się znany powszechnie okres jego twórczości, odtąd również datuje się wszechświatowa jego sława. Meunier był największym w plastyce od twórcą pracy. Jego robotnik, raz podobny bogom antycznym, to znowu złamany trudem, stał się typem i pierwowzorem, naśladowanym później przez wszystkich niemal artystów, poruszających ten temat. Monografia Fontaine'a po raz pierwszy ukazuje nam Meuniera — malarza, analizując ten długoletni okres jego twórczości.

HUBERT WILM — *Die gotische Holzfigur.* Klinkhardt Untzermann. 1924. Leipzig.

Nowa ta monografia, poświęcona snycerstwu średniowiecznemu, jest jedynem w swoim rodzaju dziełem, które zajmuje się głównie techniczną stroną tej gałęzi sztuki, ponadto obszernie rozpatrując ustrój snycerskiego warsztatu średniowiecznego oraz sposób i podział pracy. Książka zawiera 312 ilustracyj, odtwarzających dzieła przeważnie nieznane i pochodzące ze zbiorów prywatnych.

A. E. BRINCKMANN — *Barock*. — *Bozzetti italienischer Bildhauer*. Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt a. M.

Dzieło to, zawierające 43 ilustracje w tekście, oraz 72 tablice światłodrukowe, jest pierwszą z czterech zapowiedzianych seryj, w których opracowane być mają szkice rzeźbiarzy barokowych. Będzie to pierwsze w dotychczasowej literaturze dzieło, specjalnie poświęcone szkicom rzeźbiarskim. Znaczenie dzieła takiego dla historii jest bardzo poważne: w epoce baroku, zwłaszcza wśród rzeźbiarzy, powszechnem było posługiwanie się uczniami przy wykonywaniu dzieł większych rozmiarów; pierwszy szkic tylko wykonany w wosku lub glinie, był własnoręczną pracą mistrza; stąd ogromne jego znaczenie dla zrozumienia istotnej wartości artysty. — Brinckmann, jeden z najlepszych dziś znawców baroku, zgromadził i podał w reprodukcji cały, mniejwięcej znany dotychczas materiał w tej dziedzinie. Dzieło jego opracowane jest z pominięciem wszelkich wniosków ogólnych, na które, wobec niedostateczności danych, jest jeszcze, być może, za wcześnie. Są to tedy kolejno po sobie następujące opisy dzieł, zreprodukowanych w ilustracjach, czyli materiał rzeczowy dla historyków sztuki.

W. N. TALEPÉROWSKIJ — *Pawłowski Park*.

Wybitny rosyjski architekt i grafik opracowuje tu historję angielskiego parku w Pawłowsku, przy którego powstaniu pracowali kolejno: Cameron, V. Brenna i Thomas de Thomon. Dzieło ozdobione jest rysunkami i kolorowymi tablicami według oryginałów autora monografji.

Firma Brockhaus - Efron wydała krótkie podręczniki po „znacjonalizowanych” pałacach a obecnie muzeach Szeremetjewa i Szutawowa.

La Revue de l'Art — Paris, No 252, janvier, 1924.

Rok bieżący (28 rok swego istnienia) rozpoczyna *La Revue de l'Art* bogatym i jak zwykle nadzwyczaj starannie wydanym numerem. Z szeregu artykułów poświęconych sztuce dawnej i spóczesnej, wymienimy prace: o malarstwie hiszpańskiem od połowy w. XIX (przez José Frances), o Louvrze za czasów Henryka IV i Ludwika XIII (przez Henri Verne), sceny i figury teatralne Claude Gillot'a (przez Emile Dacier).

W kronice działaj: Wiek Średnie i Odrodzenie, wiek XVII, epoka współczesna.

Wśród licznych reprodukcij w tekście i na planszach, między innymi w odbitce czarnej akwarela Henry Cheffera: „*Le Marché à la viande à Cracovie*”.

The Studio z 15-go grudnia r. 1923, we wzmiance z Warszawy, podaje jako wybitne okazy typografji współczesnej „Piękne Książki” i „Książki polskie w XV i XVI wieku”, wydane przez W. L. Lazarskiego.

Deutsche Kunst und Dekoration. Darmstadt. Luty 1924.

Pismo to już w nagłówku stawia na pierwszym miejscu sztukę wewnątrz (Wohnungskunst), potem dopiero malarstwo, rzeźbę, dalej architekturę, ogrody, artystyczne prace kobiet. I tym nagłówkiem określa swój charakter, ale go nie wyczerpuje, gdyż ulegając ogólnemu prądowi chwili, wiele miejsca poświęca współczesnej myśli malarskiej w Europie. Numer lutowy daje więc obok artykułu „Dom i drzewo” (drzewo jako dekoracja otocza), obok opisu nowego domu prof. Straumera, czy obok reprodukcji dzieł sztuki stosowanej, dwa duże artykuły o malarzach ekspresjonistach: Jerzym Merkle i Brunonie Krauskopfie, i sprawozdanie z wystawy Flechtheima w Wiedniu, na której znajdują się reprodukowane w tymże numerze ostatnie prace Matisse'a, Picassa, Doraina i innych. Pismo wydane na kredowym papierze, odznacza się starannością i artystem.

Narodna Starina — czasopismo poświęcone kulturze i etnografji chorwackiej, wychodzące w Zagrzebiu pod redakcją dr. Józefa Matasowicza. Dotychczas ukazały się 3 grube zeszyty, bogato ilustrowane, noszące datę r. 1922. Wydawnictwo to zasługuje na uwagę, jako organ poświęcony sztuce retrospektywnej i dorobkowi kulturalnemu pokrewnego nam narodu, który jednak tak prawie zupełnie jest u nas nieznan. Poziom rozpraw poświęconych sztukom plastycznym, literaturze, sztuce stosowanej i przemysłowi artystycznemu, budownictwu, teatrowi, etnografji, wreszcie zbieractwom — wysoki; prace oparte na gruntownych badaniach, mają charakter rozpraw naukowych. Każdy zeszyt posiada ciekawą kronikę. Reprodukcje wykonane poprawnie. Krótkie streszczenia w języku francuskim, dopomagają cudzoziemcowi do zapoznania się z treścią większych artykułów.

CZASOPISMA NADEŚLANE.

Grafika Polska — miesięcznik. Warszawa.
Rok III. Zeszyt 11 — 12.

Przegląd Powszechny — miesięcznik. Kra-
ków. Styczeń 1924. Tom 161. Nr. 481.

Przegląd Graficzny i Papierniczy — ty-
godnik. Poznań. Rok V, Nr. Nr. 5, 7 i 8

Ruch Filozoficzny — Lwów. Grudzień 1923.
Tom VIII. Nr. 1.

Wiadomości Literackie — tygodnik. War-
szawa. Rok I, Nr. Nr. 3 — 8

La Revue de L'Art — *revue de l'art ancien et
moderne*. Paris. Janvier 1924. Tome XLV. Nr. 252.

Antiquitäten Zeitung — dwutygodnik. Stutt-
gart. Rok XXXII, Nr. 1 — 2.

Der Cicerone — dwutygodnik. Lipsk. Rok
XVI. Zeszyt 1 — 2.

Deutsche Kunst und Dekoration — mie-
sięcznik. Darmstadt. Rok XXVII. Zeszyt 5.

PRZEWODNIKI PO WYSTAWACH I KATALOGI.

Max Liebermann — pastele, rysunki, gra-
fika. Wystawa, luty — marzec 1924. Moderne Ga-
lerie Bannhauser. Monachjum.

*Die Bücher des Verlages Klinkhardt und
Biermann*. Katalog.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Pastel.

OD REDAKCJI

Czytelnicy naszego czasopisma zapewne zauważą, że rubryka życia artystycznego za granicą jest obfitsza w materiał, niż podobna rubryka dotycząca kraju. Przyczyna tego prosta: dla poznania życia za granicą mamy wiele źródeł, o życiu w kraju zaś niemal że zupełnie głucho.

Aby lukę tę w pewnej mierze zapętnić, zamierzamy stale zamieszczać przeglądy, w których będziemy omawiać życie artystyczne Polski w dziedzinie sztuk plastycznych, przemysłu artystycznego, muzealnictwa, zbieractwa, prac konserwatorskich i t. p. Kronika taka, a raczej ich szereg, odpowie wszakże swemu zadaniu tylko w tym wypadku, jeśli podany w niej materiał będzie rzeczywiście obfity, różnorodny i będzie pochodził z najpierwszych źródeł.

Dlatego też zwracamy się do wszystkich tych, którzy doniosłość publikowania podobnych wiadomości pojmują, a w pierwszym rzędzie do pp. historyków sztuki, dyrektorów muzeów i zbieraczy, z prośbą o nadsyłanie nam wiadomości o odkryciach, nowych nabytkach, o nieopublikowanych jeszcze a wielkich dziełach, o nowych wystawach i t. p., byśmy drogą chociażby prywatnej inicjatywy, stworzyli kronikę życia artystycznego w Polsce, mogącą zainteresować i kraj i zagranicę.

Wszystkich pp. wydawców prosimy o nadsyłanie wszelkich prac o sztuce, które omawiać będziemy w naszym czasopiśmie.



REDAKCJA: Stanisław Dangel,
dr. Mieczysław Sterling.

WYDAWCA: „Dom Sztuki”
(Hôtel des Ventes).

Tłocznia Tow. Straży Kresowej, Jasna 8. Telefon 80-54.

№ 1
MIESIĘCZNIKA
SZTUKA I ARTYSTA

ZAWIERA ARTYKUŁY I PRZEGLĄDY NASTĘPUJĄCE:

Zbiory Gołuchowskie — przez *dr. Nikodema Pajzderskiego*.

Jacek Malczewski — przez *dr. Mieczysława Sterlinga*.

Urywek z Traktatu o Malarstwie — *Cennina Cenniniego*
z *Valdelsa*.



J. MALCZEWSKI.

Rybak i Harpja.

Życie Artystyczne Kraju i Zagranicy — w opracowaniu *Wacława Husarskiego*.

Kronika „Domu Sztuki”.

Wiadomości Konserwatorskie.

Recenzje i Sprawozdania.

Liczne reprodukcje na planszach i w tekście.



• P. A K C. **DOM SZTUKI** S P. A K C.

(HÔTEL DES VENTES)

Warszawa, ul. Chmielna 5. Telefony 32-71 i 96-32.

LICYTACJE DZIEŁ SZTUKI I PRZEDMIOTÓW
KOLEKCYJONERSTWA.

Biuro otwarte codziennie
od godz 9 rano do 4 pp.

DOM SZTUKI

przyjmuje w komle:

CERAMIKĘ, SZKŁO, ZBROJE, WYROBY METALOWE, BIŻUTERJĘ, TKANINY, DYWANY,
BRONZY, EMALJE, RZEŻBY, OBRAZY, SZTYCHY, KSIĄŻKI, RĘKOPISY, NUMIZMATY, MEBLE,
ZEGARY, PRZEDMIOTY SZTUKI STOSOWANEJ, PAMIĄTKI HISTORYCZNE it d.

Niski poziom handlu dziełami sztuki w Polsce był bodźcem do utworzenia instytucji, któraby jawnością zawieranych tranzakcji zabezpieczała artystyczną i materialną wartość nabywanych dzieł. W tym to celu grono zbieraczy i miłośników sztuki stworzyło nową placówkę pod nazwą „Dom Sztuki” o typie zagranicznych Hôtels des Ventes (Kunstauktionshäuser), w którym wszystkie przedmioty są sprzedawane z publicznej licytacji. Pragnąc uchronić sprzedającego przed wyzyskiwaniem jego nieświadomości, zaś kupującego przed nabywaniem rzeczy bez wartości lub falsyfikatów, a jednocześnie dążąc do istotnego uregulowania oceny poszczególnych obiektów, „Dom Sztuki” posiada, na wzór najpoważniejszych instytucji zagranicznych, własnych ekspertów ze wszystkich dziedzin sztuki i zbieractwa.

Licytacje odbywają się raz na dwa tygodnie i są poprzedzane czterodniową wystawą wszystkich na sprzedaż przeznaczonych dzieł.—„Dom Sztuki” przyjmuje na sprzedaż dzieła sztuki i przedmioty kolekcjonerstwa ze wszystkich dziedzin i epok. Miarą przyjmowanych przedmiotów jest ich wartość bądź artystyczna, bądź kolekcjonerska.—„Dom Sztuki” sporządza ekspertyzy dzieł sztuki, powołując do współpracy najwybitniejszych fachowców w kraju.

W Ł A D Z E S P Ó Ł K I:

RADA NADZORCZA: PREZES: Dominik Witke-Jeżewski. WICE-PREZESI: Stefan Benzefer, Tadeusz Rychter. CZŁONKOWIE: Janina bar. Dangel, Edward Eber, Stanisław Jackowski, Mieczysław Rulikowski, Henryk Rygier, Adolf Sturm.

ZARZĄD: PREZES: Stanisław bar. Dangel. CZŁONKOWIE: Tadeusz Pruszkowski, Hieronim Wilder. DYREKTOR: Dr. Mieczysław Sterling.

KOMISJA REWIZYJNA: Jan Lilpop, Zygmunt Łazarzski, Feliks Łopiński, Stanisław Meyer, Prof. Dr. Mieczysław Michałowicz.



SOC. ANON.

DOM SZTUKI

SOC. ANON.

(HÔTEL DES VENTES)

Varsovie, — 5, rue Chmielna, 5. Téléphones 32-71 et 96-32.

V E N T E S D'OBJETS D'ART ET D'OBJETS
D E C O L L E C T I O N

Bureau ouvert tous
les jours de 9 à 4

DOM SZTUKI (Hôtel des Ventes)

se charge de la vente des objets suivants:

CÉRAMIQUE, CRISTAUX, ARMES, BIJOUX, TAPIS ET TISSUS, BRONZES, EMAUX, SCULPTURES, TABLEAUX, ESTAMPES, MINIATURES, LIVRES ET MANUSCRITS, HORLOGES, MEUBLES etc. etc.

„Dom Sztuki” („Hôtel des Ventes”) représente le même type d'établissement que les Hôtels des Ventes (Kunstauktionshäuser) des autres pays de l'Europe; il a été fondé par un groupe de collectionneurs et d'amateurs, dans le but de relever le niveau du commerce artistique en Pologne.

Tous les objets confiés à notre maison sont vendus par vente aux enchères. Cela permet d'obtenir les plus hauts prix correspondant à la valeur réelle des objets, et sert en même temps de garantie aussi bien pour les vendeurs que pour les acheteurs contre tout abus possible. L'aide des experts pour les divers objets d'art, nous assure la confiance du public. Les ventes ont lieu toutes les quinzaines, elles sont précédées d'expositions qui durent quatre jours.

„Dom Sztuki” („Hôtel des Ventes”) sert d'intermédiaire dans la vente des objets d'art et des objets de collection de tout genre et de toutes époques.—Collaborant avec les spécialistes les plus éminents du pays, „Dom Sztuki” („Hôtel des Ventes') se charge aussi d'expertises d'objets d'art de tout genre.

CONSEIL ET DIRECTION DE LA SOCIÉTÉ:

CONSEIL: *PRESIDENT: Dominik Witke-Jeżewski. VICE-PRESIDENTS: Stefan Benzef, Tadeusz Rychter. MEMBRES DU CONSEIL: Janina bar. Dangel, Edward Eber, Stanisław Jackowski, Mieczysław Rulikowski, Henryk Rygier, Adolf Sturm.*

CONSEIL D'ADMINISTRATION: *PRESIDENT: Stanisław bar. Dangel. MEMBRES: Tadeusz Pruszkowski, Hieronim Wilder.*

DIRECTEUR: Dr. Mieczysław Sterling.

COMMISSION DE REVISION: *Jan Lilpop, Zygmunt Łazarzski, Feliks Łopiński, Stanisław Meyer, Prof. Dr. Mieczysław Michałowicz.*

NAJTAŃSZA KSIĄŻKA POLSKA

KSIĄŻKI CIEKAWY

WYDAWNICTWO BIBLIOTEKI DZIEŁ WYBOROWYCH

JEDYNY W POLSCE DWUTYGODNIK KSIĄŻKOWY
CO MIESIĄC 2 POWIEŚCI W PRENUMERACIE.

WYDANO MIĘDZY INNEMI DZIEŁA:

MAKUSZYŃSKIEGO, LIGOCKIEGO, OSSENDOWSKIEGO, NOWACZYŃ-
SKIEGO, FILOCHOWSKIEGO, ROGOWICZA, KIPLINGA, LONDONA,
ARCYBASZEWA I WIELE INNYCH ARCYDZIEŁ POLSKICH I OBCYCH.

PRENUMERATA MIESIĘCZNA Mk. 6.000.000. — Z PRZESYŁKĄ Mk. 7.200.000

REDAKCJA I ADMINISTRACJA BIBLIOTEKI DZIEŁ WYBOROWYCH
WARSZAWA, SIENKIEWICZA 12.



SALON SZTUKI

I ANTYKWARNIA

A. GUTNAJERA

WARSZAWA — TELEFON 286-32 — MAZOWIECKA 16.

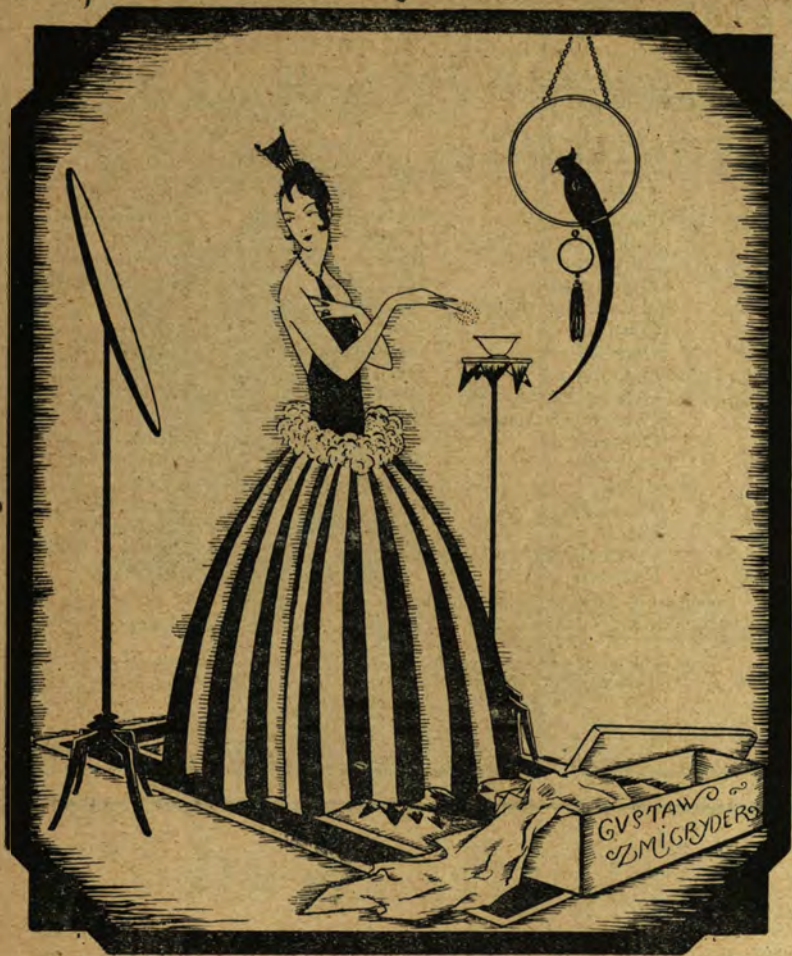
W DNIU 24 b. m. NASTĄPIŁO OTWARCIE

WYSTAWY

DZIEŁ JÓZEFA CHEŁMOŃSKIEGO

POCHODZ. ZE ZBIORÓW FOURNIER'A

ORAZ CELNIEJSZYCH OBRAZÓW Z GALERJI Hr. MILEWSKIEGO



*Bielizna
damska
Kostjumy
Suknie*

*Warszawa
Czysta 2*



**CZASOPISMO POŚWIĘCONE
KULTURZE I ESTETYCE ŻYCIA.**

**WYCHODZI CO MIESIĄC PRZY STAŁYM
WSPÓLPRACOWNICTWIE:**

**BOYA, W. GRUBIŃSKIEGO, T. GRONOWESKIGO,
CEZ. JELLENTY, JAR. IWASZKIEWICZA, Z. KLE-
SZCZYŃSKIEGO, K. MAKUSZYŃSKIEGO, W. ORLI-
CZA, I. POKRZYWNICKIEJ, WŁ. PORANKIEWICZA,
ST. RZECKIEGO, A. SŁONIMSKIEGO, MAGD. SAMO-
ZWANIEC, J. TUWIMA, WŁ. SKOCZYŁASA, AL.
ŚWIDWIŃSKIEGO, B. WINAWERA, ST. A. WOTOW-
SKIEGO, K. WROCZYŃSKIEGO, J. ZARUBY,
J. ŻYZNOWSKIEGO I INNYCH.**

NABYWAĆ MOŻNA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH I KIOSKACH.

ADMINISTRACJA: WARSZAWA, WSPÓLNA Nr. 33, m. 3. TELEFON 180-20,

BANK DLA HANDLU I PRZEMYSŁU W WARSZAWIE

INSTYTUCJA CENTRALNA — WARSZAWA, UL. TRAUGUTTA 8.

ODDZIAŁY MIEJSKIE W WARSZAWIE:

1-szy, Marszałkowska 83.
2-gi, Praga, Targowa 57,

3-ci, Sto Jerska 10,
4-ty, Nalewki 32,
5-ty, Marszałkowska 121,

6-ty, Nowy Świat 50,
7-my, Bracka 18.

ODDZIAŁY I AGENTURY W POLSCE:

Augustów	Kalisz	Łomża	Prużany	Sosnowiec
Baranowicze	Kałużyn	Łuck	Puławy	Stanisławów
Będzin	Katowice	Łuków	Pułtusk	Stołpce
Biała Podlaska	Kielce	Łuniniec	Radom	Suwałki
Białystok	Kobryń	Międzyrzec	Radomsk	Tomaszów Maz.
Bielsk Cieszyński	Końskie	Mińsk Mazowiecki	Radzyń	Toruń
Bielsk Podlaski	Korzec	Olkusz	Równe	Ustroń
Brześć n/Bugiem	Kowel	Ostróg	Sandomierz	Węgrów
Bydgoszcz	Kraków	Ostrołęka	Sarny	Wilno
Chełm	Królewska Huta	Ostrów Łomżyński	Siedlce	Włocławek
Częstochowa	Krzemieniec	Ostrów Poznański	Siedlce	Włodawa
Drohobycz	Kutno	Ostrowiec	Od. Miejski	Włodzimierz Woł.
Dubno	Leszno	Parczew	Siemiatycze	Wołkowysk
Garwolin	Lida	Pińsk	Skarżysko	Zamość
Grajewo	Lubartów	Piotrków	Ślönim	Zawiercie
Grodno	Lublin	Płock	Sokołów	Zdobunów
Horodzieja	Lwów	Podwoleczyska	Sokołka	Zduńska Wola
Hrubieszów	Łódź	Poznań		Żelechów

Oddział w Gdańsku — 18, Reitbahn.

ODDZIAŁY ZAGRANICZNE:

Paryż.
36, rue Châteaudun.
Londyn.
31 & 33, Bishopgate (City).

Bruksela.
30, rue du Marché aux Poulets,
Londyn (Oddz. Miejs).
88, Aldgate High. str.

Amwerpja.
13, rue Quellin.
Rotterdam.
Coolsingel 103.

BIURA WYMIANY NA PROWINCJI WE FRANCJI:

Barlin, Bruay-les-Mines (I), Bruay-les-Mines (II), Bully-Grenay, Billy-Montigny, Carvin, Douai, Dourges, Harnes, Lens, Marles-les-Mines, Noeux-les-Mines, Oignies, Sallaumines.

WYTWORNE W SMAKU CUKRY I CZEKOLADĘ

POLECAJĄ

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE

KAROL MACHLEŃD,
z Warszawy, & Sp. Akc.

WARSZAWA, CHŁODNA 45.

TELEFONY: Dyrekcja Nr. 57-75.
Ekspedycja „ 51.
Biuro „ 9-15.



65-ta LICYTACJA RZADKICH
I WYCZERPANYCH KSIĄŻEK
ODBĘDZIE SIĘ W DNIU 11
MARCA 1924 ROKU

M. BRUCKSTEIN i S^{YN}
GDAŃSK,
LANGENMARKT 22.

KATALOG NA ŻĄDANIE
GRATIS.

*Dom
Książki Polskiej*

Sp. Akc.

HURTOWNIA DLA KSIĘGARZY
I WYDAWCÓW

Warszawa, Plac Trzech Krzyży № 8,
telefony 222-71 i 84-83.

Największa ekspedycja
książek w Polsce.

PRZYJMUJE NA SKŁAD GŁÓWNY WY-
DAWNICTWA KSIĘGARZY, WYDAW-
CÓW PRYWATNYCH, INSTYTUCYJ
SPOŁECZNYCH I AUTORÓW.

**POLSKA SKŁADNICA
POMOCY SZKOLNYCH**

SPÓŁKA AKCYJNA

W WARSZAWIE

CENTRALA:

NOWY-ŚWIAT 33, TEL 28-73, 123-43 i 287-30

KSIĘGARNIA:

MARSZAŁKOWSKA 143, TELEFON 40-64

WYTWÓRNA

POMOCY SZKOLNYCH, INTROLIGATORNIA

FABRYKA

KAJETÓW, KSIĄG BUCHALTERYJNYCH
I PAPERJI.

PLAC TRZECH KRZYŻY 8.

SKŁAD: SZOPENA 1.

PAPIER, MATERJAŁY PIŚMIENNE, PRZY-
BORY BIUROWE, DRUKI SZKOLNE BIU-
ROWE I BANKOWE, KSIĄŻKI, POMOCE
SZKOLNE, MAPY I TABLICE POGŁĄ-
DOWE, MEBLE SZKOLNE.

JAN JAKUBOWSKI
TOMASZ MAKOWSKI
SZTYCHARZ I KARTOGRAF NIEŚWIESKI.



T. Makowski: Panegiryk braci Skorulskich.

Na podstawie własnych badań archiwalnych, prof. Jan Jakubowski kreśli krótką monografię dotyczącą prawie nieznanego naszego sztycharza i kartografa w. XVII, który pracował głównie dla ks. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki. Tekst ilustruje kilkanaście reprodukcji, między innymi nieznaną dotychczas „Panegiryk braci Skorulskich“ z r. 1604, ilustracje do „Hippiki“ Dorohostajskiego z r. 1620, i t. zw. mapa ks. Radziwiłła Sierotki, wydana przez Makowskiego w r. 1613 w Amsterdamie.

Wydawnictwo Instytutu Badania Ziemi Wschodnich Rzplitej — Warszawa, Nowy Świat № 21.
Skład Główny w księgarni Gebethnera i Wolffa.

P R E N U M E R A T A :

Prenumerata w kraju:

rocznie (10 numerów, w czem 2 podwójne) . . .	złotych	24.—
półrocznie (5 numerów, w czem 1 podwójny) . . .	„	12.—
pojedynczy numer	„	2.—

Prenumeratory zamiejscowi opłacają ponadto półroczne porto w wysokości złotych 1.50

Prenumerata zagraniczna wraz z przesyłką pocztową:

rocznie	fr. szw.	30.—
półrocznie	„ „	15.—
cena numeru	„ „	2.50

O g ł o s z e n i a :

cała strona	złotych	45.—
$\frac{1}{2}$ strony	„	22.50
$\frac{1}{4}$ strony	„	15.—
$\frac{1}{8}$ strony	„	10.—

Złoty rozumie się równy frankowi złotemu według kursu ustalanego codziennie przez Ministerstwo Skarbu.

KONTA CZEKOWE „DOMU SZTUKI”:

P. K. O. konto 5277.

Bank dla Handlu i Przemysłu w Warszawie, VI Oddz. Miejski (Nowy Świat 50)

Konto № 16006.



A B O N N E M E N T S A L ' E T R A N G E R :

un an	frs. suisses	30.—
six mois	„ „	15.—
le numéro	„ „	2.50

Le prix de l'abonnement peut être également versé en d'autres monnaies étrangères correspondant au montant indiqué en francs suisses.

Rédaction et Administration: Varsovie, — 21, rue Nowy Świat,
ou bien:

„Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes), Varsovie, — 5, rue Chmielna.

Compte-chèque N-ro 16006 à la Banque pour le Commerce et l'Industrie
à Varsovie, VI-me Succursale Urbaine.



P. II
12



ROK I.

BIBLIOTEKA
Instytutu Badań
Literackich PAN

P. IV, 12

№ 3.

SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK.

WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM SZTUKI”. (HÔTEL DES VENTES) W WARSZAWIE:

WARSZAWA.

MARZEC 1924.



REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. NOWY ŚWIAT № 21, — TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: WARSZAWA, UL. CHMIELNA № 5, — TEL. № № 96-32 i 32-71.

L'ART ET L'ARTISTE

PEINTURE. SCULPTURE. ARTS DÉCORATIFS.

COLLECTIONS.

REVUE MENSUELLE

ÉDITÉE PAR LA S. A. „DOM SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) A VARSOVIE.

VARSOVIE.

MARS 1924.

SOMMAIRE:

<i>Mikołaj Piotrowski</i> — La Peinture Flamande et Hollandaise. XVII siècle (à propos d'une exposition à Varsovie). . .	pg.	57
<i>dr. Mieczysław Sterling</i> — Les dessins de Hans Holbein le Jeune . . .	”	63
<i>dr. Nikodem Pajzderski</i> — Les Collections de Goluchow. . .	”	66
<i>Marjan Wawrzeniecki</i> — Notes sur Joseph Chelmonski . . .	”	72
<i>Kazimierz Reychman</i> — Anciens ex-libris polonais . . .	”	75
La vie artistique en Pologne.	”	81
La vie artistique à l'étranger	”	84
A. L. — Nouvelles archéologiques	”	87
<i>Władysław Mahler</i> — Correspondance. La Peinture allemande d'aujourd'hui.	”	89
Chronique du „Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes)	”	91
Livres et périodiques.	”	93

Nombreuses illustrations.

Reproduction et insertions autorisées, sous réserve d'indication de source, et dans la limite des lois et règlements sur la propriété littéraire.

SPIS RZECZY:

<i>Mikołaj Piotrowski</i> — Malarstwo Flamandzkie i Holenderskie. Wystawa w Kamienicy Baryczków. Wiek XVII. . .	str.	57
<i>dr. Mieczysław Sterling</i> — Rysunki Hansa Holbeina Młodszego . . .	”	63
<i>dr. Nikodem Pajzderski</i> — Zbiory Goluchowskie.	”	66
<i>Marjan Wawrzeniecki</i> — Przyczynek do charakterystyki Józefa Chelmońskiego	”	72
<i>Kazimierz Reychman</i> — Twórcy ex-librisów polskich	”	75
Przegląd artystyczny kraju.	”	81
Życie artystyczne za granicą	”	84
A. L. — Wiadomości archeologiczne	”	87
<i>Władysław Mahler</i> — Korespondencja. Współczesne malarstwo niemieckie.	”	89
Kronika „Domu Sztuki”	”	91
Recenzje i Sprawozdania	”	93

Ilustracje w tekście i na planszach.

Rękopisów nie zastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Prawo reprodukcji i przedruków jedynie za podaniem źródła i przy zachowaniu praw i przepisów o własności literackiej.

ROK I.

№ 3.



SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK

WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM SZTUKI” (HOTEL DES VENTES) W WARSZAWIE:

WARSZAWA.

MARZEC 1924.



REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. NOWY ŚWIAT № 21, — TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: WARSZAWA, UL. CHMIELNA № 5, — TEL. № № 96-32 i 32-71.



P. II. 12



MATHIS van HELLEMONT.

Wł. dr. L. Bryndza-Nackiego.

Scena w kuchni.

Malarstwo flamandzkie i holenderskie

(wystawa w Kamienicy Baryczków)

II

WIEK XVII

Wydarzenia polityczne końca XVI wieku wywołały podział niderlandzkich prowincyj na dwa odrębne państwa: Flandrję, która stała się prowincją dynastji hiszpańskiej — i Holandję, która przekształciła się w protestancką republikę. To rozdwojenie polityczne uwarunkowało prądy kulturalne, które wydały niezwykle różnorodne dążenia w sztuce.

Rzecznikiem dążeń flamandzkich w tej przełomowej epoce historii jest Peter Paul Rubens (1577 — 1640), jeden z największych genjuszów malarstwa, który zaniechał naśladowania sztuki włoskiej i genialnie wyraził zachowawczość narodową w tej mianowicie chwili, kiedy sztuce Flandrii zagrażał upadek wskutek wpływów cudzoziemskich. Niezwykle płodny i bogaty w swych utworach, zawsze śmiały i lekki, napawa nas zdumie-

wajacem bogactwem kompozycji i barw. Dzieła jego są to prawdziwe barwne poematy o niepokalanej świeżości, wzruszające nas zawsze swoją nowością. Mimo bogatej spuścizny mistrza, z żalem trzeba przyznać, że na naszej wystawie nie mamy ani jednego jego dzieła, a trzy obrazy szkoły flamandzkiej, należące do muzeum im. Krosnowskich i zaliczone do warsztatu Rubensa są tylko słabym oddźwiękiem jego twórczości i bezwątpienia pochodzą od późniejszych i to bardzo ostatnich naśladowców.

Olbrzymie płótno, przedstawiające epizod z oblężenia Paryża ¹⁾, zaledwie w gamie barw naśladuje nieco technikę Rubensa; poczęści faktura lewej grupy i noga mężczyzny, występującego na pierwszym planie, przypominają „Apoteozę zwycięzcy” z galerji Wiedeńskiej.

Na szczęście na wystawie znajduje się kilku malarzy współczesnych Rubensowi i na nich należy się zatrzymać.

Nieduży obrazek, przedstawiający wnętrze szkoły, znajdujący się w tej samej sali gdzie powyżej wspomniane płótno, zupełnie słusznie przypisany jest pędzlowi wielkiego artysty — Adriana Brouwera (1606 — 1638). Malarz ten, bez względu na potworność większości swych figur, zachwyca subtelnością i świeżością kolorytu.

Brouwer — malarz ludzkich potworności i słabości, wielce subtelny, nie bez powodu pozyskał sobie uznanie Rubensa, który z pobłażaniem tolerował rozwiązłe jego życie i nieraz ratował swawolnego malarza z szynku lub więzienia.

W drugiej flamandzkiej sali nieźle przedstawiony jest przyjaciel, uczeń, a także i współpracownik Rubensa — Frans Snyders (1579 — 1657), barwny piewca zwierząt i martwej natury, z zadziwiającą dokładnością odrysowujący detale. Podnosił on grupy zwierzęce do „poziomu historycznych tematów”, — z zadziwiającym mistrzostwem odtwarzając ich żądze i skłonności.

W XVII wieku życie społeczne Flandrii sprzyjało rozwinięciu się szkół malarzkich, stawiających sobie za cel poznanie martwej natury. Arystokracja Flandrii, bogata i żyjąca w przepychu, lubowała się we wspaniałych polowaniach i w ich dekoracyjnym otoczeniu. Smak, zwyczaje i rozrywki tej warstwy społeczeństwa znalazły żywy oddźwięk w twórczości całej plejady malarzy.

Na naszej wystawie reprezentowany jest dwoma obrazami wspaniały rysownik — Jan Fyt (1611 — 1661), nieco uboższy w kolorycie od Snydersa. Obrazy jego, należące do pięknego zbioru d-ra Ludwika Bryndza - Nackiego, nie ustępują dziełom tego mistrza znajdującym się w galerjach europejskich.

Zdecydowanie wybitne zjawisko artystyczne przedstawia sobą praca Eljasza Voncka (1605 — 1652): „Martwa natura z figurami”. Jest on reprezentantem szkoły amsterdamskiej. Realizm tego obrazu z niezwykłą siłą przykuwa uwagę widza; działa śmiało zestawieniami i światłocieniami. Pejzaż, figury i wypatroszone z wnętrzości tułowia świń oddane są z anatomiczną dokładnością. Utwory tego artysty należą do wyjątkowo rzadkich i wiele europejskich muzeów nie może poszczycić się posiadaniem chociażby jednego obrazu tego głębokiego znawcy przyrody.

¹⁾ Muzeum w Luvrze posiada 21 obrazów, w przybliżeniu tegoż wymiaru; są to oryginalne dzieła mistrza i były malowane dla pałacu w Luksemburgu; przedstawiają one wspaniałą serję alegoryj z życia Marji Medicis, Henryka IV i Ludwika XIII. Przy ogólnej ocenie inwentarza muzeum w Luvrze w roku 1840, oceniano te 21 obrazów na 11 milionów franków.

Wspaniałe płótno, należące do pędzla drugiego wielkiego Flamandczyka—J. Jordaensa (1594 — 1678), znajduje się w tejże sali wystawowej i jakby spoziera na martwą naturę Voncka. Obraz należy do zbiorów bar. Kronenberga i przedstawia „Satyra nawiedzającego rodzinę wieśniaczą”.

Powtórzenie tego motywu z większą ilością figur i z zastosowaniem nieco odmiennego efektu świetlnego zdobi Ermitaż w Petersburgu i służy jako wspaniały wzór twórczości Jordaensa, ulegającego wpływowi włoskim.

Twórczość Rubensa z olbrzymią plejadą jego uczniów i naśladowców, nie tylko stworzyła epokę w sztuce Flandrii XVII wieku, lecz okazała się również potężnym etapem w historii sztuki europejskiej. Osiągnąwszy szczyt swój w wieku XVII, z wyzyna tych oświetla do dziś drogi twórczości w malarstwie,—charakterem swego traktowania, wytykając jej drogi jej i granice.

Do tej epoki należy zaliczyć cały szereg wybitnych malarzy, znajdujących się pod wpływem Rubensa, współczesnych mu lub nieco późniejszych, a mianowicie: Cornelisa de Vos (1585 — 1651), reprezentowanego na naszej wystawie przez wspaniały portret kobiety; Crayera (1584 — 1669), ucznia M. Coxie i malarza księcia kardynała Ferdynanda; Janssens'a, śmiertelnego wroga Rubensa, któremu proponował on konkurs artystyczny, na co Rubens odmówił z lekceważeniem, oraz wielu innych.

Malarze flamandzcy, poddający się wrażeniom zmysłów, zespolili w swych dziełach itałjanizm z epickim rozmachem koncepcji, zdobiąc pomysły w zdumiewające formy dekoracji.

Ostateczne rozdzielenie polityczne Niderlandów, dokonane w roku 1609, wpłynęło na pogłębienie się rozłamu pomiędzy dwoma kierunkami w malarstwie. Wznowiony protestantyzm Holandji, sprzyjał realistycznemu światopoglądowi, który wszechwładnie i zdecydowanie wyraził się w sztuce.

Malarstwo holenderskie XVII wieku obdarza ludzkość zadziwiającą ilością mistrzów o nieprześcignionych wyzyna twórczości, daje portrety wielkiego Rembrandta, pejzaż Hobbema i Deckera, rodzajowe sceny dwóch braci van Ostade, Bega i innych.

Dwie górne sale kamienicy Baryczków, choć brak w nich mistrzów największych, tem niemniej szeregiem wspaniałych Holendrów wieku XVII, niezwykle wydatnie ilustrują tę zadziwiającą epokę ludzkiego geniuszu. Pozwolę sobie nieco odbiec od układu chronologicznego i przejrzyć wystawione dzieła w porządku, w jakim są rozmieszczone.

Przy wejściu do sali holenderskiej zwraca uwagę ciekawe zestawienie trzech dzieł, związanych z imieniem oryginalnego malarza Godfryda Schalckena (1643—1706). Ani na jednym z tych obrazów niema podpisu mistrza, lecz nawet mało doświadczone oko odróżni oryginał, naśladownictwo i kopję. Schalcken należy do rzadkich malarzy, szukających piękna nie w tematach, lecz w różnorodnych efektach malarskich. Najzdolniejszy uczeń Dou (1613—1675), z nadwyzczajnym mistrzostwem odtwarza efekty sztucznego oświetlenia. Obraz zatytułowany „Żart” jest kopją (i to bardzo słabą) wspaniałego oryginału, znajdującego się w monachijskiej Pinakotece, malowanego na zamówienie arcyksięcia Wilhelma. Drugi obraz, przypisywany temuż malarzowi, przedstawiający dzieci bawiące się z myszką, przy sztucznym oświetleniu, jest pełen subtelności i wyra-

zu. Ciemny koloryt, jakgdyby pokryty powłoką, zdradza malarza niezwyklej siły. Obraz ten, będący własnością p. Jackowskiego, winien być bezwzględnie zaliczony do oryginalnych dzieł Schalckena. Trzeci obraz: „Oględziny rzeźby”, po zestawieniu go z dwoma już przejrzanymi, okazuje się słabem naśladownictwem i nie posiada ani jednej z tych zalet, w które tak bogato uposażony był Schalcken.

Na tej samej ścianie wiszą dwa obrazy ze zbioru Adama hr. Branickiego, przedstawiające „Martwą naturę”, pędzla nadzwyczaj rzadkiego malarza Abrahama van Beyere (1620 — 1675). Obraz ten zadziwia wyjątkową dekoracyjnością śmiałych i efektownych zestawień i zdradza wielką subtelność artysty w zbadaniu zagadkowego życia przedmiotów.

Szkoda, że drugi wirtuoz tej dziedziny — Jan Weenix młodszy (1640 — 1719), syn i uczeń Weenixa starszego, z braku miejsca w tej sali, został umieszczony wśród Flamanów. Obrazy jego są pełne indywidualnego życia. Jego „Martwa zwierzyna”, należąca do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, winna być zaliczona do najlepszych wzorów twórczości mistrza i nie ustępuje „Martwej zwierzynie”, znajdującej się w Dreźnie, czy też obrazom „Zając i zabite ptactwo” w Petersburgu i „Zając” w Luwrze.

Z pośród holenderskich portrecistów, zdobiących naszą wystawę, należy wymienić: „Portret męski”, roboty Palamedesa (1601—1673) oraz dwa wyróżniające się dzieła (portret męski i kobiety), pędzla nadzwyczaj arystokratycznego malarza Nicolaesa Eljasa Pickenoy (1590 — 1656).

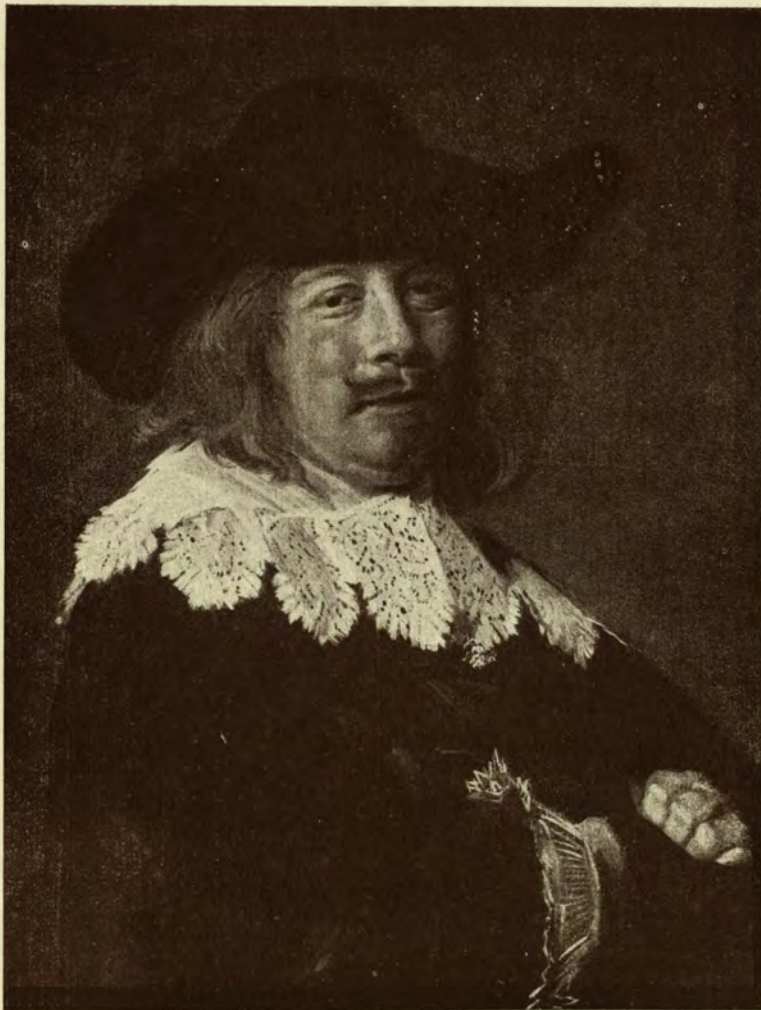
Portret mężczyzny przypisywany Franciszkowi Halsowi (1584 — 1666) tylko z konturu głowy przypomina tego zagadkowego malarza, stojącego w odosobnieniu w oryginalnej swej twórczości. Faktura portretu, koloryt i przejrzystość, dokładność w oddaniu koronek, mówią prędeż o kimś z uczniów Halsy, których było bardzo wielu.

Hals ze zdumiewającą dokładnością odtwarzał naturę, jego zadziwiająca miękkość a razem i zdecydowana śmiałość pędzla, czynią wrażenie jakgdyby farby nakładał jednym rzutem (patrz paryski portret Dekerta), czego właśnie nie widzimy w portrecie mężczyzny, należącym do zbiorów hr. Branickiego.

Jeden obraz sali holenderskiej nieco zastanawia swym kolorytem, niezwykle dla malarzy holenderskich, — to „Sielanka” van Laara (1582 — 1642), przezwanego we Włoszech Bamboccio lub inaczej Shnuffelaer. Należy on do grupy tak zwanych „italizujących Holendrów”, w których twórczości przejawiał się wpływ Caravaggio. Nazwa Bamboccio została nadana Laarowi za sarkastyczne skłonności talentu, za wprowadzanie do malarstwa scen pijaństwa, grabieży, rozbojów i t. p. Pędzel jego żywy i różnorodny, rysunek dobrze wykonany, koloryt bardzo silny. Dzieła tego oryginalnego malarza należą do rzadkości. Do najlepszych egzemplarzy twórczości Laara należy zaliczyć drezdeński obraz „Karciarze” i petersburski — „Płasy”.

Holenderskie malarstwo rodzajowe jest reprezentowane na wystawie wspaniałymi, zupełnie muzealnymi wzorami. Pierwszeństwo należy oddać „Chirurgicznej operacji” Pietera Jansz Quasta (1606 — 1647), przedstawiciela haaskiej szkoły, zdumiewającego malarza charakterów i karykaturalnych typów. Obok wisi wspaniały Bega (1620 — 1664), bardzo bliski twórczości Quasta — mianowicie: „Pijani chłopcy”.

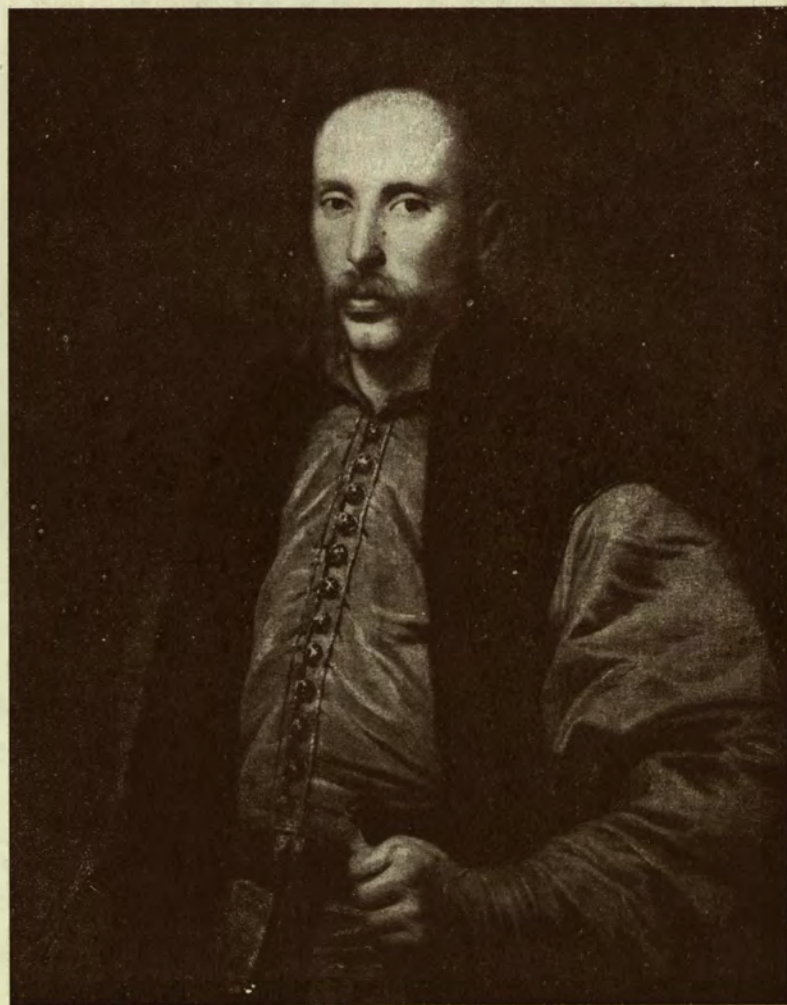
Koloryt obrazu żółty, stonowany, nie jest obliczony na wesołość; mimo to gra on życiem i nadzwyczajnym ruchem. Dalej Adriana van Ostade (1610 — 1685): „Czytanie



Frans Hals

PORTRET MĘCZYZNY

Ze zbiorów hr. Branickich



Joost van Egmont

PORTRET STANISŁAWA KRASIŃSKIEGO
Wojewody Płockiego

Ze zbiorów ordynacji hr. Kasińskich

listu", tchnie szczerym humorem i prawdą życiową. Obie postacie obrazu (staruszka i mężczyzna) są rzucone na płótno z zadziwiającym mistrzostwem, dającym złudzenie zastygłego zdziwienia. Do dzieł rodzajowych zaliczyć trzeba „Scenę obyczajową” (dziewczynka modląca się po posiłku), Jana Molenaera (1600 — 1668).

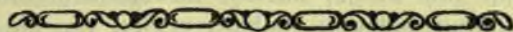
Gdy przedstawiciele malarstwa portretowego i rodzajowego są dosyć liczni, nieco słabo są reprezentowane pejzaże holenderskie. Z wyjątkiem pięknego, choć niewielkiego obrazu Jana Wynautsa (1600 — 1682) i nieco uszkodzonego przez restaurację obrazu Cornelissa Droochsloota, wyobrażającego plac wiejski, nie można wymienić ani jednego wybitnego nazwiska. Od tej niezwykle różnorodnej grupy holenderskich pejzażystów, stoi na uboczu Philips Wouwerman (1619 — 1668), malarz płodny i o skończonej technice, który wywarł niemały wpływ na francuskich malarzy XVIII wieku. Wouwerman, niezrównany znawca koni i ugrupowań artystycznych, daleki jest od prawdy życiowej i dość jednostronny, natomiast skończony i dokładny w wykonaniu, świetny w oddawaniu nieba, obłoków, chmur, burzy. Znalazł on dwóch naśladowców w swych braciach — Pieterze i Janie, którzy podpisywali się swymi monogramami; miał też nieskończone mnóstwo naśladowców drugorzędnych.

Na wystawie znajdują się dwa oryginalne Wouwermany: Philips i Pieter; pierwszy należy do zbioru p. Neumanowej, zaś drugi do wspaniałej kolekcji d-ra Bryndza-Nackiego.

Kończąc ten krótki przegląd wystawy, należy wyrazić ubolewanie, że to niepośledniej wagi wydarzenie artystyczne, jakim jest pierwsza wystawa flamandzkich i holenderskich mistrzów w Polsce, — w stosunku do której nie mogą pozostać obojętni nasi sąsiedzi, — pozbawione jest, z racji obecnych warunków, naukowo opracowanego katalogu; wydanie go wywołałoby zadowolenie nie tylko u nas, w znacznej mierze powiększyłoby to nasz autorytet kulturalny. Lecz rozważanie na ten temat należy już do zakresu polityki muzealnej.

MIKOŁAJ PIOTROWSKI.

RÉSUMÉ. La peinture du XIII, siècle est représentée à l'Exposition des Peintres Flamands et Hollandais, ouverte récemment à Varsovie, d'une manière beaucoup plus riche que celle de l'époque précédente. Les oeuvres des maîtres les plus illustres s'y trouvent en abondance. Nous y voyons entre autres des toiles de Brouwer, Frans Snyders, Jean Fyt, J. Jordaens, S. Schalcken, Palamedes, N. E. Pickenay, Ph. Wouwerman etc. etc. Il est à déplorer — dit l'auteur en terminant son article — que des difficultés d'ordre financier n'aient pas permis de publier un catalogue spécial de cette belle exposition, qui aurait éveillé sans nul doute un vif intérêt non seulement en Pologne mais aussi à l'étranger, car il faut se rappeler qu'un grand nombre d'oeuvres qui y sont exposées n'ont jamais figuré dans aucun catalogue et sont complètement inconnues.



Rysunki Hansa Holbeina Młodsze

Stanowisko Holbeina w sztuce niemieckiej, jego rozwój, styl i charakter jego fantazji są najgłębiej zawarte w jego rysunku. Rysunek był dla niego, jak zresztą dla tak wielu niemieckich malarzy, najbezpośredniejszą, może jedyną elementarną formą artystycznego wyrazu. Linja była podstawowym pierwiastkiem jego widzenia i ujmowania form. Heidrich nazywa jego malarstwo „redukcją formy do wartości linii”. Fakt ten można najłatwiej stwierdzić nie w jego obrazach, lecz w rysunkach. Nowością sztuki Holbeina jest



H. HOLBEIN MŁODSZY.

Rysunek.

nie posługiwanie się renesansową ornamentyką czy dekoracją, zapożyczoną od malarzy włoskich, lecz jego stosunek do linii, więc fakt, iż odrzuca on bezpowrotnie dekoracyjną linię gotycką, nadając linii swojej wartość nawskroś organiczną. Ani w jednym rysunku Holbeina, za wyjątkiem jednego małego szkicu do Madonny z dzieckiem, nie można już odnaleźć owego w tysiącach załamań wijącego się ornamentu linii gotyckiej, jaka charakteryzowała malarstwo niemieckie od XV wieku aż wgląd wieku XVI, począwszy od Konrada Witza, a kończąc na Dürerze, Burgmairze, Holbeinie Starszym

Manuelu Deutsch i Grünewaldzie. Linja Holbeina jest od pierwszego do ostatniego rysunku zimna, obrachowana, przeprowadzona z matematyczną ścisłością, nie manieryczna, nigdy nie zapominająca się w cudnym zawrocie linii gotyckiej. Przez linię Holbein stał się artystą nowej ery. Dürer jest klasykiem odchodzącej gotyckiej sztuki; Holbein jest pierwszym malarzem nowej renesansowej epoki.

Rozwój holbeinowskiego rysunku, przemiany w jego stosunku do linii, stanowią jeden z najciekawszych problematów jego sztuki. W problemacie tym zawarte jest zasadnicze zagadnienie całej epoki, zagadnienie powstania sztuki renesansowej w Niemczech. Ciekawe jest, że w historii rysunku daje się spostrzec to samo krzyżowanie się idei, jakie spotyka się w architekturze, kiedy struktura gotycka otrzymuje renesansowe



H. HOLBEIN MŁODSZY.

Rysunek.

ozdoby. Takie wrażenie sprawiają rysunki Holbeina, kiedy przeładowane renesansową dekoracją opierają się na linii, która, nie będąc już dekoracyjnie gotycką, nie jest jednak jeszcze istotnie renesansową.

Na czym polega ów styl linii Holbeina? Przy pierwszym wejrzeniu rysunki jego sprawiają wrażenie, że cień jest zasadniczym środkiem wyrazu artysty. Dopiero głębsze wpatrzenie się wykazuje, że cień jest tylko środkiem uwypuklenia wrażenia plastycznego tych form, które już z góry były całkowicie wydobyte przez linię. To znaczy: linja jest

podstawowym, ale nie jedynym wyrazem formy; brak jej tej siły wyrazu, jaką posiada nprz. linja malarzy włoskich. Należy porównać holbeinowski rysunek ręki Erazma, z rysunkiem najbardziej po malarsku odczuwającego współczesnego Holbeinowi włoskiego malarza—Andrea del Sarto, ażeby przekonać się, że linja del Sarto *kształtuje* rękę, nadaje jej formy i wartości plastyczne, gdy linja Holbeina formę tylko *określa*. Linja jego za formą idzie, wnika we wszystkie załamania i zakręty, posiada jednak zbyt mało siły wyrazu, by mogła nad formą panować. Można by rzec: linja Holbeina nie jest ani syntezą formy, ani jej wyrazem, lecz tylko jej *obrzeżeniem*. Funkcja jej w stosunku do kształtowania jest drugorzędna, jednak jako ujęcie lub przeniesienie na płaszczyznę papieru podstawowa. Nie modeluje, ale stwierdza w płaszczyźnie. To ujęcie charakteryzuje twórczość artystów całej Europy w XV wieku; taką była linja artystów niemieckich przed Holbeinem, taką — artystów jemu współczesnych; wskazuje ona na czysto gotyckie pochodzenie linii Holbeina. Linja gotycka wynosiła jednak dekoracyjność ponad organiczność; dekoracyjność była uważana stale za atrybut charakterystyczny gotyckiej linii. Linja Holbeina natomiast odróżnia się od linii gotyckiej właśnie przez jej trzeźwość, rzeczowość, jej absolutne opieranie się o formę i zdecydowane odrzucenie wszelkiego kompromisu na korzyść dotychczasowej dekoracyjnej manjery. Linja jego zatraciła więc charakter dekoracyjnego gotyckiego stylu, nie wzniosła się jednak jeszcze do linii renesansowej, to znaczy do linii, jako zasadniczego pierwiastku kształcenia formy.

W podobny sposób można scharakteryzować rodzaj cieniowania holbeinowskich rysunków. Na portretach cieniowanie jest niezmiernie delikatne i wytworne, rozplywa się w zaledwie dostrzegalnych przejściach, które dają plastykę łagodną, stłumioną, nieraz doprowadzoną do niedościgłej zwiewności. Jednocześnie jednak brak w tych rysunkach jasno określonego źródła światła, brak więc głównego pierwiastka podziału cieni. Cieniowanie rysunków Holbeina stoi na tym samym stopniu rozwoju, na jakim stoi jego linja.

Te podstawowe własności jego rysunku są na pozór niezmiennie. Przy pracy wydobywa on zasadnicze płaszczyzny i poszczególne części ciała za pomocą linii, wypełnia je cieniami lub zabarwia i wzmacnia główne załamania form jednotonowymi kreskami. Wewnętrzna budowa ciała i zupełne jego poznanie i zrozumienie, wszystko to, co było duchem sztuki Leonarda i niedościgłą tęsknotą Dürera, więc filozofja formy, jest dla Holbeina bez znaczenia. Widzi on powierzchnię rzeczy i tę chce wydobyć. Prawda—poznana przez wzrok i oddana z największą dokładnością widzenia, tylko ta prawda jest dla niego miarą piękną. Charakterystyczne są w tym względzie jego własne słowa, w których wyraża, co widzi i co dać chce w portrecie. Przyjaciel jego z Londynu opowiada następujący fakt: „Wkrótce potem zjawił się u mnie Holbein, a miał oko podbite, sine od uderzenia, jakie dostał od króla. Pokazał mi oko, które mocno nadwyrężone było i jęczał. Niechże na przyszłość szatana pośle, żeby mu kochanki portretował, jeżeli moje malowanie więcej mu nie do smaku. Ja zrobiłem ją jak Bóg ją przede mną zrobił i ani odrobiny inaczej¹⁾. A ten wrzeszczał, jak na torturach, zaledwie, że obraz zobaczył, jak-gdyby mój obraz fałszywie i źle był odrobiony”²⁾.—Taka była miara piękna Holbeina

1) „Ich hab sie nachgemacht, wie Gott sie mir vorgemacht hat, um keinen Zipf und keinen Tupf anders”.

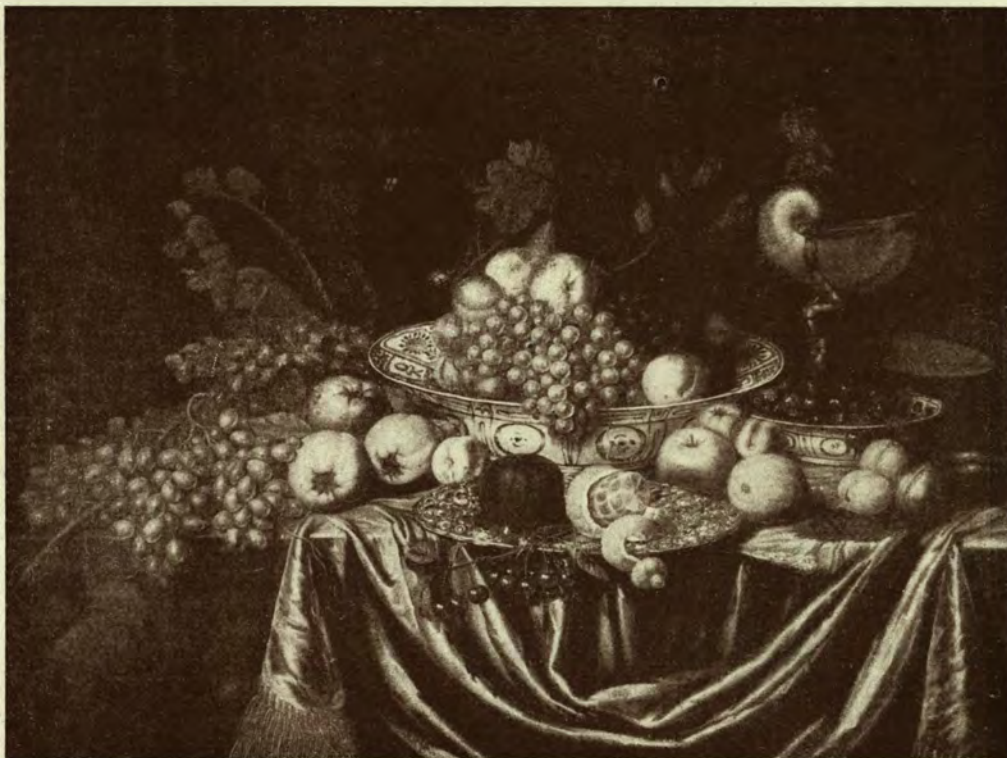
2) Nachgemünzt — znaczyłoby niemal: odbity według podobizny.



Frans Snyders

MARTWA NATURA

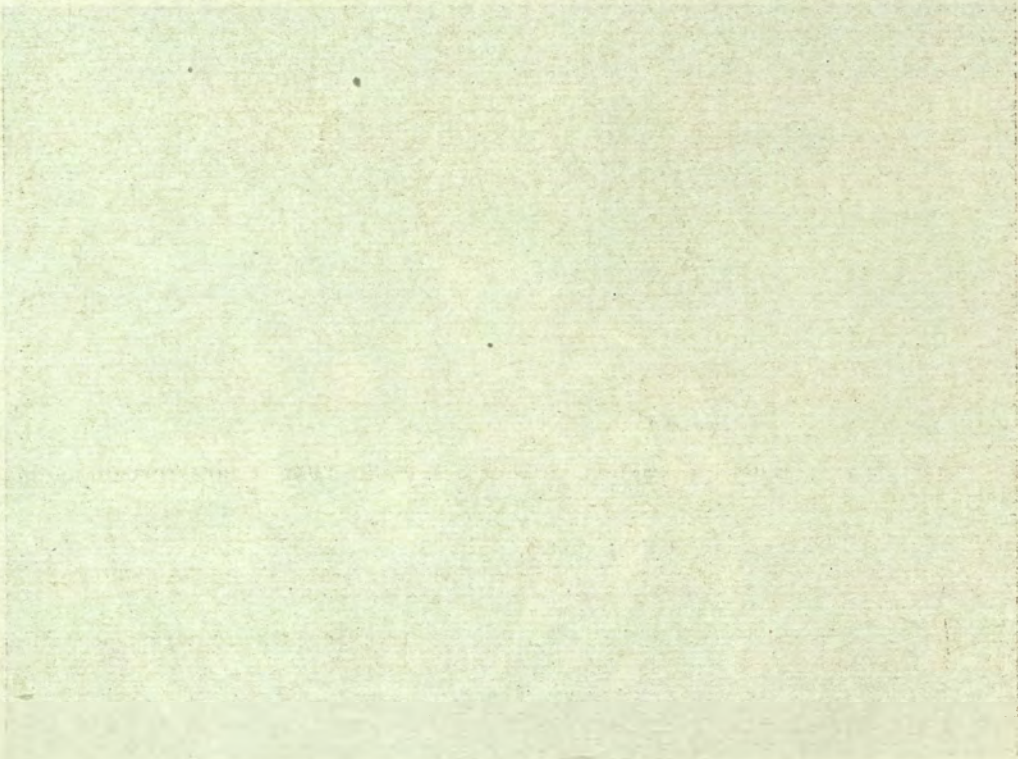
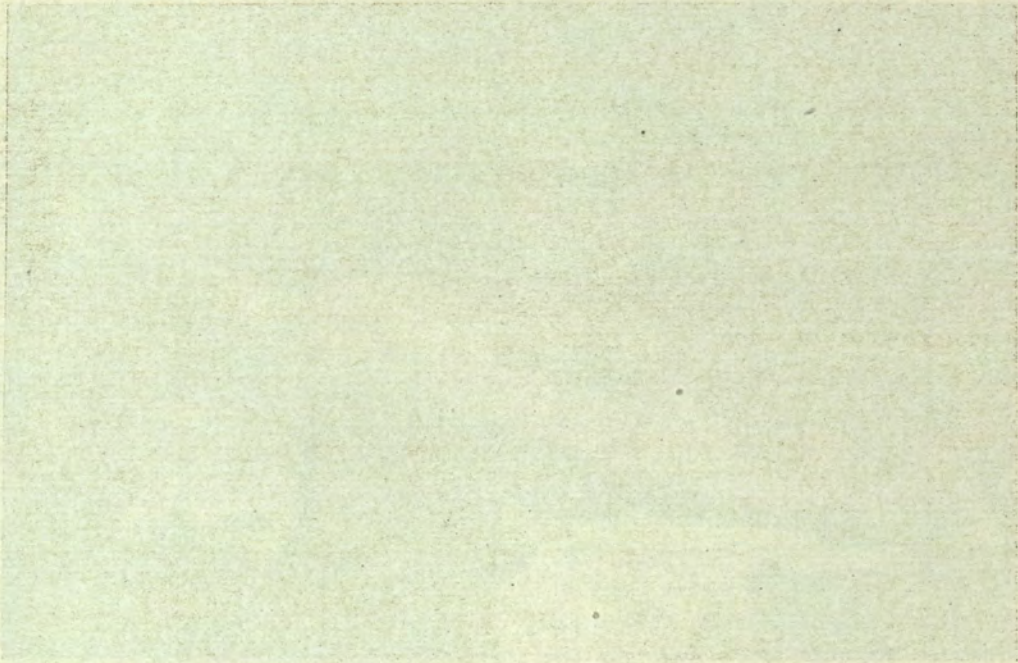
Ze zbiorów hr. J. Tyszkiewiczowej



Jan Dawidsz. de Heem

MARTWA NATURA

Ze zbiorów p. St. Rejchmana



portret ma być ani odrobinę inaczej odrobiony „niż Bóg przed nim zrobił”. Holbeinowski szkic ręki Erazma, to studjum pomarszczonej starczej skóry. Szkic Dürera — to studjum plastycznej budowy dłoni.

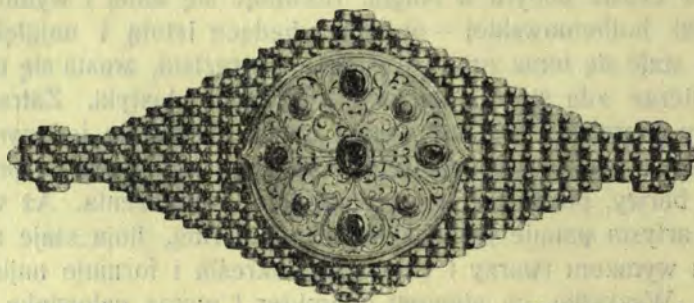
W tych ramach zamkniętego stylu jego można jednak spostrzec zupełnie zdecydowane odmiany, które wiodą do coraz bardziej świadomego uwartościowania linii, jako niezależnego środka wyrazu. W portretach z dni młodzieńczych linja jest jedynym artystycznym środkiem wyrazu; obrysowuje głowę, twarz, nos, oczy i szatę. Ale w charakterze jest chwiejna, surowa, niezdecydowana. Brak jej różnorodności napięcia, to znaczy — linja jest zawsze ta sama, stale utrzymana w tym samym tonie, jest o tyle nie podporządkowana charakterowi poszczególnych części, że nie można dostrzec różnicy między linią, obrysowującą twarz i tą, która daje rysunek szaty. Linja szuka dopiero formy. W portretach (z drugiej bazylejskiej epoki) można odrazu spostrzedz zmianę stylu: linja twarzy, ust, oczu staje się miękksza, delikatniejsza, bardziej dłoni uległa, staje się jasna i zdecydowana. Skala napięcia jest bardziej zróżnicowana. Zarys szaty, jej wykonanie jest traktowane szkicowo, jest rozerwane, zaledwie w lekkich rysach narzucone. Barwne cienie dają zamiast dawnych plam wrażenie organicznie modelowanej twarzy, tak, iż w ujęciu głowy odczuwa się zamkniętą plastyczną masę. W tej epoce rysunek otrzymuje charakter bardziej malarski, staje się płaszczyźniany, miękki, aby w następującej zaraz epoce, w czasie pobytu w Anglii, rozwinąć się dalej i wydać owe jedyne cudowne dzieła sztuki holbeinowskiej — portrety, będące istotą i najgłębszą prawdą jego majsterstwa. Linja staje się teraz zupełnie miękka, wyrazista, zrasta się tak dalece z formą i z cieniem, iż nieraz zda się ostatecznym wyrazem plastyki. Zatraca przytem swój dawny podstawowy charakter, nie jest więc owym absolutnie jedynym środkiem ujmowania form. Obrazowe traktowanie portretów, staranne modelowanie przez jaknajdelikatniejsze tonowanie barwy, pozbawia ją jej uprzedniego znaczenia. Aż wreszcie, w ostatniej epoce, kiedy artysta panuje już doskonale nad formą, linja staje się zupełnie świadomie klasycznym wyrazem twarzy i człowieka, określa i formuje najistotniejszą prawdę realnego widzenia. Wszystko, co stanowi charakter i wyraz człowieka, jego niezawodną odrębność, jest podkreślone przez mocną ciemną linję, przed dominującą siłą której ustępuje delikatne barwne cieniowanie. W tej epoce Holbein z zupełną świadomością woli podnosi linję do znaczenia głównego pierwiastku swojej sztuki. W linji pragnie wyrazić wszystko, co stanowi istotę jego rysunku.

Podobną drogę rozwoju możnaby wykazać we wszystkich jego szkicach, studjach, ornamentach i dekoracjach — od ciężkich form i twardych linii, opierających się jeszcze o gotyckie rzeźby i o obrazy Grünewalda, od kompozycyj niepowiązanych, z przypadkowo narzuconą dekoracją architektoniczną aż do linji, która jest ludzako bliską do linji kształtującej i do renesansowo odczutej dekoracji.

Przy końcu życia Holbein posiada pozornie wszystkie rysy, charakteryzujące malarza renesansowego; tylko ta tradycyjnie na nim ciążąca niemożliwość wżycia się już nowo ujętą linią w ciało ludzkie, trzyma sztukę jego poza duchem jego czasu. Był to artysta niezawodnie nowoczesny, ale korzeniami tkwiący jeszcze w epoce poprzedniej.

DR. MIECZYŚLAW STERLING.

RÉSUMÉ. Selon l'auteur, la ligne est l'expression fondamentale de l'art de Hans Holbein le Jeune et c'est pourquoi pour caractériser ce maître — le dessin et beaucoup plus essentiel que ses tableaux. La ligne de son dessin perd le type décoratif de la ligne gothique de Witz, de Dürer, de Burgmayer et de Grünewald et fait de Holbein le premier artiste de la Renaissance allemande. Toutefois la ligne de Holbein diffère de celle de la Renaissance, par exemple de son contemporain Andrea del Sarto en ce que la ligne de ce dernier forme, et par conséquent modèle la plastique des choses, tandis que la ligne de Holbein ne fait que les délimiter. Celle-ci donc, dépourvue de caractère gothique, devient déjà organique, sans s'élever cependant à l'importance d'un élément modelant la forme. L'auteur décrit ensuite le développement de la ligne de Holbein depuis la première époque à Bâle, où cette ligne, monotone, n'est pas différenciée, à travers l'époque du séjour de l'artiste en Angleterre, alors qu'avec une infinie délicatesse il pénètre dans tous les secrets de la forme, jusqu'à sa dernière période où la ligne commence à acquérir la valeur d'un élément modelant, sans le devenir jamais en réalité. Cette analyse de la ligne aboutit à la conclusion que Holbein, tout en appartenant à la Renaissance, décèle jusqu'au dernier jour de sa production une origine gothique.



GOŁUCHÓW.

Klejnoty z uprząży.

Zbiory Gołuchowskie

III

SALE MUZEALNE

Właściwe muzeum, do którego prowadzą w środkowym portyku głównej fasady podwórzowej drzwi i schody poniżej perystylu, mieści się w salach suterynowych. W medaljonie zdobiącym tympanon tego wejścia, wprawiona jest subtelna marmurowa płasko-rzeźba włoskiego pochodzenia z XVI wieku. Święta męczennica na tle krajobrazu trzyma w jednej ręce palmę i krucyfiks z Chrystusem, w drugiej zaś serce gorejące. Bóg Ojciec, w obłokach, kładzie jej koronę na głowę. Powyżej medaljonu mieści się nowo wykuty herb Leszczyńskich, wieńcem laurowych liści okolony.

Po schodach schodzimy do sal, mijając na zakręcie posąg Madonny z Dzieciątkiem w piaskowcu, o charakterystycznym przegięciu bioder, pochodzenia francuskiego.

z XV wieku. Nad drzwiami u wejścia widzimy włoską Madonnę z Dzieciątkiem na rękach, z polichromowanej terrakoty.

Z dwóch sal o grubych murach, do których wchodzimy następnie, pierwsza, mniejsza, nosi dzisiaj miano Sali Polskiej. Na jej ścianach wiszą portrety królów polskich (częściowo stare kopje), hetmanów i wodzów. Wśród nich uderza piękny portret Tadeusza Kościuszki, malowany w r. 1792 przez Józefa Grassiego. Szafy przyścienne zapełniają siodła i wspaniałe rzędy, bogato sadzone drogiemi kamieniami z XVII i XVIII stulecia, zbroje różnego gatunku, karabele, buzdygany. Nad renesansowym kominkiem z białego kamienia, z Gubbio pochodzącym, wisi polski dywan jedwabny, cały deseniowany w arabski i złotem przetykany. Między oknami zwisa dywan wełniany z herbem Ogończyk z XVIII wieku oraz obicie flamandzkie z herbami Korycińskich z w. XVII.

W osobnej szafie mieści się kolekcja pasów polskich, jedwabnych i litych. Prócz rżniętych szkielec i sreber rodzinnych ks. ks. Czartoryskich, pochodzących w części z warsztatów gdańskich, znajduje się tu okazała monstrancja z roku 1754, z fundacji ks. Michała Sapiehy, podkanclerza litewskiego, prawdopodobnie dla klasztoru Brygidek w Grodnie (*„Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”*, tom. VI, str. 26).

Druga wielka sala muzealna, przedzielona łukiem arkadowym na dwie części, zawiera przedewszystkiem okazy sztuki średniowiecza i renesansu. Ścianę naprzeciwko wejścia zajmuje prawie całą komin kamienny, nowoczesnego wyrobu, dłuta Biberona. Figlarne, nagie putta pną się po jego gzymsach. Podobne motywy odnajdujemy przy framugach okiennych i na wielkim łuku, dzielącym salę na dwie połowy.

W dwóch wielkich szafach mieszczą się tutaj wyroby złotnicze, zdobione sztuką emaljerską. Przedewszystkiem wyroby z warsztatów z Limoges, nie mówiąc o okazach z okolic nadreńskich, Flandrii, Włoch, Hiszpanji, są bardzo liczne i posiadają niepoślednią wartość artystyczną. Kolekcja gołuchowska, która należy do najbogatszych w Europie, obejmuje wytwórczość tego rodzaju od wieku XII do XVII i posiada przepyszne okazy, wykonane w najróżniejszych technikach emaljerstwa, począwszy od komórkowatych, aż do malowanych. Wieki XV i XVI reprezentują tu prawie wszystkie rodziny emaljerów z Limoges, które miastu swemu rodzinnemu zjednały tak wielką sławę światową. Spotykamy więc wśród nich okazy wytwórczości mistrzów tej miary co Monvaerni, przedstawicieli rodziny Pénicaud, Couly, I. Nouailler, Leonard i Jan Limousin, Marcin Didier, Piotr Raymond, Piotr i Jan Courteys, Jakób Laudin i innych (E. Molinier: *„L'émailleurie”*, Paryż 1891, ryciny gołuchowskich okazów str. 10, 94, 293).

Okazy te o przepysznych tonach, zwłaszcza z epoki średniowiecza pochodzące, na które składają się relikwiarze, kielichy, monstrancje, wielkie medaljony, przykrywy do naczyń, całe naczynia, misy, tace, portety, tryptyki z kompozycjami, opartemi na Piśmie św. lub też na mitologii, opisał przedewszystkiem E. Molinier w swoim katalogu p. t. *„Collections du château de Gółuchów. Objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance”*, Paris 1903, Nr. 113—271.

Dział majoliki włoskiej i hiszpańsko-maurytańskiej zawiera niejedyn cenny okaz. Są tu reprezentowane fabryki z Gubbio, Deruta, Urbino, Castellano, Padwy, Capo di Monte, Savony, Montelupo, Wenecji, Faenzy, Casteldurante, z wyrobami swemi od XV—XVIII stulecia. Okazy ceramiki hiszpańskiej, owe piękne misy i wazy z metalicznym odbłaskiem z wieków XV, XVI i XVIII, zawdzięczają swe powstanie fabrykom Walencji

i Manissès. Kolekcję tę uzupełniają wzory ceramiki francuskiej z fabryk w Rouen, Nevers, a przede wszystkim dzieła głośnego artysty w epoce renesansu Bernarda Palissy i jego uczniów (E. Molinier, jak pow., Nr. 329 — 394).

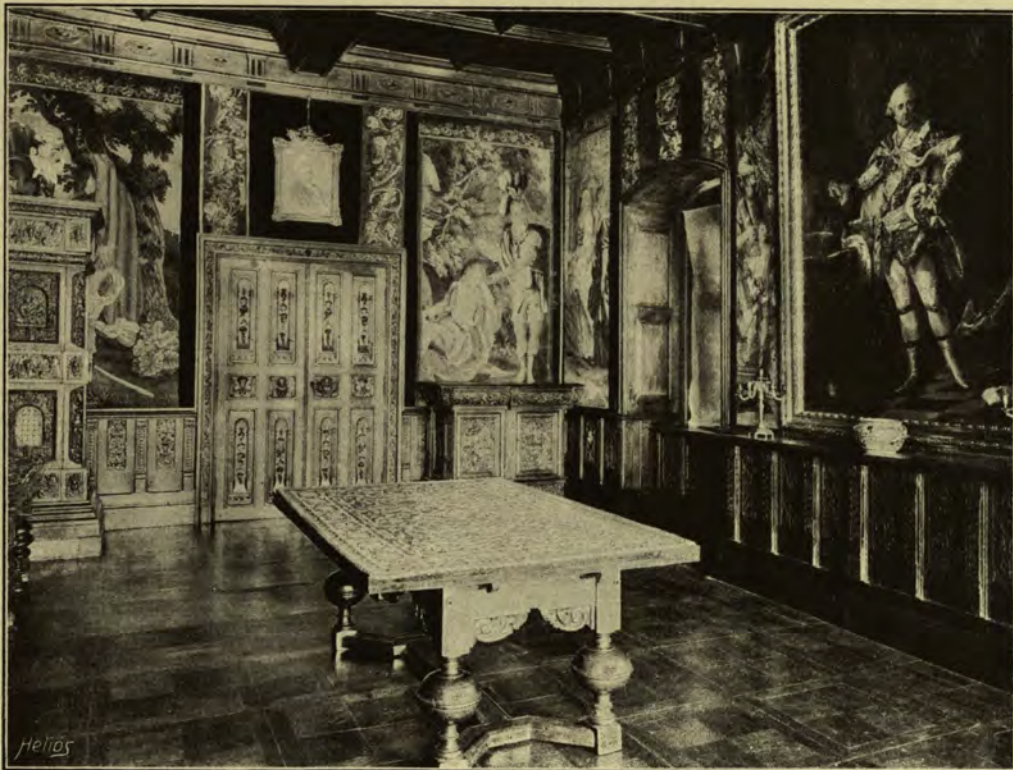
Z pośród wyrobów z kości uderza wykopalisko z Umbrji, składające się z trzech lwich masek, czterech głów, prawdopodobnie Ewangelistów i dwóch kandelabrow sztuki staro-chrześcijańskiej z V wieku po Chrystusie. Nie brak tu również szkatulek weneckich (*embriaqui*), wreszcie misternie wykonanych skrzydeł ołtarzyków z kości słoniowej, roboty francuskiej z XIV wieku (E. Molinier, jak pow., Nr. 1 — 13).

Na baczną uwagę zasługuje też zbiór delikatnych szkieł weneckich z Murano od XV do XVII wieku (E. Molinier, jak pow., Nr. 272 — 317), wreszcie kilkanaście płyt malowanych pod szkłem techniką „*verres églomisés*” (E. Molinier, jak pow., Nr. 318 — 321).

W kolekcji bronzów, prócz pięknych renesansowych lichtarzy (Sansovino) i kołatek weneckich, znajdują się medaljony Vittora Pisana i głowa mężczyzny brodatego, przypisywana Lorenzo Ghibertiemu, głównemu twórcy drzwi bronzowych przy florenckim Baptisterium (E. Molinier, jak pow., Nr. 84 — 112).

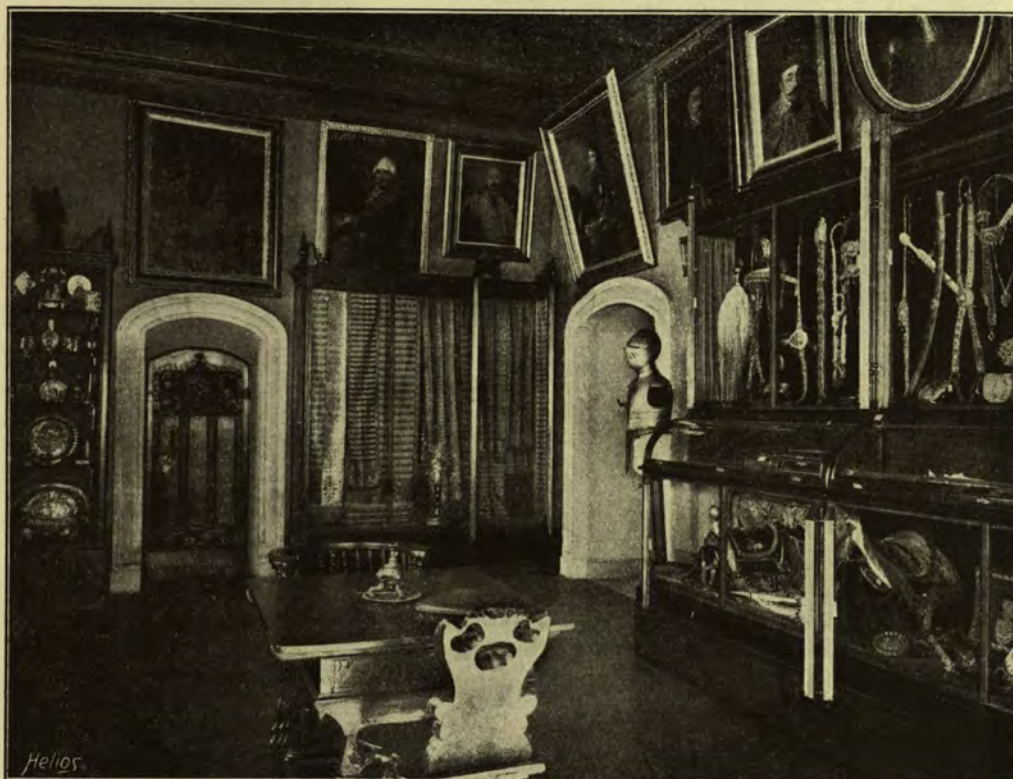
Na ścianach wiszą piękne terrakoty włoskie z epoki renesansu. Jedna z nich, bez polewy, przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem pod bogatym baldachimem gotyckim, pochodzi jeszcze z epoki poprzedzającej Donatella. Druga, o brunatnej polewie ze złoceniami, ze szkoły padewskiej, wyobraża Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów, (powstała pod wpływem Donatella). Trzecia, w kształcie runda, ze starą ramą o wypukłych polichromowych splotach owocowych ujętych w opaski ze złotej łuski, przedstawiająca Madonnę adorującą obnażone Dzieciątko, pochodzi z pracowni Rosselina. Czwarta, — z białymi aniołami, podtrzymującymi tarczę z herbem Francji, złotymi liljami na niebieskim tle, z XVI wieku, posiada cechy warsztatu Girolama della Robbia. Piąty okaz, najpiękniejszy, w kształcie runda, zdobi kominek. Madonna klęcząca adoruje Dzieciątko, na planie drugim, o niebieskiej glazurze, wybija się postać św. Jana, woły i osły przy żłobku, na niebie gwiazda Betleemska. Całość okala wieniec z barwnych liści i owoców. Piękny ten okaz, o niezwyklej barwnej polewie, słusznie uchodzić może za dzieło Łukasza della Robbia, założyciela i twórcy nowej gałęzi przemysłu artystycznego, kontynuowanego przez długi czas przez następców tego samego nazwiska rodowego we Włoszech (E. Molinier, jak pow., Nr. 39 — 43).

Rzeźbę w drzewie reprezentują niemniej cenne okazy: dwie grupy przedstawiające biczowanie Chrystusa, i Chrystusa dźwigającego krzyż na tle gór i miasta Jerozolimy. Nabyte w Orléans, pochodzą one z końca XV stulecia. Do początków XVI wieku odnosi się polichromowana statua św. Urszuli, ze szkoły holenderskiej, przyodzianej w suknię o bogatych draperjach, z otwartą książką w lewej ręce, z charakterystycznym czepkiem na głowie i pięcioma towarzyszkami do jej nóg się przytulającymi. Z epoki renesansu francuskiego pochodzi statua św. Marty o pięknej sylwecie i pociągającym wyrazie skupienia w modlitwie, z potworem u jej stóp. Do najwybitniejszych dzieł całej kolekcji należy wreszcie statua św. Jana Chrzciciela. Silnie podkreślony realizm, technika i koncepcja stylistyczna, wskazują na jej bezpośrednie pochodzenie ze szkoły Donatella. Sale zdobią prócz tego piękne sprzęty z epoki odrodzenia, jak stoły francuskie, szafki w stylu Henryków, składane krzesła włoskie.



Gołuchów.

JADALNIA.



Gołuchów.

SALA POLSKA.

<http://rcin.org.pl>

KOLEKCJA BIŻUTERJI, TKANIN I RYCIN

Oddzielnie wspomnieć należy o bogatym zbiorze wyrobów złotniczych Egiptu, Fenicji, Etrurji, Grecji, Krety, Rzymu, Bizancjum, wreszcie okazów z epoki wędrówki ludów, średniowiecza i odrodzenia. Numerowany katalog z 22 kolorowemi planszami W. Froehnera: „*Collections du château de Gotuchow. L'orfèvrerie*”, Paryż, 1897, wykazuje 231 poszczególnych zabytków. Z egipskiego działu dosyć wymienić dwie figuryнки brązowe (jedna z nich bogini Neith), inkrustowane złotem, z okresu średniego cesarstwa (3000 — 2000), parę szczerozłotych bransoletek w kształcie koła o powierzchni pokarbowanej w prostokątne guzy, wypełnione masą szklaną lapisowego koloru.

Do wytwórczości greckiej należą klejnoty z wyspy Krety, stanowiące kiedyś część zbiorów Fotidiasa baszy, a więc przede wszystkim fragment szczerozłotego naczynia o wypukłym wzorze z żółędzi z epoki klasycznej, — odlana w złocie figuryńka młodzieńca z epoki hellenistycznej, znaleziona na wyspie Rodos, — pierścień lany, szczerozłoty z głową Efeba z granatu cypryjskiego w sygnecie i z pełną głową murzynka w kole obrączki, niezawodnie cenny wyrób fabryki Aleksandryjskiej z epoki Ptolomeuszów.

Z Etrurji pochodzi szereg klejnotów, jak para zausznic przyozdobionych złotą granulacją, wykonaną odrębną techniką tego kraju.

W dziale rzymskiej sztuki należą do najpiękniejszych pozłacane ozdoby z kutego srebra cyzelowanego, które pokrywały ruchomy rzemyk przy hełmie nieznanego wodza z czasów Septimusa Severa (207 — 210 po Chrystusie). Znaleziono je wraz z hełmem bardzo uszkodzonym około roku 1874 w Poli. Niezwykle płaskorzeźby wyobrażają skrzydlatą boginię Zwycięstwa (Nike), jeńca brytyjskiego ze związanymi na plecach rękoma, skrzydlate gryfy, Marsa kroczącego z włócznią w ręku i trofeami. Spuścizna po spadkobiercach zachodniego Państwa Rzymskiego, odnosząca się do szczepów germańskich i do Państwa Bizantyjskiego, zawiera również niejedną cenny przedmiot. Dość wymienić klejnoty znalezione na Krymie, pochodzące z epoki wędrówki ludów i pokrewne im charakterem zabytki epoki merowingkiej, wykopane na cmentarzysku w Marchélepot w Pikardji.

Złotnictwo bizantyjskie reprezentuje wspaniałą relikwiarzyk w kształcie krzyża, złoty i niebiesko niellowany, nabyty przez hr. Działyńskiego w Rzymie. Stronę frontową zdobi Chrystus Ukrzyżowany i dwie postacie w popiersiach, wyobrażające słońce i księżyc, umieszczone powyżej kartusza z napisem: „*Rex regnantium*”. Na drugiej stronie tej wierzchniej pochewki mieści się popiersie Chrystusa w kole, po bokach anioły adorujące (po jednym z każdej strony) w pół-postaci, u góry zaś N. P. Marja z Dzieciątkiem w pół-postaci, z księgą w ręku, w dole św. Marja i św. Elżbieta, zwrócone ku sobie. Po bokach zewnętrznego krzyżyka biegną napisy greckie zaczerpnięte z proroctwa Izajasza i z Ewangelji św. Mateusza. Na krzyżyku wewnętrznym, po stronie frontowej, mieści się Wniebowstąpienie N. P. Marji; stroną odwrotną zdobi barwna emalja komórkowa o wzorze geometrycznym. Relikwiarzyk ten, prawdziwe cacko sztuki jubilerskiej, pochodzący z końca VII lub początków VIII stulecia z Włoch południowych, noszono na piersi na łańcuszku, jako zawieszenie.

Z epoki gotyckiej pochodzi pięknie zachowany pas kobiecy z XIV wieku, o ozdobach z grawerowanego srebra w rozety i w tarcze herbowe, częściowo złożone i emaljo-

wane. Bogactwem zdumiewa też kolekcją klejnotów z epoki Odrodzenia — t. zw. zawieszonych medaljonowych.

Klejnoty te, wystawione w r. 1865 na wystawie retrospektywnej w Paryżu równocześnie z klejnotami hr. Rzyszczewskiego, hr. Bystrzanowskiego, Ksawerego hr. Braniczkiego, Władysława ks. Czartoryskiego, budziły prawdziwy podziw i zostały spisane w podręcznym katalogu: „*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. Musée rétrospectif, Salle Polonaise Paris*”. Krytyka fachowa zaliczyła je do najpiękniejszych, jakie się zachowały (Paul Mantz w „*Gazette des Beaux Arts*”, Paris, 1865, tom XIX) do dni naszych. Przy tej sposobności poświęcono baczniejszą uwagę klejnotom polskim, z których pewna część dostała się do zbiorów gołuchowskich. Wystarczy wymienić wielki okrągły medaljon, napierśnik z rzędu końskiego, cały nasadzany drogiemi kamieniami i perłami, w srebrnej oprawie złożonej. Blask kolorystyczny żywych tonów kamieni, kontrastujący z mieniącym się połyskiem pereł, wywołuje wspaniały efekt prawdziwie wschodniego przepychu.

Muzeum gołuchowskie przechowuje również cenną kolekcję starych tkanin, materij, haftów. Wspaniale są wschodnie makaty jedwabne, złotą nicią przetykane, czy też atlasowe, o wzorach w rozety, wazony, sploty, pasy, kwiaty różnobarwne, poczęści na tle czerwonym rozrzucone.

Wśród haftów zasługują na uwagę przede wszystkim niepośledniej wartości wyroby paramentyki kościelnej, jak krzyże i pasy środkowe do dalmatyk i ornatów, kolumny frontowe z bogato haftowanemi przedstawieniami figuralnemi (18 sztuk), Świętych Pańskich, Apostołów i t. d. Większość tych wyrobów pochodzi z warsztatów flandryjskich. Ornaty o podobnym wystroju (z około r. 1525), składającym się z postaci świętych, rozmieszczonych pod bogato rozczłonkowanym baldachimem gotyckim, przechowuje dziś jeszcze katedra w Gandawie (porównaj: „*L'art ancien à l'Exposition Nationale Belge*”, Bruxelles, Paris, 1882, str. 317, fig. 2).

Niepoślednią wartość posiadają też włoskie aksamity genueńskie, deseniowane w sploty gałązkowe, rozety, wzór granatu, palmety, koła na tle czerwonym, niektóre z warsztatów weneckich XVI wieku, wreszcie przykrycia na stoły, baldachimy, kapy z adamaszku z bogatemi aplikacjami z różnych epok.

Do najlepiej zaokrąglonych zbiorów w Muzeum gołuchowskiem należy, obok waz greckich i emalij, kolekcja rycin z wieków XV, XVI, XVII i XVIII. W nich, aż po wiek XVII znalazł swe odbicie cały świat średniowiecznych legend wraz z dziejami Nowego Testamentu. W następnych czasach posiadają one dla ogólnej kultury,—w XVII wieku z dziedziną portretów, w XVIII ze scenami rodzajowemi,—niepoślednie znaczenie w dziejach sztuki.

Są tu więc odbitki rycin mistrzów tej miary co: Marcin Schongauer, Israel de Meckenem, mistrz E. S., Wit Stwosz, Barthel, Schön, Fr. Bocholt, V. Zwolle, Waclaw z Ołomuńca, Albrecht Glockenton, Alard Duchamel, Mair von Landshut, Marcin Zatzinger, Jan z Kulmbachu, Wolf Hammer, Urs Graf, oraz inni monografiści tej epoki. Również na baczność uwagę zasługują ryciny Albrechta Dürera ze scenami Męki Pańskiej, życiem N. P. Marji, Apokalipsa oraz inne jego kompozycje, jak również prace rytmiczne — Hansa Burgmaira, Grüna, Jana z Mabuse, Jana Duveta, Mistrza z Kaduceuszem, Mistrza z rakiem, Ludwika Kruga, Łukasza van Leyden, Jerzego Pencza, Henryka Aldegrewera, Dirick

Vellorta, Hansa Leua, Bartłomieja Behama, Jakuba Binka, Hansa Brosamera, Alberta Altdorfera, Hansa Sebalda Behama, owej głośnej plejady mistrzów rytownictwa epoki Renesansu.

Wiek XVII najwspanialej reprezentuje Jaremasz Falck oraz Ziarnko.

Do twórczości wieku XVIII są cennym przyczynkiem prace Daniela Chodowieckiego z bardzo bogatą spuścizną w tym kierunku, jak również Piotra Norblina de la Gourdaina. Kolekcje tych trzech mistrzów: Falcka, Chodowieckiego i Norblina należą do najkompletniejszych w Europie. Stosunki domu Czartoryskich z Piotrem Norblinem i jego synem Sebastjanem, sprawiły to, że napiękniesze prace pierwszego stały się własnością hr. Działyńskiej. Również tą drogą cenne ryciny Chodowieckiego, który przysłał Norblinowi pierwsze ich odbitki, przeszły na własność właścicielki Gołuchowa.

Całość zamykają ryciny Michała Płońskiego, utalentowanego ucznia Norblina i kilku innych polskich rytowników z początku XIX stulecia, nie mówiąc o albumie oryginalnych rysunków głośnych mistrzów obcych z wieków XVI, XVII i XVIII.



GOŁUCHÓW.

Klejnoty z uprzęży.

Śmiało rzec można, że kolekcja rycin gołuchowskich należy dzisiaj do najbogatszych, jakie się w Europie w prywatnym ręku znajdują.

Cenne zbiory gołuchowskie doczekały się licznych wzmianek w nauce polskiej jak też i zagranicznej. Wspaniale wydane katalogi zawdzięczamy przedewszystkiem uczonemu francuskiemu, którzy mieli sposobność podziwiać część zbiorów gołuchowskich jeszcze wtedy, kiedy były rozmieszczone w Hotelu Lambert w Paryżu.

Z uczonych polskich poświęcił im baczniejszą uwagę prof. Marjan Sokołowski w rozprawie o Gołuchowie, pomieszczonej w „*Studjach i Szkicach*“, wydanych w Krakowie w r. 1899. Ostatnio, profesor Piotr Bieńkowski ogłosił w „*Zapiskach Muzealnych*“, wydanych w Poznaniu w r. 1920, gruntowną pracę o rzeźbach grecko-rzymskich na zamku książąt Czartoryskich w Gołuchowie. Profesor Z. Batowski jeszcze przed wojną światową opracował katalog obrazów, zdobiących komnaty zamku Gołuchowskiego, który dotychczas niestety nie doczekał się odpowiedniej publikacji.

Zbiory gołuchowskie, wywiezione w pierwszym roku wojny światowej do Dreżna i częściowo wystawione w tamtejszych muzeach, budziły prawdziwy zachwyt. Uczni niemieccy poświęcili im szereg cennych artykułów w fachowych miesięcznikach, poświęconych zagadnieniom historii sztuki.

Obecnie zamek w Gołuchowie posiada swoje dawne oblicze, takie, jakie mu nadała hr. Działyńska. Zbiory jego spełniają nadal rolę krzewicielki kultury artystycznej w naszym kraju. W tej szlachetnej intencji gromadziła je hr. Działyńska, z myślą o przyszłości artystycznej kultury całego narodu.

DR. NIKODEM PAJZDESKI.

RÉSUMÉ. Dans les derniers chapitres de son étude sur le château de Goluchow l'auteur passe en revue les salles dites du musée ainsi que les précieuses collections d'orfèvrerie, de tissus et le cabinet d'estampes. En parlant des diverses collections d'objets d'art du musée, l'auteur s'arrête plus longuement sur la collection de l'ancien art décoratif polonais (tissus, armures, cristaux, etc.) et sur la collection d'émaux de Limoges, l'une des plus riches en Europe.

Les collections d'orfèvrerie de Goluchow ont été décrites par Froehner, dans son ouvrage paru à Paris en 1897. Nous y trouvons des bijoux de la Grèce ancienne et de Rome, des objets provenant de Byzance, appartenant à l'art médiéval italien et enfin à l'art gothique.



Przyczynek do charakterystyki Józefa Chełmońskiego

Zdawaćby się mogło, iż po wypadkach r. 1863 — 4 społeczeństwo polskie, boleśnie lecz stanowczo uleczone zostanie z pewnych błędnych, chociaż szlachetnych poglądów i mniemań. W pierwszej linii bolesne doświadczenia winny były dać poznać społeczeństwu, że istnieje poważna rozbieżność między ideologią ludu, a szlachty lub jej epigonami, że lud ma własne egoistyczne i dość ciasne interesy klasowe, że ideologii szlachty albo jeszcze nie pojmuje, albo też jest jej zasadniczo przeciwny.

Tymczasem społeczeństwo nasze kołysały wciąż dumy kozacke Bohdana Zaleskiego, sielanki ludowe Lenartowicza, ckliwie sentymentalno-nabożne życzenia człowieka, który aż z Florencji idealizował sobie w ciszy swej pracowni chłopca polskiego.

Bohdan w Paryżu z własnej fantazji tworzył nam typ kozaka, typ całkiem odmienny od tego, jaki brutalna rzeczywistość ujawniła w ruchach r. 1863 — 4 i w ich bezwzględny tłumieniu.

Byłem dzieckiem, kiedy ukazały się „Szkice Węglem” Henryka Sienkiewicza, i pamiętam, iż wywoływały bardzo ostre sądy; uważano je powszednie za wywrotowy „postęp”.

Spółeczeństwo polskie tak wtedy, jak i obecnie ujawnia ten sam zupełnie brak zdolności do wyciągania wniosków bezpośrednio z faktów. Wszelkie przeżycia i doświadczenia w Polsce giną i zatracają się, a chronicznie trwa letarg, wywołany muzyką „Chochoła” — co tak trafnie przedstawił Wyspiański w „Weselu”.

Na tle takiego niedomagania społecznego, zadziwiająco jaskrawie zaznacza się stanowisko Józefa Chełmońskiego względem ludu, ujawnione w jego obrazach. Chełmoński nie usiłuje nigdzie idealizować, nie sugestjonuje widza w pewnym kierunku, stara się widzieć to, na co patrzy i co go otacza, li tylko jako artysta. Daje nam ogromną skalę i różnaitość typów ludowych—„takich, jakimi są”. Jeżeli ktoś, kiedyś w studjum o twórczości Chełmońskiego zestawi jego utwory z tej strony, to zadziwi go zupełnie oderwanie się artysty od tego, co nurtowało w społeczeństwie w owej epoce. Ani śladu przeczulenia i sentymentu. Chełmoński daje chłopą, ujętego po malarsku, ale takiego, jakim ten chłop jest i jakim niestety jeszcze długo pozostanie. Historyk sztuki może zadać pytanie, co potrafiło uchronić Chełmońskiego od ideologii środowiska i od wpływu tegoż środowiska?

Pytanie to może mieć kilka odpowiedzi. Mogę dorzucić nieco danych, które pomogą do sformułowania może tylko jednej z nich.

Józef Chełmoński od wczesnej młodości stykał się z ludem bezpośrednio na wsi, a mając wybitne zdolności obserwacyjne, co ujawnił w obrazach, urabiał sobie opinię o ludzie nie na zasadzie sentymentalnych nowel lub przeczulonych poezyjek, ale z praktyki życiowej, z doświadczeń; — zdolność wyciągania wniosków z przeżyć, różniła go zasadniczo od społeczeństwa w całej masie wziętego. To była jedna z odrębności tej artystycznej natury. Nie darmo też w owej epoce uchodził „Józio” za „dziwaka”. W kole znajomych opowiadano sobie o jego dziwactwach, o kieszeniach wyładowanych pędzłami, o wyrażeniach nieaprobowanych w kołach, które były „dobrze wychowane”. Słowem, był to osobnik niepokojący społeczeństwo, pogrążone w „szabloniku” dobrych manjer towarzyskich.

Gdy pojawił się obraz „Babie lato”, znajomi i życzliwi zastanawiali się kto to kupi, a jeśli kupi, to gdzie zawiesi, bo w salonie tak nieprzyzwoitego obrazu nie można trzymać, zaś w przedpokoju — szkoda. Są to autentyczne zdania, jakie zapamiętałem, będąc dzieckiem. Takie stanowisko środowiska względem Chełmońskiego pchało go tem silniej do przeciwstawienia się i oryginalności.

Ale był czynnik jeszcze potężniejszy, który zmuszał Józefa do patrzenia na otoczenie i ludzi, a nawet na społeczeństwo całe, krańcowo odmiennie, niż nakazywały szablony. Chełmoński w owej epoce był bardzo biedny. Pomocy z domu rodziców nie mógł się spodziewać, gdyż ci byli po r. 1863 — 4 w zupełnej nędzy. Społeczeństwo polskie wtedy bardzo mało interesowało się sztuką, a już całkiem nie poczuwało się do obowiązku przychodzenia z pomocą materialną „oryginalom” w rodzaju Chełmońskiego.

Nie należy mniemać, aby młody artysta był całkiem odosobniony: rodzina senatora Teodora Wosińskiego, Wilhelmina (Mina Frydrychs), Alina Maj-Kaczyńska, Józef i Helena Wawrzenieccy, Feliks Krzyżanowski (rolnik z Podola), Anczewscy (w owe czasy na dorobku jeszcze), Wojciech Gerson, bardzo dla artysty przychylnie usposobiony. Oto szczupłe „kóleczo” ludzi dla Józefa życzliwych, ludzi, którzy mu pomagali, jak rozumieli i umieli, — może nie zawsze należycie, ale serdecznie. Ale wysiłki tych kilku życz-

liwych nie mogły neutralizować wrogiego stanowiska, jakie względem malarstwa młodego artysty utrzymywało społeczeństwo w całej swej masie. To stanowisko, które dotkliwie odbijało się na materialnej stronie życia artysty, utwierdzało go w odrębności poglądów i zmuszało niejako do przeciwstawiania się utartym a szablonowym poglądom ogółu.

Oto wycinek listu, pisanego 20 maja r. 1869 ze wsi Seroki, poczta Sochaczew, przez ciotkę artysty, Marię z Chełmońskich Siatecką (zmarłą 23 lutego r. 1893 w Szymanowie) do Józefa Wawrzynieckiego (zm. 13 lutego r. 1897 w Warszawie): „Nasz biedny malarz (Józef Chełmoński) pisał niedawno, że położenie jego smutne, zarobku niema, a jeść się chce, i te obiady w Dobroczynności, które wyrobić dla niego przyrzekł mi p. Łęski, jakoś niedopisały. Tylko Mina (Wilhelmina Frydrychs, dama klasowa z Instytutu Maryjskiego) zasiła go suchemi bułkami, które od jej potrzeby zbywają. Wzięty jest teraz na ciężką próbę, jednak trwa dotąd w swoim zapale dla sztuki; pisał, że na Zielone Świątki przyjedzie tu (do Serok) i będzie malował z natury, ale niema go dotąd”.

Takie położenie materialne, jakie nam list ciotki Józefa maluje, bez wpływu pozostać nie mogło na młodego, zapalonego artystę. Historyk sztuki musi to brać pod uwagę i dlatego właśnie uważam za wskazane dotknąć tej strony życia Józefa Chełmońskiego.

MARJAN WAWRZENIECKI
uczeń Jana Matejki.

P R Z Y P I S Y.

W owej epoce, Anczewscy byli na dorobku. W domu p. Linde przy ul. Królewskiej (obecnie należy ta posesja do Tow. Zachęty Sztuk Pięknych), w bramie, mieli skromny sklep z cukierkami. Marzeniem ich w owej epoce było nabyć beczkę cukru, z cukrowni bezpośrednio. Józef Chełmoński otrzymywał od nich rano kufel kawy z bułkami. Przychodził w kożuchu, cały zaplamiony farbami i z kieszeniami, w których wystawały pędzle

Feliks Krzyżanowski, obywatel z Podola, zabierał J. Chełmońskiego na wakacje do siebie; tam zetknął się artysta z typami jakie potem widzimy na jego obrazach. — Cuda opowiadano sobie o oryginalnościach p. Józefa, jakie tam obserwowano w owej epoce wycieczek do Krzyżanowskiego.

Wilhelmina Frydrychs (Mina—ciotka artysty), wielkiej zacności i uczynności osoba, dama klasowa w instytucie Maryjskim w Warszawie, zmarła przedwczesnie na tyfus.

Mina Maj — Niemka z Tylży, nauczycielka z Instytutu Maryjskiego, nauczycielka u senatora T. Wosińskiego, zamężna Karzyńska, osoba wielkiej dobroci i uczynności.

Józef Wawrzyniecki i Helena z Massalskich (rodzina piszącego). W owej epoce J. W. był urzędnikiem w Komisji Przychodów i Skarbu. Nnauzcyciel domowy (jako aplikant) u senatora Teodora Wosińskiego, tam poznał całą grupę znajomych i krewnych Józefa Chełmońskiego, a zwłaszcza jego ciotkę, Marię z Chełmońskich Siatecką, żonę leśnika rządowego Siateckiego. Był przyjacielem syna p. S. Ludwika Siateckiego, inżyniera. W liście M. Siateckiej z dn. 10 kwietnia r. 1885 do J. W. jest taki ustęp: „Załączam list do Józia (do Józefa Chełmońskiego w Paryżu). Józio zna dobrze nasze stosunki, wie dobrze ile dowodów przyjaźni ja i rodzina moja doznaliśmy od Pana“.

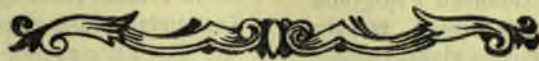
Z bratem Józefa, Adamem Chełmońskim dr. med., w czasach jego młodości łączyły Wawrzynieckich również życzliwe stosunki.

Józef Wosiński — syn senatora T. Wosińskiego. Wysoki urzędnik w sądownictwie, również należał do ludzi bardzo dla Józefa Chełmońskiego życzliwych.

Komiteta Tow. Zachęty Sztuk Pięknych (w owej epoce małe domki od strony Krakowskiego-Przedmieścia wypełniały niedobudowany bok Hotelu Europejskiego, tam mieściła się wystawa ob-

razów T. Z. S. P., tam też jako dziecko widywałem pierwsze prace Józefa) zajmował stanowisko niezycziwe co do prac młodego artysty. Zagłada Józefa była pewna gdy zjawilo się ocalenie. Oto z Paryża przyjechał Cyprjan Godebski, artysta rzeźbiarz. Znajomi Józefa okazali mu obrazy artysty; — Godebski od razu zrozumiał (i to stanowi jego wydatną zasługę), iż taka „indywidualność” weźmie Amerykę i Paryż i oświadczył, że zabiera Chelmońskiego z sobą do Paryża. Naturalnie był to zwrot w życiu cudowny,—epokowy. Od razu umiejętnie poparty, stał się *modnym* na rynku sztuki światowym. Kres powodzeniu około r. 1886 położyło cło na obrazy nałożone przez Amerykę, a co za tem idzie, zahamowanie handlu. Powraca do kraju i tu wydatnie podtrzymuje go pani Anczewska, wdowa (zameżna następnie po raz drugi za p. Szmejką), nabywając liczne prace. Zachęta odrzuca w r. 1888 cztery jego krajobrazy.

RÉSUMÉ. Quelques souvenirs sur le maître du paysage polonais—Joseph Chelmonski, par un artiste à qui il a été donné d'observer de près le développement de son génie. L'auteur caractérise le milieu dans lequel s'est formé l'homme et l'artiste, il insiste sur le fait que Chelmonski était avant tout un excellent observateur et non un esprit spéculatif. Voilà la cause pourquoi Chelmonski ne voit pas le paysan du même oeil et ne le peint pas de la même manière que les autres peintres polonais de son époque. Tandis qu'on ne voyait en Pologne le peuple que par les yeux du romantisme, Chelmonski le peint tel qu'il est en réalité, car la capacité de tirer des conclusions de ses propres sensations est le trait caractéristique qui le distingue l'artiste de tous ses contemporains.



Twórcy ex-librisów polskich

Wśród rosnącego zamięłowania do zbierania ex-librisów polskich, małą zbyt uwagę zwrócono, jak dotąd, na artystyczną stronę tego znikomego świadectwa kultury danej epoki i danego społeczeństwa. Zarówno autor najpoważniejszego dzieła o ex-librisach, ś. p. Wiktor Wittyg jak i nieodżałowanej pamięci Franciszek Jaworski, w studjach swych o „*Znakach bibliotecznych lwowskich*”, jak wreszcie i niżej podpisany, w paru szkicach o „*Nieznanych ex-librisach polskich*”, zajęli się głównie historyczną stroną ex-libristu, historją jednostek, których nosił imię, historją bibliotek, których książki zdobył. Spotkała ich za to surowa krytyka ze strony Pawła Ettingera ¹⁾, który dopominał się stale studjów nad twórcami ex-librisów polskich. Dokonali tego w pewnym stopniu p. Stanisław Łoza ²⁾

¹⁾ P. Ettinger: „Polnische Exlibris” (Sonderdruck aus „Exlibris Buchkunst und angewandte Graphik”, Band 18, Heft 2).

²⁾ S. Łoza: „Illustrowane znaki biblioteczne polskie wieku XIX”, Warszawa, 1915.

i p. Edward Chwalewik ³⁾. Pierwszy jednak ograniczył się jedynie do spisu artystycznych ex-librisów polskich i to tylko XIX i XX wieku, drugi zaś przejrzał pobieżnie dorobek artystyczny polski w dziedzinie ex-librisów w ubiegłych stuleciach i zestawil bardzo sumiennie tylko współczesnych twórców tych znaków i ich twórczość.

Na obronę naszą powiedziec możemy, że i na Zachodzie nie od razu wzięto się do opracowania poszczególnych monografij rytowników, którzy ślady talentu swego w tych małych winietach pozostawili. Dopiero w ostatnich czasach pojawiło się parę takich monografij w literaturze fachowej niemieckiej (o D. Chodowieckim, J. W. Meilu, M. Tyroffie), a w roku 1915 wyszedł: „*Dictionnaire des dessinateurs et graveurs d'Ex-libris français*”, pośmiertne dzieło I. Wiggishoffa.

³⁾ E. Chwalewik: „O Ex-librisach polskich i ich twórcach i wykonawcach”. („Exlibris”, Zeszyt IV).

Pragnieniem więc naszym jest wyciągnąć i artystów polskich z zapomnienia, lecz nielatwa to rzecz; przystępując do opracowania poszczególnych monografii z góry można być przekonanym, że nie będą one ani wyczerpującymi ani zbyt ścisłymi. Brak tutaj materiału zupełny; dawniejsi amatorzy rycin polskich (Rastawiecki, Kołaczkowski, Kraszewski), zbyt małą zwrócili uwagę na ten niewielki wytwór rytownictwa; przytem rzadko który ex-libris nosi nazwisko artysty, większość jest anonimowa i drogą analizy tylko można przypisywać dany ex-libris temu lub innemu twórcy. W zamian figurują często na ex-librisach nazwiska rytowników, o których nikt do dziś dnia nie wspomniał. Że Jeremiasz Falck, na wzór wielkich mistrzów norymberskich, nie pogardzał wykonaniem ex-librisów, dowodem tego rycina, cytowana przez Rastawieckiego („*Słownik Rytowników...*”, str. 82), znajdująca się dzisiaj w Gabinetce Drezdeńskim, a która jest bezwarunkowo ex-librisem, wykonanym dla któregoś z wielkich panów polskich. Ex-librisy, — donacyjny, kaplicy św. Barbary przy kościele Maryackim w Gdańsku i Adryana Engelcke, radcy miejskiego gdańskiego, wyszły też prawdopodobnie z pod ryła Falcka.

W zbiorze ex-librisów Muzeum Brytyjskiego znajduje się anonimowy ex-libris z herbem Sas i z podpisem: *J. Ziarnko Polo. fecit. Paris. 1619.* Jest to znak biblioteczny któregoś z Daniłowiczów. Wiek XVIII bogaty jest w piękne ex-librisy polskie, lecz i pole do dociekań jest wielkie; dużo ex-librisów wykonanych jest zagranicą, w lwiej części przez rytowników niemieckich: Halle, Bernigeroth, Wachsmuth, Friedrich, Tyroff, ozdabiają pięknymi ex-librisami biblioteki panów polskich. Z gdańskich rytowników wielu poświęca się tej pracy, a i wśród rodzimych artystów nie jeden jest prawdopodobnie autorem ex-librisu; lecz anonimowy milczą. O ile uderzające wprost podobieństwo z innym podpisany przez artystę ex-librisem, nie zwróci uwagi badacza, to jak dojść dzisiaj do rzeczywistego jego twórcy? Nie zdziwiłoby nas wcale, gdyby piękne ex-librisy Biblioteki Nieświeskiej, okazały się roboty Herszka Lejbowicza. Ale tutaj właśnie pole do badań jest otwarte. Wykorzystując bogate zbiory rycin — prywatne i publiczne, łatwo przyjdzie, porównywując anonimowe ex-librisy z rycinami tejże epoki, wykonanymi przez znanych rytowników, dojść drogą dedukcji do pożądanego rezultatu. Tą drogą zamierzamy dążyć i my.

FRANCISZEK WACŁAW BALCEWICZ

Głucho o nim w kronikach naszego rytownictwa. Wiemy tylko, że żył i pracował w Wilnie, w połowie wieku XVIII, że rytował przeważnie ryciny treści religijnej i znamy prawdopodobnie bardzo niekompletny spis jego rycin. Ale ani dat jego urodzin i zgonu, ani żadnych szczegółów z jego żywota odnaleźć nie potrafiliśmy; gdzie się kształcił w sztuce rytowniczej, czym był uczniem — to rzeczy nie znane. Był to artysta bardzo średniej miary, nie siłił się ani na kompozycję, ani na wykonanie; wszystkie ryciny odznaczają się szablonem i często niestarannem wykończeniem. Podpisywał się różnie: *Fran. Balc.*, *Fr. Balc.*, *Franc. Węcsl. Balc.*, *Balcewicz Se.*

Udało się nam zestawzić spis 11 rycin roboty Balcewicza; dorobek jego prawdopodobnie jest znacznie większy, lecz spora ilość jego rycin, jako najwięcej podlegających zniszczeniu (obrazki świętych) musiała zagać. Prawie wszystkie ryciny wykonane są w małym formacie *in octavo*, jedna tylko — wizerunek świętego Kazimierza Królewicza jest *in folio*:

1. Effigies S. Casimiri Regij Poloniae et M. D. Lithuaniae Principis...
2. Bł. Józef Kalasanty, 8°.
3. S. Joannes Nepomucenus, 8°.
4. Tenże, inna płyta, 8°.
5. S. Autonius Paduanus, 12°.
6. Mater pulchrae dilectionis, 8°.
7. S. Petro Regulis, 8°.
8. Mater admirabilis Eysymontoviensis, 8°.
9. Marya Józefa Królowa Polska.
10. S. Justyn we 12 roku męczennik, 8°
11. S. Caietanus, 8°.

W porównaniu z dorobkiem artystycznym Balcewicza, dorobek jego w dziedzinie ex-librisów jest względnie bogaty. Udało się nam zidentyfikować ogółem 9 ex-librisów jego roboty ¹⁾.

Podobnie jednak, jak i inne ryciny, ex-librisy Balcewicza są na ogół mierne; nie odznaczają się ani kompozycją ani wykonaniem. Balcewicz stworzył sobie pewien szablon ex-librisu i ani na krok od niego się nie oddalał. Jest to zawsze konsola z rokokowemi podporami, na której stoją dwa popiersia, prawdopodobnie sławnych mężów i spoczywa globus. Jeśli cza-

¹⁾ Charakterystycznym jest, że pomimo tak niewielkiej ilości znanych rycin roboty Balcewicza, ani Kołaczkowski, ani Rastawiecki nie wymieniają ani jednego ex-librisu tego artysty, Wittyg zaś wymienia tylko 2 znaki — Piskowskiego i Pomiana, na których figuruje podpis Balcewicza.

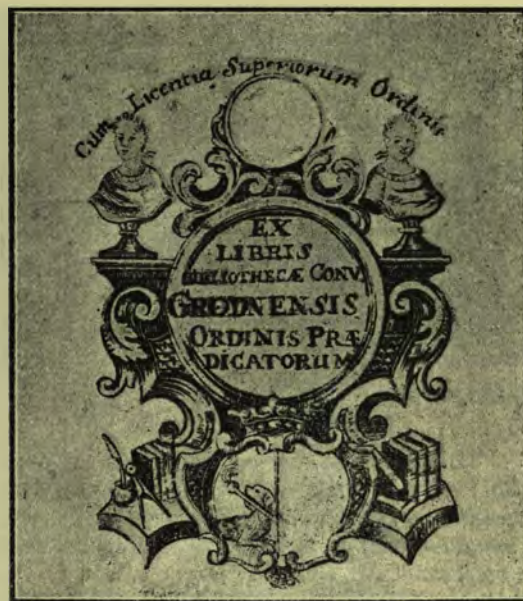
sem tych popiersi na konsoli zabraknie, jak w znaku bibliotecznym Michała Hieronima Ważyńskiego, to już globus musi być koniecznie. Czasem znowu, jak w ex-librisie Aleksandra Sapiehy, globus znika, lecz za to oba popiersia otaczają jakiegoś rycerza. Wogóle niektóre ex-librisy są do siebie bliźniaczo podobne, tak na przykład znaki Józefa Sapiehy i Tomasza Ignacego Łopacińskiego, ks. Hilarego Pomiana i ks. Hilarego Piskowskiego. Ze wszystkich ex-librisów, podpisanymi są tylko te dwa ostatnie.

Oto lista ex-librisów wyszłych z pod ryłca Balcewicza:

1. Klasztoru Dominikanów w Grodnie.
2. Ks. Hilarego Pomiana.
3. Ks. Hilarjona Piskowskiego.
4. Aleksandra Sapiehy.
5. Ks. Józefa Sapiehy.
6. Tomasza Ignacego Łopacińskiego.
7. Konstantego Ludwika Platera.
8. Józefa Wincentego Platera.
9. Michała Hieronima Ważyńskiego.

KAJETAN WINCENTY KIELISIŃSKI

Jeden z najpłodniejszych rytowników polskich pierwszej połowy XIX wieku. Urodził się w roku 1808 w Mierowicach, w województwie Krakowskim. Początkowe nauki pobierał on w szkole pińczowskiej, później w Warszawie, gdzie w latach 1829 i 1830, jako uczeń uniwersytetu na Wydziale Sztuk Pięknych, pracował pod kierunkiem Piwarskiego. On to pierwszy zachęcił go do rytownictwa. Po roku 1831, w którym czynny bierze udział, osiada w Warszawie i przebywa w domu generała Kosseckiego. W tych czasach powstaje jego pierwsze większe dzieło rysownicze: „*Monety i medale polskie, wykonane piórem i tuszem*”. W roku 1832 wyjeżdża do Krakowa, gdzie bawi lat parę, poświęcając czas ten rysownictwu, zdejmując widoki okolic Krakowa, stare gmachy, bramy, ruiny, tudzież stare pieczęcie woskowe. Na wezwanie słynnego miłośnika sztuki, Jana Gwałberta Pawlikowskiego, udaje się w końcu roku 1834 do Medyki i zajmuje się tam porządkowaniem słynnych zbiorów. Nie zapomina jednak o rysunkach; a Pawlikowski, widząc z jaką starannością Kielisiński wykonywuje każdy najmniejszy szczegół przerysowywanego przedmiotu, namawia go do rytownictwa na blasze. Odtąd Kielisiński, z takim samym zamiłowaniem, jak rysunkom, poświęca się rytownictwu.



F. BALCEWICZ.

Ex-libris klasztoru Dominikanów w Grodnie.

W parę lat, kilkaset blach większych i mniejszych wychodzi z pod jego ryłca. Rytuje medale, pieczęcie, widoki z natury, sceny rodzajowe, kopiuje Herscha, Chodowieckiego, Norblina, Płońskiego. Nigdy dużo czasu nie poświęca jednej rycinie; rytuje szybko, co wpływa często ujemnie na sumiennosc rysunku. Zwłaszcza interesuje go etnografia; w dalszych lub bliższych wycieczkach po Małopolsce rytuje sceny rodzajowe, widoki i wnętrza chat, stroje włościan, żydów i mieszczan. Okazywał dużą zdolność też do karykatur, których sporą ilość pozostawił. W roku 1839 opuszcza Medykę i wezwany przez Tytusa Działyńskiego, jako bibliotekarz w Kórniku, spędza tam resztę żywota. Umiera w młodym wieku, zimą roku 1849.

Spuścizna artystyczna Kielisińskiego jest bardzo wielka. Większe zbiory jego rysunków piórem i ołówkiem posiadali: Jan Gwałbert Pawlikowski w Medyce (dzisiaj w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Lwowie), Aleksander Batowski w Odnowie (dzisiaj Biblioteka Baworowskich we Lwowie), Włodzimerz hr. Dzieduszycki w Poturzycy (dzisiaj we Lwowie) i Tytus Działyński w Kórniku. Rycin też mnóstwo pozostawił, a nie brak i litografij jego roboty. Wszystkie swe prace oznaczał cyfrą *K.* *W. K.* lub monogramem *W.K.*



K. KIELISIŃSKI.

Ex-libris Aleks. Fusiackiego.

Po śmierci Kielisińskiego ogłoszono drukiem: „*Spis miedziorytów, litografji, rysunków, płyt miedzianych, przysobów potrzebnych dla malarzy i miedziorytników, z wolnej ręki do sprzedania, z polecenia*”... L. Königha, w księgarni I. K. Żupańskiego, Poznań, 1849, 8a, str. 23. Prócz tego wydano później: „*Album W. Kielisińskiego*”, nakładem I. K. Żupańskiego w Poznaniu, lit. i druk M. Jaroczyńskiego w Poznaniu, 1853, z kartą tytułową, rytowaną przez M. Jaroczyńskiego, obejmujący 27 tablic i „*Zeszyt dodatkowy do Albumu Kielisińskiego*”, Poznań, nakładem księgarni I. K. Żupańskiego, 1855, obejmujący 9 tablic. Albumy te zawierają wszystkie rodzaje twórczości Kielisińskiego: portrety, sceny, stroje, kostjумы, widoki, karykatury, pieczęcie i medale.

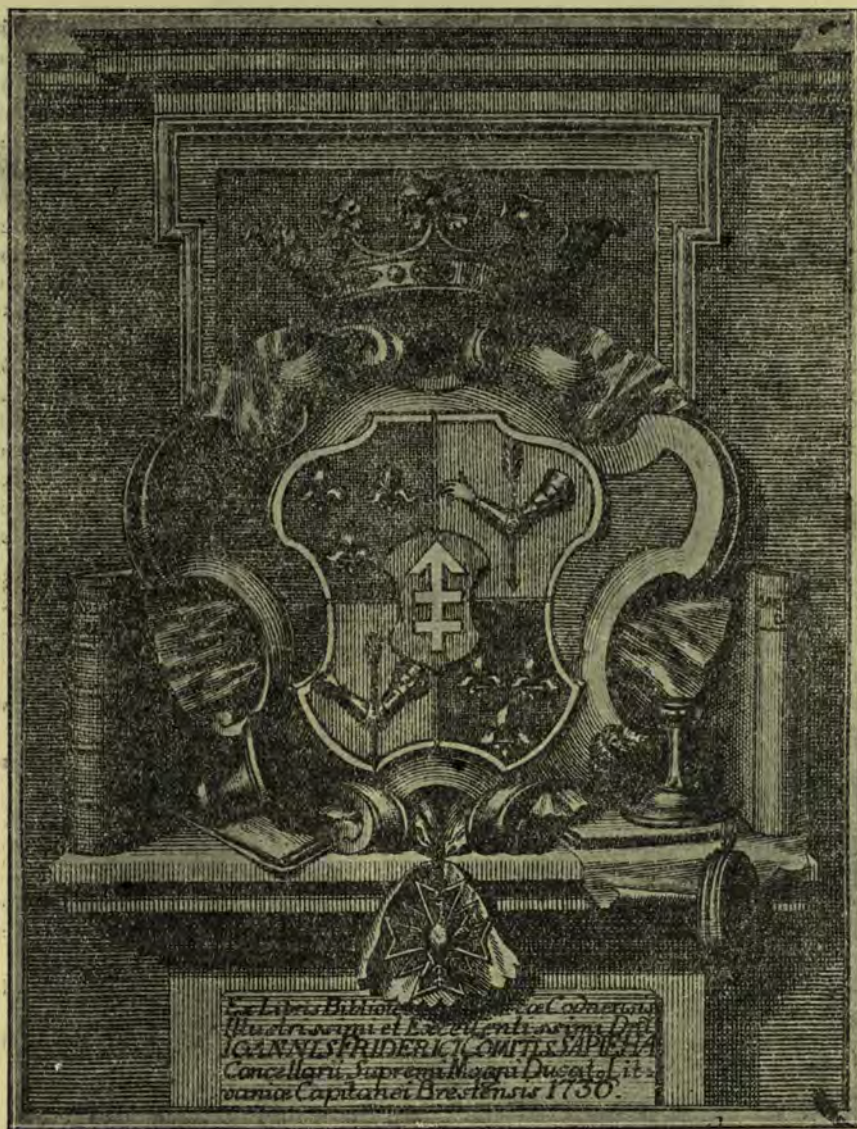
Wszystkie swe ryciny wykonywał Kielisiński aqua-fortą odrazu na blasze, bez uprzedniego rusunku, nigdy swych płyt nie poprawiał i suchej igły nie używał. Ryciny jego odznaczają się wiernością, wdzięczną prostotą i żywym ujęciem natury; widać z nich jednak, że mu na skończonej szkole rysunkowej zbywało. Zarzucić można im również, oprócz widocznego nieraz pośpiechu i niewykończenia, prócz zdarzającej się niepoprawności rysunku, brak powietrza i perspektywy. Przy lepszym wykształceniu się jako rysownik, artysta stanąłby napewno w rzędzie najlepszych rytowników. Kielisiński zapoczątkowuje u nas nowy styl ex-librisów. Styl to nie oryginalny, ślepo idący za wymaganiami artystycznymi swego czasu, lecz w ex-librisowej sztuce polskiej tworzy epokę. Znanych nam jest 20 ex-librisów artysty, lecz możliwym jest, że cyfra ich jest znacznie większą. Na wszystkich znać wpływ romantycznej epoki; są to małe winiety, dość starannie

wykonane, przedstawiające drzewa, krzaki, liście laurowe, a na pierwszym planie — skały, ruiny, przyozdobione tarczami herbowymi i emblematami wojskowymi. A że wszystkie powstały w epoce po r. 1831, więc nigdy nie brak i emblematów patryjotycznych, sztandarów, chorągwi i proporców. Nie rzadko ubiera Kielisiński ex-libris w ulubioną formę pieczęci. Dwa ex-librisy Ignacego hr. Łosia, ex-libris Aleksandra Konstantego Batowskiego są właśnie tak pojęte. We własnym znaku bibliotecznym idzie już ślepo za rozromantyzowaną epoką i rysuje kościotrupa, djabłów i inne akcesorja stylu „*macabre*”. W pewnych ex-librisach, jak Seweryna Grodzickiego, Aleksandra Fusiackiego i w małym Jana Gwalberta Pawlikowskiego, widać wielką analogję z dziełem rytowniczym Oleszczyńskiego: te same skały, te same emblematy i z podobnych liter ułożone napisy. W jednym tylko ex-librisie Teofila Żebrowskiego zapomina na chwilę Kielisiński o romantyzmie i zdobi znak ten w narzędzia i owoce rolnictwa, lecz i tutaj o sztandarze nie zapomina.

Z zalem stwierdzić musimy, że Kielisiński uczniów nie pozostawił; stworzył cały szereg ex-librisów, rozbudził doń zamiłowanie w pewnym, dość coprawda niewielkiem kole swych przyjaciół i znajomych, lecz naśladowców nie znalazł. Po śmierci jego, w ciągu lat 50 odlegiem leżeć będzie w Polsce sztuka ex-librisu.

Według posiadanych informacji, lista ex-librisów, rytowanych przez Kielisińskiego przedstawia się jak następuje:

1. Aleksandra Konstantego Batowskiego.
2. Józefa hr. Dzieduszyckiego.
3. Aleksandra Fusiackiego.
4. Seweryna Grodzickiego.
4. Tegoż, odmiana.
6. Własny artysty.
7. Ignacego hr. Łosia.
8. Tegoż, odmiana.
9. Tegoż, odmiana.
10. Jana Gwalberta Pawlikowskiego.
11. Tegoż, odmiana.
12. Tegoż, odmiana.
13. Tegoż, odmiana.
14. Tegoż, odmiana.
15. Tegoż, odmiana.
16. Adama Junoszy Rościszewskiego.
17. Leona hr. Rzewuskiego.
18. Augusta Wysockiego.
19. Teofila Żebrowskiego.
20. Teofila Żerdzińskiego.



J. MYLIUS.

Ex-libris Jana Fryderyka Sapiehy.

Zaznaczyć musimy, że jest to pierwsze zestawienie części prac Kielisińskiego.

JAN FRYDERYK MYLIUS

Rodem z Gdańska, osiadł w pierwszej połowie w. XVIII w Warszawie, gdzie poświęcił się rytowaniu portretów, przeważnie według oryginałów Czechowicza. Sztuki rytowniczej uczył się w Gdańsku, gdzie przejął się pięknymi tra-

dycjami sztuki rytowniczej gdańskiej XVII w. tradycjami Falcka i Hondiusa.

Rastawiecki w „Słowniku Rytowników Polskich...” wymienia ogółem 19 rycin Mylius, w czym „Genealogję domu Sapiehów” i znak biblioteczny Jana Fryderyka Sapiehy. Bersohn w „Rytownikach Gdańskich” dodaje do tego spisu kartę tytułową i kilka tablic roślin do dzieła Teodora Kleina: „*An Tithymaloides*”, Gdańsk, 1730. W katalogu wystawy zbiorów graficznych p. Do-

minika Witke-Jeżewskiego figuruje jeszcze jedna niewielka rycina symboliczna roboty Mylius.

Działalność Mylius na polu rytownictwa ex-librisów polskich była, jak dotąd, mało znana. Rastawiecki wymienia, jak to wyżej wzmiankowaliśmy, jedynie znak biblioteczny Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza wielkiego litewskiego, wykonany w 2-ach rozmiarach w roku 1730, a Wittygowi, autorowi „*Ex-librisów Bibliotek Polskich XVI-XIX wieku*”, znany jest ex-libris Franciszka Bielińskiego, marszałka wielkiego koronnego, podpisany przez artystę. Tymczasem drogą analogii łatwo przypisać temu rytownikowi cały szereg ex-librisów polskich XVIII wieku.

Zbliżony bardzo do znaku bibliotecznego Sapiehy, który, choć nie odznacza się bogactwem ornamentacji i zbyt wielką fantazją, zajmuje jednak poczesne miejsce wśród ex-librisów polskich tej epoki, — jest znak małżonki kanclerza, ks. Konstancji z Radziwiłłów Sapieżyny. Wykonał go artysta w roku 1741. Czuje się tu wysiłek artysty, aby suchość stylu złagodzić draperjami i płaszczem gronostajowym. Z tej samej epoki pochodzi i ex-libris wykonany dla Michała Ogińskiego, hetmana wielkiego litewskiego; dosłowna to prawie kopja z poprzedniego i dlatego nietrudno i pod nim położyć podpis Mylius. Podpis ten odnajdujemy jedynie na najpiękniejszym bezwarunkowo wytworze ex-librisowym tego artysty, na wzmiankowanym już wyżej znaku bibliotecznym Franciszka Bielińskiego. Pochodzi on z późniejszego okresu działalności Mylius po roku 1750. Sam styl „*rocaille*”, pejzaż, atrybucje marszałkowskiej władzy, wszystko rozwesela wzrok; znanymi są dwie płyty tego ex-librisu, mało się między sobą różniące.

Powracając do pierwszego okresu pobytu Mylius w Polsce, zaznaczymy, że zbliżonymi do znaku bibliotecznego Sapiehy są dwa ex-librisy Mikołaja Dembowskiego, biskupa kamienieckiego. Nie są one też podpisane, lecz zarówno styl ich, jak i wykonanie, pozwala domyślić się autora. Podobnie rzecz się ma i z ex-librisem Stanisława Lubomirskiego, marszałka wielkiego koronnego: konsola, na której oparta jest tarcza herbowa, draperje i gronostaje w zupełności przypominają ex-librisy Sapieżyny i Ogińskiego. Do tej samej, wcześniejszej epoki należy i znak biblioteczny biskupa Józefa Załuskiego, wiekopomnego założyciela Biblioteki Załuskich. Stylem przypomina on zupełnie ex-libris biskupa Dembowskiego; natomiast znak drugiego Załuskiego, Andrzeja, biskupa krakowskiego, należy bezwarunkowo do tego okresu, co i ex-libris marszałka Bielińskiego. Przypomina go lekkością i wesołością stylu.

Podajemy spis ex-librisów wykonanych przez Mylius:

1. Franciszka Bielińskiego (2 płyty odmiennie).
2. Biskupa Mikołaja Dembowskiego.
3. Tegoż, odmiana.
4. Stanisława Lubomirskiego.
5. Michała Ogińskiego.
6. Jana Fryderyka Sapiehy.
7. Tegoż, mniejsza odmiana (2 płyty odmiennie).
8. Konstancji z Radziwiłłów Sapieżyny.
9. Biskupa Józefa Załuskiego (2 płyty odmiennie).
10. Biskupa Andrzeja Załuskiego.

KAZIMIERZ REYCHMAN.

RÉSUMÉ. Les auteurs qui ont parlé des anciens ex-libris polonais ne se sont point préoccupés de leur valeur artistique. Analyser ces petites gravures justement de ce point de vue, voilà la tâche que se pose l'auteur de l'article. Tout en donnant un bref aperçu de l'art de trois artistes polonais du XVIII et XIX siècle: F. Balcewicz, K. W. Kie-lisinski et J. F. Mylius, l'auteur met en relief le caractère particulier et le style de leur oeuvre. Enfin il dresse un nouveau catalogue des ex-libris exécutés par eux.





Jan Damel.

AUTOPORTRET.



Juljusz Kossak.

W POGONI.

Przegląd artystyczny kraju

WYSTAWY WARSZAWSKIE.

PRO ARTE (Tow. Zachęty). Stowarzyszenie „Pro Arte” zgromadziło pod sztandarem swym spory zastęp artystów o charakterze i wyrazie dosyć jednolitym. Są to przeważnie malarze, których działalność powstała i rozwijała się pod wpływem impresjonizmu, lub mówiąc ściślej — pod wpływem polskiej odmiany tego kierunku. Impresjonizm polski, jeżeli wyłączyć pewne fazy twórczości Podkowińskiego i Pankiewicza, nie posiadał tego naukowego niemal zacięcia w analizowaniu efektów światła i powietrza, jakie znajdujemy u malarzy francuskich. Wyrażał się on raczej w wyborze tematów — przeważnie krajobrazowych, — w odrzuceniu literatury i kompozycji, w przewadze koloru nad rysunkiem i formą oraz w bezpośrednim poddawaniu się wrażeniom natury. Był to więc, właściwie mówiąc, kierunek realistyczny, przejmujący zdobycze impresjonizmu francuskiego w formie gotowych już niejako przepisów.

Pomimo tych odmian lokalnych, zasadniczą cechą impresjonizmu polskiego, jak wogóle całego impresjonizmu, było studjum barwy, światła i ruchu, podobnie, jak analiza formy i poszukiwanie kompozycji w obrazie jest cechą znamioną najnowszej sztuki. To też na wystawie „Pro Arte” przeważa krajobraz i studjum z natury.

Z pośród członków stowarzyszenia z poważniejszymi kolekcjami prac wystąpili: Wł. Wankie, A. Kamiński i Kopczyński. Od niedawna na wystawach naszych spotykany Żukowski, dał prac nie wiele, wśród nich jednak krajobraz śnieżny zwraca uwagę aksamitną głębią tonu i dobrem wyzyskaniem możliwości malarstwa olejnego. Z przyjemnością notujemy rozwój w pracach Cieśliewskiego oraz wzrastającą świetność obrazów Kędzierskiego. Inni wystawcy zbyt często powtarzają samych siebie; co gorsza, powtarzają czasem bezkrytycznie wielkie wzory, jak np. Straszkievicz, widzący naturę oczyma Chelmońskiego z ostatniego okresu twórczości.

EDWARD OKUŃ. Ilustracje do „Faraona“ Prusa (Tow. Zachęty). Trudno jest stosować zwykłe kryteria estetyczne do dzieła tego rodzaju, co ilustracje Okunia do „Faraona“. Ści-

łość historyczna graniczy tu już bezpośrednio z archeologią. Okuń przez dłuższy czas studiował starożytności na miejscu w Egipcie, zanim przystąpił do swej pracy. Pietyzm stylistyczny posunięty jest tu tak daleko, że materiał nawet, na którym wykonane są rysunki, wzorowany jest na papyrusach. Na tem tle rozwija się kolejno szereg kolorowanych rysunków, barwionych kilku podstawowymi farbami, w których nutą dominującą jest czerwona ziemia i błękit. Ścisłość i technika tych prac jest bez zarzutu.

WYSTAWA CERAMIKI (Tow. Zachęty), była drobną tylko częścią pokazu, który odbył się miał, jako próba udziału ceramistów polskich w paryskiej wystawie międzynarodowej r. 1925. Wielki ten pokaz nie doszedł do skutku z powodu braku materiału. Tłumaczy się to łatwo tem, że ceramika jest przemysłem artystycznym kosztownym i mało zyskownym, istnieć więc może tylko przy specjalnem poparciu, albo też tam, gdzie wielka fabryka obok zwykłego towaru użytkowego produkuje przedmioty artystyczne, jako pewnego rodzaju zbytek. To też na całym świecie ceramika artystyczna znajdowała się zawsze pod opieką rządu. Niestety, u nas sprawa ta pozostawiona została bez pomocy, jakkolwiek nie chodziło o pomoc materialną, ale o poparcie moralne, o zainteresowanie wielkich fabryk sprawą wystawy paryskiej, zwłaszcza zaś o organizację i opracowanie programu. To też eksponaty nadesłało tylko kilku artystów, działalność swą traktujących bezinteresownie, jako sztukę jedynie, a nie jako przemysł. Nieliczny ten pokaz zgromadził jednak prace o charakterze wybitnie rodzimym, nacechowane zrozumieniem materiału i reprezentujące wszystkie mniej więcej rodzaje techniki. Udział w wystawie wzięli: Czarkowscy, Husarski, prof. Jagmin, Kruszewska, Szrajberówna i szkoła prof. Szafrana. Wystawa ta dowiodła, że ceramika artystyczna ma przed sobą możliwość poważnego rozwoju i szkoda byłoby wielką, gdyby zawieść miał udział ceramistów w wystawie paryskiej, narażając na niebezpieczeństwo całą sprawę udziału polskiego w wystawie.

STANISŁAWA CENTNERSZWEROWA (Salon Garlińskiego). Bardzo kulturalne malarstwo Centnerszwerowej wiąże się ze sztuką okresu

po - impresjonistycznego, zdradzając zwłaszcza dobrze zrozumiane wpływy Gauguina z epoki bretońskiej, oraz Van Gogha. Artystka czyni czasem próby zastosowania metod kubistycznych, próby te jednak nie są przekonywujące, wysiłek zaś, włożony w nie, zdaje się o tyle zbyteczny, że tego rodzaju równoważenie brył, zniekształcające naturę aż do absurdu, zaczyna już w dziejach sztuki należeć do przeszłości. Główną zaletą Centnerszwerowej jest jej subtelny, gobelinowy ton, w którym ciepło - szare barwy łączą się ze sobą w sposób wysoce harmonijny.

BLOK KUBISTÓW. W jednym ze składów automobilowych w Warszawie odbyła się wystawa grupy artystów, stosujących popularną przez czas pewien teorię artystyczną Ozenfanta, w której podstawą nowej estetyki ma być maszyna i jej piękno, podstawą zaś tworzenia — t. zw. „Konstruktywizm cerebralny”. Niestety, wszelkie wybryki mody to mają do siebie, że noszone „po sezonie”, robią wrażenie prowincjonalizmu. W danym wypadku opóźnienie wzrasta z tego jeszcze powodu, że właśnie twórca teorii, Ozenfant, w pierwszym zeszycie nowej serii wydawnictwa: „*Esprit Nouveau*”, wyrzeka się uroczystie dawnych swych teorii i podnosi znaczenie uczucia w sztuce.

Pomijając tę stronę teoretyczną, znajdujemy na wystawie „Blok” szereg artystów niezaprzeczenie zdolnych.

STANKIEWICZÓWNA I WAŚNIEWSKA (Salon Sztuki M. Arcta). Stankiewiczówna, znana dotychczas przeważnie ze swej działalności rysowniczej i graficznej; wystawiła w salonie Arcta szereg pastelów i akwarel, pośród których zwłaszcza notatki akwarelowe z ostatniej podróży włoskiej odznaczają się dużą subtelnością tonu i barwy.

Obrazy Waśniewskiej—przeważnie martwe natury, nacechowane są swobodą faktury i głębią barwy; w bezpretensjonalnym swym zakresie zlekka stylizowanych studjów, należą one do prac, zasługujących na uznanie.



WYSTAWY KRAKOWSKIE.

WYSTAWA POŚMIERTNA PRAC Ś. P. WŁODZIMIERZA TETMAJERA — pozwoliła na zdanie sobie sprawy ze stanowiska, jakie artysta ten zajmował w rozwoju sztuki polskiej ostatniego trzydziestolecia. Ujawniła ona pejza-

żystę o dużym poczuciu barwy i charakteru, wychowanego na wzorach impresjonizmu, ale który odczuwał wieś polską w sposób własny i odrębny. Odrębność ta polegała między innymi na wprowadzeniu do krajobrazu postaci ludzkiej, początkowo w sposób epizodyczny, w miarę czasu z coraz wybitniejszym jej zaznaczeniem, przyczem wartości kolorystyczne stroju ludowego stanowiły główny przedmiot zainteresowania artysty. Pomimo tego czysto impresjonistycznego stosunku do postaci ludzkiej, potrafił Tetmajer nadać jej dużo dosadności i charakteru; nie wystarczyło to jednak na potrzeby kompozycji historycznych, gdzie postać ludzka staje się celem i ośrodkiem obrazu. Kompozycje te noszą też pewne cechy rozbieżności między założeniem, a środkami wyrazu. Tetmajer był i pozostał realistą, i w tym właśnie charakterze należy mu się miejsce w historii sztuki polskiej.



WYSTAWY POZNAŃSKIE

WYSTAWA JAPOŃSKA, urządzona wg programu „Muzeum Wielkopolskiego” w związku z katastrofą, która nawiedziła Japonję, była aktualna również ze względu na wzrastające coraz bardziej zainteresowanie sztuką Dalekiego Wschodu. Oprócz Japonji reprezentowane były dosyć obficie także i Chiny, całość zaś wykazała, że nasz stan posiadania w tej dziedzinie przedstawia się dosyć poważnie. Na dział artystyczny wystawy złożyły się malowidła chińskie i japońskie, drzeworyty japońskie, bogata kolekcja bronzów emaljowanych, zbiór broni japońskiej, wyroby drewniane i z laki, wśród nich kilka wysokiej wartości rzeźb, ceramika, wreszcie tkakiny, z których uwagę zwracał zwłaszcza dywan chiński granatowy ze złocistym ornamentem.

LEOKADJA OSTROWSKA. W salonie Stowarzyszenia Artystów otwartą została wystawa prac Leokadii Ostrowskiej. Artystka ta przez dłuższy czas przebywała w Paryżu, następnie odbyła podróż po Europie, ostatnio zaś osiadła w Poznaniu. Pastele Ostrowskiej, zwłaszcza portrety, oznaczają się wyrobieniem technicznym.



INSTYTUT SZTUK PIĘKNYCH.

W czerwcu r. 1923 został zawiązany w Krakowie Polski Instytut Sztuk Pięknych na wzór

Polskiej Akademji Umiejętności. Celem Instytutu jest rozwijanie, utrwalanie i propaganda wszelkich przejawów sztuk plastycznych w Polsce, praktycznie i teoretycznie. W dn. 14 i 15 marca r. b. odbyło się w krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych walne zgromadzenie Instytutu, pod protektoratem p. Prezydenta Rzeczypospolitej. Obradom przewodniczył rektor Akademji Sztuk Pięknych, prof. Szyszko-Bohusz. Po wystłuchaniu kilku referatów i przyjęciu szeregu rezolucyj, przystąpiono do wyboru zarządu Instytutu. Na prezesa wybrano Edwarda hr. Raczyńskiego, na wice-prezesa prof. Leona Wyczółkowskiego, na sekretarza — prof. Adolfa Szyszko-Bohusza. Następne walne zgromadzenie Instytutu ma odbyć się w połowie czerwca r. b



V A R I A.

Wobec krążących od pewnego czasu pogłoszek o rzekomej niedyspozycji Jacka Malczewskiego, pośpieszamy kategorycznie temu zaprzeczyć. Jacek Malczewski, którego mieliśmy sposobność odwiedzić kilka dni temu w jego pracowni w Krakowie, czuje się najzupełniej dobrze. Pracuje on niestrudzenie nad szeregiem kompozycji i portretów, nie ustępujących w niczem pracóm, z lat ubiegłych. Na wiosnę, artysta ma zamiar odwiedzić Warszawę oraz swe rodzinne strony — Radomskie, które opuścił przed trzydziestu kilku laty.

Wacław Szymanowski ma podobno zamiar wystawić na jesieni r. b. większy zbiór portretów, wykonanych w Warszawie w ciągu ostatnich paru lat. Wśród studjów portretowych, pojętych w sposób nadzwyczaj oryginalny i mówiących o „dużym stylu”, znajduje się szereg portretów osób, znanych szeroko w świecie warszawskim. Wystawa ta ukaże nam mało znaną dotychczas nową dziedzinę twórczości artysty, którego rzeźby oglądaliśmy w roku zeszłym w Zachęcie.

Z pośród innych prac malarskich, wykonanych przez Wacława Szymanowskiego w ostatnich czasach, wspomnimy o replice obrazu „Huculi”, zakupionego swego czasu do muzeum w Savannah w Stanach Zjednoczonych.

Przy Związku Słuchaczy Architektury Politechniki Warszawskiej, zawiązane zostało „Koło Artystyczne”, którego celem jest krzewienie swych członków w zakresie sztuk plastycznych (malarstwo, rzeźba, dekoracja, architektura). „Koło” przyjmuje też zamówienia na prace, wchodzące w zakres jego działalności.

Donoszą nam, że właściciel majątku Niedźwiedzia pod Wąbrzeźnem, p. Wacław Mieczkowski, zamierza przystąpić do naukowej inwentaryzacji swych bogatych zbiorów. Na zbiory w Niedźwiedziu składa się kilka różnych kolekcji, a więc zbiory starożytności, zbroje, obrazy, meble (m. in. barok gdański), porcelana, brzozy, tkaniny i t. d. Zbiory są stale dostępne dla zwiedzających.

Dyrekcja Targu Poznańskiego ogłosiła konkurs na plakat dla Międzynarodowej Wystawy Wynalazków w Poznaniu na następujących warunkach: Do konkursu zaprasza się wszystkich artystów polskich. Format plakatu: wysokość rysunku 90 cm, szerokość 60 cm. Tekst polski winien być wkomponowany w rysunek plakatu, szczególnie: Międzynarodowa Wystawa Wynalazków w Poznaniu od dnia . . . do dnia . . . roku. Dla tekstu w języku obcym należy zostawić pole. Wykonanie plakatu najwyżej w 5-ciu barwach do litografji. Prace oznaczone godłem, a nazwisko autora w zamkniętej kopercie, winny być nadesłane do dnia 20 kwietnia r. 1923. g. 18 pod adresem: Miejski Urząd Targu Poznańskiego, Poznań, ul. Głogowska 36/37. Nagroda I—500 złp. nagroda II—300 złp.

Prace nagrodzone stają się własnością M. U. T. P. z prawem reprodukcji.



Życie artystyczne za granicą

WYSTAWY.

PARYŻ. SALON NIEZALEŻNYCH. Zśród ostatnich wystaw paryskich najbardziej ożywioną dyskusję wywołał Salon Niezależnych. Nie chodziło jednak o wystawione dzieła, ale o ich podział. Uchwalone zostało mianowicie po ożywionych sporach, że dzieła cudzoziemców umieszczone będą w osobnych salach. Ten akt nietolerancji wywołany został obawą, że 700 wystawiających w Paryżu cudzoziemców nadać mogą Salonowi piętno, niezgodne z duchem sztuki francuskiej. Istotnie przyznać trzeba, że separatyzm ten odbił się bardzo dodatnio na charakterze i wyglądzie Salonu. Francuski dział wystawy czyni wrażenie powagi, równowagi i spokoju, zwłaszcza w porównaniu z latami ubiegłymi.

Cechą charakterystyczną wystawy jest solidne i sumienne studjum formy, oparte na dobrze zrozumianym realizmie. Jest to jak gdyby dopełnienie impresjonizmu, który do najwyższego stopnia doskonałości doprowadził studja nad barwą, światłem i powietrzem.

Ogólne wrażenie Salonu Niezależnych jest bardzo dodatnie.

LONDYN. W GALERJI YAMANAKA odbyła się wystawa chińskich rzeźb, bronzów i ceramiki. Ceramika chińska budzi ostatnimi czasy szczególne zaciekawienie; szereg wystaw i wydawnictw zapoznał już publiczność z doskonałością tych wyrobów. Bronzy chińskie natomiast były dotychczas mniej znane, to też ta właśnie część wystawy najbardziej zwracała uwagę. Ustalenie daty najstarszych bronzów nastrocza pewne trudności; sięgają one jednak dosyć znacznie poza 1000 lat przed nar. Chr.

Wystawa obejmowała szereg brązowych naczyń ofiarnych, naczynia do użytku domowego, zwierciadła ozdobne oraz inne przedmioty sztuki stosowanej.

Nie mniejsze zainteresowanie budził dział rzeźb z drzewa, kamienia i terrakoty. Rzeźby te, prawie wyłącznie treści religijnej, są, być może, najwyższym wyrazem sztuki buddyjskiej, a potężna ich prostota dodatnio różni je od rzeźby indyjskiej, która zresztą była dla nich punktem wyjścia. Do działu rzeźb zaliczyć również wy-

pada większą kolekcję figur porcelanowych z epoki Tang.

W LEICESTER GALLERIES odbyła się pierwsza w Anglii wystawa dzieł Van Gogha. Wstęp do katalogu opracowany został przez Michaela Sadler. Dwa obrazy, mianowicie słynny „Listonosz” i „Żółte krzesło”, nabyte zostały do Tate Gallery.

BAZYLEA. GABINET SZTYCHÓW W BAZYLEI po zakończeniu wystawy Tiepola zgromadził większą ilość rysunków Hansa von Marées. Marées, jeden z owych problematycznych talentów, którymi tak interesuje się nasza epoka, pozostał jako malarz przeważnie w dziedzinie prób i eksperymentów. Dręczony żądzą doskonałości, przerabiał on obrazy swoje aż do zatarcia śladów pierwotnej koncepcji, o której z takim entuzjazmem wyrażali się jego uczniowie. W rysunkach natomiast i szkicach przejawia się istotnie pierwszorzędną talent kompozytorski oraz niepowszednią siłą wyrazu.

MONZA. Przed rozpoczęciem przygotowań do wystawy dekoracyjnej, która odbędzie się w Monzy w r. 1925, w Villa Reale urządzona będzie wystawa współczesnego portretu damskiego (Mostra del Ritratto Femminile Contemporaneo). Będzie ona trwała od maja do października r. b. Ekspozyty nadsyłane być winny do dn. 15 kwietnia r. b. pod adresem: Villa Reale, Monza. Koszta przesyłki ponosi wystawca.

Z wystawą połączony będzie konkurs, w którym, oprócz medali i dyplomów, przyznane będą trzy nagrody pieniężne w wysokości 10.000, 5.000 i 2.000 lirów.



M U Z E A.

MUZEUM PRADO uległo reorganizacji w myśl współczesnych zasad muzeologii. Uroczysty akt otwarcia nowych i zreorganizowanych sal odbył się w obecności króla i królowej. Zmiany polegają na tem przede wszystkim, że usunięty został dotychczasowy pedantyczny podział zbiorów na poszczególne rodzaje sztuki. Tak więc kolekcja portretów przestała istnieć jako odrębna całość, znikł również osobny dział

malarstwa religijnego szkoły włosko-hiszpańskiej, poszczególne zaś dzieła obu tych zbiorów rozmieszczone zostały zgodnie z ogólnym planem, mającym na uwadze unaocznienie rozwoju i filiacji poszczególnych szkół. Jądro muzeum stanowią dwie sale Velazqueza, sąsiadujące z jednej strony z salą Greca, z drugiej zaś — ze zbiorem starohiszpańskich obrazów i polichromowanych rzeźb. Podział na malarstwo i rzeźbę nie jest wogóle w zreformowanym Prado przestrzegany; utwory obu tych działów sztuki sąsiadują ze sobą w tych samych salach, co wpływa na ich urozmaicenie i pozwala na łatwiejsze zdanie sobie sprawy ze stylu i charakteru danej epoki.

Dotychczas na trzy części rozbite zbiory dzieł Gcyi zostały połączone w jedną całość, przyczem istnieje myśl utworzenia z nich osobnego muzeum, w którym znalazłyby się również utwory sztuki hiszpańskiej, poprzedzające i przygotowujące niejako twórczość tego pierwszego romantyka w malarstwie oraz dzieła, stanowiące kontynuację, lub powstałe pod wpływem tego potężnego twórcy.

ALBERTINA wiedeńska nabyła ostatnio obfity zbiór grafiki w. XIX, który częściowo wystawiony został na czas pewien w gmachu Secesji. Z grafików niemieckich najobficiej i najlepiej reprezentowany jest Mentzel. Z Francuzów na pierwszy plan wysuwają się Daumier, Toulouse - Lautrec oraz Degas. Ze starszych artystów francuskich wchodzi w skład nowo nabytej kolekcji: Delacroix, Millet oraz Corot. Obfity zbiór grafiki Corota zwraca szczególną uwagę; artysta ten znany jest prawie wyłącznie z prac swoich czysto malarskich, a jednak grafika jego należy do najwybitniejszych w swoim rodzaju dzieł sztuki francuskiej.

AMSTERDAM. RICKMUSEUM w Amsterdamie wzbogacone zostało częścią zbiorów w. ks. Oldenburskiego z działu malarstwa włoskiego. Kolekcja ta nabyta została i ofiarowana przez towarzystwo „Rembrandt”.

Obejmuje ona dzieła następujące: Fra Angelico — Madonna z Dzieciątkiem; Bassano — Portret; Lorenzo di Credi — Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem; Francesco Fiorentino — Madonna z Dzieciątkiem; Mainardi — Boże Narodzenie; Pontormo — Portret; Veronese — Wenus i Amor.

BRUKSELA. „Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat” ofiarowało Muzeum Brukselskiemu portret Józefa Sebastjana de Larose, pędzla F. J. Lonsinga. Lonsing urodził się w Brukseli w r. 1743, spędził jednak całe nie-

mal życie w Bordeaux. Z tego to zapewne powodu muzea brukselskie nie posiadały dotychczas jego dzieł. Lonsing należał do wybitniejszych portrecistów z czasów przed Wielką Rewolucją; portrety jego posiadają wytworność i subtilność, odpowiadają charakterowi epoki.

PARYŻ. MUZEUM LOUVRE'U otrzymało ostatnio z legatu Ludwika Hugot starannie dobraną kolekcję dzieł sztuki stosowanej, pomiędzy którymi na wymienienie zasługują dwie rzeźby z kości słoniowej z w. XIV i XV, tapiserja i szafa z w. XVI, skrzynia z w. XVI, przede wszystkim zaś zbiór fajansów włoskich i francuskich, a wśród nich pierwszorzędne okazy Moustier i Rouen.



ODKRYCIA ARTYSTYCZNE.

POMPEA. W Pompei odkryte zostały wysokiej wartości malowidła ściennie, których tematy zaczerpnięte są z Iliady i Odyssei. Malowidła znajdują się w tak zwanym kryptoportyku, czyli w mieszkaniu podziemnym, podobnym do tych, które budowane były w starożytnym Rzymie, jako schronienie przed upałami letniami. Fryz dekoracyjny, o którym mowa, ciągnie się na przestrzeni 200 metrów i jest w sporej części zachowany. Styl malowideł przypomina iluminacje rękopisów z pierwszego wieku naszej ery, do tej też epoki odnieść należy tę dekorację.

WIEDEŃ. Velazqueza portret infantki Małgorzaty Teresy z r. 1659, odnaleziony został w Wiedniu. Portret ten znany był dotychczas z kopji Don Juana Careno, która znajdowała się w Kunsthistorisches Museum i uchodziła za oryginał. Właściwe dzieło Velazqueza wisiało przez długi czas w miejscu zupełnie niewidocznym, w górnej części klatki schodowej Hofburgu. Przed niedawnym czasem wydobyty ze swego ukrycia, portret przypadkiem znalazł się w biurze dyrektora muzeum, gdzie został „odkryty” i otoczony odpowiednią opieką.



RYNEK SZTUKI.

LONDYN. W dziale malarstwa ruch sprzedany był ostatniemi czasy niezbyt ożywiony. Wymieniamy ważniejsze transakcje. U Chris-

tiego: Holbeina portret Marcina Lutra (40×30 in.¹), na drzewie, osiągnął L. 441; Bonningtona Asinelli (20¹/₂ × 17 in.) L. 210; Fantin-Latoura większa kolekcja obrazów od L. 63 do 1.008 (Róże, 16 1/4 × 17 in.) za sztukę.

U Robinsona: Szkoła staro-flamandzka „Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem”, na drzewie L. 63; Guardi „San Giorgio w Wenecji” L. 54.129; van den Eeckhout, „Ucieczka do Egiptu” (58¹/₂ × 51 in.) L. 60. 18.

U Putticka: Szkoła staro-flamandzka, „Wygnanie z raj” (37 × 18¹/₂ in.), na drzewie w ramie gotyckiej — 180 gwinei.

W dziale sztychów osiągnięte zostały ceny bardzo wysokie, między innymi:

U Sotheby: J. R. Smith, „Wycieczka”, egzemplarz próbny doskonale zachowany, L. 875. Jest to, jak dla sztychu, cena istotnie rekordowa. Tenże sztych w odbitce zwykłej osiągnął L. 60.

G. Hunt, wg. Pollarda, „Kareta pocztowa”, akwatinta kolorowa L. 108; C. Rosenberg, wg. Polarda, „Poczta”, akwatinta kolorowa L. 350; Nanteuil „Filip ks. Orleański”, *premier état*, L. 38; Ten że „Henri de la Tour d’Auvergne”, L. 43.

Drzeworyty japońskie dochodziły do L. 90; — mianowicie Sharaku, „Portret Morita Kanya V.”; tegoż artyści inne portrety aktorów — od L. 31 do L. 85. Z innych artystów: Hiroshige — L. 22 i 47; Hokusai — L. 22; Buneho — L. 21; Kiyonaga — L. 25.

W dziale mebli ceny były dosyć jednolite. U Putticka: stół owalny Louis XVI inkrustowany, z podpisem P. Dusantoy, (22 in. szerokości) 160 gwinei; garnitur z 6 krzeseł mahoniowych Chippendale — 80 gwinei; 8 krzeseł mahoniowych Heppelwhite — 130 gwinei.

PARYŻ. W sezonie bieżącym największa uwaga zwrócona była na tapiserje. Przytaczamy ważniejsze transakcje z grudnia r. ub. Tapiserja flamandzka, („Scena w parku”), w. XVI fr. 32.100. Tapiserja francuska („Zima”), koniec w. XVI fr. 29.500; Dwie małe „*verdures*” francuskie fr. 22.100; Aubusson („Polowanie”) fr. 90.500; tapiserja brukselska „Scena chłopska” fr. 32.000; tapiserja brukselska („Powrót z rybołówstwa”) wg. Teniersa fr. 68.000; Aubusson, 4 sztuki (Sceny pasterskie) w. XVIII fr. 151.500; Aubusson, mocno restaurowany (ludzie i zwierzęta) fr. 30.000.

¹) 1 in. = 2.05 cm.

Z mebli na zanotowanie zasługują: kanape i 4 fotele, w XVIII, pokrycie częściowo nowoczesne fr. 23.100; kanapka i 4 fotele złożone Régence, pokrycie częściowo nowoczesne fr. 13.500. Dwa fotele, Ludwik XV fr. 14.900; salon, pokrycie stare, meble z podpisem: Tilliard fr. 65.000; salonik, Jacob fr. 40.000; szezłag, Ludwik XVI fr. 28.500. Bronzy: zegar ścienny i dwa kandelabry, Ludwik XVI fr. 51.000.

Jak wszędzie, tak i w Paryżu, wielkie zainteresowanie budzi sztuka dekoracyjna Dalekiego Wschodu, osiągając nieznane dotychczas ceny. Oto ważniejsze z nich: czara owalna z zielonego jaspisu (20 × 14 ctm.), epoka Kien-long fr. 80.000; wielka czara z białego jaspisu fr. 20.000; wazon w kształcie liścia nenufaru, z kryształu górskiego fr. 29.500; czara ametystowa w kształcie liścia nenufaru z ptakami fr. 30.000; herbatnik w kształcie lotosu z białego jaspisu fr. 16.000.

NEW-YORK. Największe zainteresowanie budzą w Ameryce dzieła staro-amerykańskiej sztuki stosowanej, jak meble, kobierce, szkło i t. p. Przedmioty te dochodzą do cen zdumiewających, w stosunku zwłaszcza do sztuki europejskiej, która nie cieszy się zbyt wielkim popytem. Jako przykład przytaczamy rezultat kilku transakcji z końca roku ubiegłego. American Art Galleries: Puchar srebrny augsburski z w. XVII (3 3/8 in. wysokości) S. 7.500; wazon srebrny augsburski, *repoussé* z pokrywą, w. XVIII (33 1/2 in. wysokości) S. 90; serja 6 tapiserji brukselskich, przedstawiających historję Hadriana, pocz. w. XVII S. 8850; fotel tronowy włoski, pokrycie z tapiserji brukselskiej, w XVI—S. 5050.

Z obrazów i rzeźb: Agostino di Duccio „Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem” (33 × 27,5 in.) S. 2000; Andrea della Robbia, „Zwiastowanie”, S. 1100; Giovanni della Robbia, „Madonna z Dzieciątkiem” S. 1150.

Ciekawą jest, dla nas zwłaszcza, wiadomość, że rękopisy Conrada-Korzeniowskiego osiągnęły w New-Yorku (Anderson Galleries) niewiarogodne ceny. Za rękopis „Victory” zapłacono S. 8100.



V A R I A.

STULECIE ŚMIERCİ GÉRICAUT'A.
W roku bieżącym upłynęło sto lat od czasu śmierci jednego z największych artystów francuskich w XIX. Jan Ludwik Teodor Géricault,

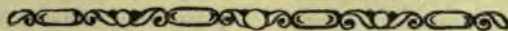
urodzony w Rouen dn. 26 września r. 1791, zmarł w Paryżu dn. 26 stycznia r. 1824, skutkiem nie-
szczęśliwego wypadku, przeżywszy lat 33.

Géricault był uczniem Guérina, jednego z najslynniejszych przedstawicieli klasycyzmu w malarstwie.

Osobliwym biegiem rzeczy wybitni uczniowie Guérina sprzeniewierzyli się zasadom artystycznym mistrza. Również i Géricault w romantycznej swej sztuce przypomina raczej

Grosa niż Guérina. Właściwie jednak był to talent zupełnie samorodny, pod którego romantycznymi pozorami krył się temperament pierwszorzędny realisty. Te dwie cechy talentu Géricaulta — realizm i rozmach romantyczny — w sposób decydujący zaważyły na dalszym rozwoju współczesnej sztuki francuskiej. Z niego to wyszedł Delacroix, a w dalszej konsekwencji sztuka impresjonistyczna.

Wacław Husarski.



Wiadomości archeologiczne

WŁOSKI INSTYTUT ARCHEOLOGICZNY W ATENACH podjął na nowo cały szereg wykopalisk na terenie Grecji. Szczegółowe sprawozdanie o pracach dokonanych, opublikował A. Dellaseta w zeszycie VI „*Bolletino d'Arte*“ r. 1922.

Na południowym stoku ateńskiej Akropolis, w pobliżu t. zw. halli Eumenesa, odkryto szczątki domów prehistorycznych wgłębionych w skałę, o kwadratowym rzucie poziomym i ścianach częściowo z gliny. Prócz kości zwierząt na palenisku z kamienia, znaleziono skorupy z geometrycznym ornamentem zygzakowym, wskazujące, iż w okresie przedhistorycznym istniała jedna kultura obejmująca Attykę i Tessalię.

Instytut wymieniony prowadzi nadto wykopaliska na wyspie Kos w pobliżu wsi Kefalos i w pieczarze Aspii Petra, gdzie znaleziono różne przedmioty i ślady od epoki neolitu aż do czasów bizantyjskich. W tak zw. okresie „stylu geometrycznego”, pieczara musiała służyć jako miejsce kultu religijnego. Z tego czasu pochodzą znalezione tam czarki, tryglify i metopy. Znaczna ilość figurek terrakotowych pochodzi z IV i III wieku przed Chrystusem. Sądząc z niektórych przedmiotów (jak naprz. lampy), pieczara służyła celom kultu jeszcze w epoce rzymskiej. Próby wykopalisk przy teatrze rzymskim na wyspie Kos, okazały się mało owocne i zostały zaniechane. Na zasadzie włosko-greckiej umowy wykopaliskowej prowadzą się dalej, przez Niemców rozpoczęte, prace około ruin Asklepieionu. Na półwyspie Budrum (antyczny Halikarnassos) podjęli Włosi wykopalisko około nekropolis Karyjskiej, wydobywając na światło dzienne groby

kopułowe pokrewne mykeńskim, niestety obrabowane prawie doszczętnie z przedmiotów, których nikłe szczątki wskazują na po-mykeńską epokę IX i VIII w. przed Chrystusem.

NIEMIECKI INSTYTUT ARCHEOLOGICZNY W ATENACH podjął, dzięki pomocy cudzoziemskiej, dalsze prace wykopaliskowe w Olympji, pod kierownictwem Dörpfelda, który je przed wojną na wielką skalę i z doskonałym rezultatem prowadził. Odkryto mianowicie dwie starsze świątynie, z których pierwsza, na antach, w prymitywnym charakterze o fundamentach z łamanego kamienia i glinianych ścianach, oraz na tem samym miejscu — późniejszą. Z murów tych świątyń widać, że posiadały one rodzaj skarp wewnętrznych, wspierających belkowanie dachowe i tworzących jak gdyby kaplice wotywnie. Wreszcie, na tem samym miejscu, powstała trzecia świątynia w t. zw. protokorynckim stylu (VII w. przed Chr.), której pierwotne drewniane kolumny z biegiem czasu były wymienione na kamienne. Wraz z zanikiem kultu lokalnego i podniesienia się Olympji do znaczenia panhelleńskiego — wewnątrz przeszło ewolucję — zamiast nisz (kaplic) bocznych wprowadzono podział trójnawowy.

PRACE WYKOPALISKOWE PRZY OLYMPIEIONIE W ATENACH (prowadzone przez G. Weltera) odkryły fundamenty archaicznej świątyni. Poпад temi murami wniesiono w okresie panowania Pizystratydów (około r. 515 przed Chr.) wielką budowlę wykazującą joński dipteros, w planie i rozmiarze zbliżony do samoskiego Herajonu. Świątynia ta nie była jednak nigdy do-

kończona, gdyż po wypędzeniu „tyranów”, kult orficki z Zeusem na czele (tendencja mono-teistyczna), podupadł na korzyść lokalnej bogini Ateny, której triumfująca demokracja wzniosła inną świątynię.

Korzystając z pobytu francuskich wojsk okupacyjnych W KONSTANTYNOPOLU, WŁADZE FRANCUSKIE PODJĘŁY WYKOPALISKA (pod kierunkiem szwajcarskiego architekta Mamboury) około arsenału zbudowanego przez Konstantyna Wielkiego zwanego Μάγγαβα, w pobliżu tureckiego Top-Kapu. Od nazwy mangana, oznaczającej maszyny wojenne, powstała później nazwa całej dzielnicy, w której przez jedenaście wieków budowano różne pałace, arsenały i kościoły, tak, że dziś trudno jest doszukać się poszczególnych budowli. Wynikiem wykopalisk tych jest odnalezienie murów kościoła św. Jerzego wraz z klasztorem oraz pałaców Basiliosa I i Konstantyna IX t. j. budowli 9—11 stulecia. Z przedmiotów sztuki znaleziono piękną płasko-rzeźbę marmurową z XI w. oraz części mozaik, fresków i kapiteli. Niektóre partje muru od morza pochodzą zapewne jeszcze z czasów greckich.

NAJSTARSZE ŚWIĄTYNIE ASSYRYJSKIE. Wiadomości o świątyniach babilońskich i assyryjskich były do niedawna bardzo niedokładne. Pomimo całkowitego odkopania świątyni w Khorsabad, przypuszczano iż mieścił się tam harem Sargona, a to na zasadzie źle odczytanego napisu. Na skutek odkopania świątyni Anu-Adat w Assur okazało się, iż plany tej budowli zgadzają się najzupełniej z planem Khorsabad, co wskazuje iż i ta budowla była świątynią. Obecnie, dzięki wykopaliskom prowadzonym przez archeologa Audrac, opublikowanym przez Deutsche Orientgesellschaft p. t. Die achaischen Ischtartempel in Assur, posiadamy wiadomości o najstarszych budowlach religijnych Babilonii. Wykopaliska prowadzone były z niezmiernym mozołem, albowiem kult bogini Istar (bogini miłości i życiodajnej płodności) związany był w przeciągu tysiącleci z tem samem miejscem w Assur, na którym wznoszono coraz inne budowle.

Na zasadzie zajęć pomiarowych najstarszych murów odkopanych w Assur można stwier-

dzić, iż archaiczne świątynie bogini Istar nie mogą mierzyć się rozmiarami i wspaniałością z późniejszymi budowlami, jak naprz. Marduka w Babilonie z epoki Nebukaduezara. Natomiast plan tych świątyń, datowanych na 3 tysiąclecie przed Chrystusem, wykazuje cechy powtarzające się w późniejszych epokach Assyrii. Zasadą świątyni była prostokątna wydłużona cella do której wchodziło się po zewnętrznych schodach umieszczonych przy bocznej długiej ścianie. Wizerunek plastyczny bogini stał na postumencie w miejscu świętem, przy ścianie krótkiej, oddzielonem pilastrami. Charakterystyczne jest, że wejście było umieszczone z boku, nie zaś na osi miejsca świętego, jak to było w późniejszych świątyniach assyro-babilońskich, a na co zawsze kładzono nacisk w świątyniach egipskich. Doniosłym wynikiem wykopalisk w Assur jest odnalezienie w gruzach części urządzenia wewnętrznego, jakoto postumenty na kwiaty, kadzielnice, umywalnie rytualne, stoły ofiarne i niewytłomaczone dotąd małe dwupiętrowe domki gliniane, z otworami okiennymi. Posągu bogini wprowadzić nie znaleziono, natomiast odkopano małą stiukową figurkę bogini, o kształtach wydłużonych. w przezroczystej szacie z geometrycznym czarno-czerwonym ornamentem. Włosy, brwi i oczy są malowane, nadnaturalnej wielkości o wyrazie ostrym, przenikliwym. Pozatem znaleziono szereg innych figurek przedstawiających mężczyzn i kobiety w pozach stojących i siedzących, które najprawdopodobniej nie są wizerunkami bóstw, lecz ksiąząt lub dobrodziejów świątyni. Figurki te ze sztucznego kamienia, przedstawiają ogolonych i nawpół odzianych w grube szaty mężczyzn, kobiety zaś są bardzo ufryzowane, w szatach odsłaniających jedno ramię i pierś. O ile korpus traktowany jest sztywno, o tyle głowa i wyraz twarzy jest bardzo żywy i wymodelowany. Jakkolwiek doniosłość tych odkryć dla assyriologii jest oczywista, to jednak przedwczesnie byłoby już teraz wyciągać z nich syntetyczne wnioski o najstarszych epokach Assyrii.

A. L.



Korespondencje

WSPÓŁCZESNE MALARSTWO NIEMIECKIE

Berlin, w marcu r. 1924.

Sztuka niemiecka ostatniej doby jest nawskroś rewolucyjna, nie rozwija się ona bowiem drogą powolnej ewolucji, lecz zrywa z tradycją, nie uznaje kompromisów i szuka nowych, nieznanых dotąd możliwości.

Impresjonizm drugiej połowy XIX wieku, wypowiedział dwadzieścia lat temu ostatnie słowo. Tworzący dziś jeszcze w Niemczech pionierzy tego kierunku, Liebermann, Slevogt, Corinth,

stali się epigonami samych siebie. Rytm czasu zmienił się bowiem, warunki stały się inne, a więc sztuka z konieczności poszła nowymi drogami do nowych celów.

Podobny kryzys przechodzi zresztą cała sztuka europejska. Próby podjęte w Niemczech stworzenia własnej sztuki narodowej, (wskrzeszenie staroniemieckiego drzeworytu) nie doprowadziły do pożądaných rezultatów, bo tą drogą



MAX PECHSTEIN.

Kobiety nad morzem.

rozwój nowej sztuki iść nie mógł. To też dziś zrodziła się dążność do przejścia wyżej rozwiniętych form sztuki obcej i nadania im własnego piętna.

Artyści zwracają się w pierwszym rzędzie do Francji, od której w wieku XIX sztuka niemiecka była zależna. Przedewszystkiem grupują się wokół Gauguina i Matissea, tych spadkobierców impresjonizmu i nieśmiało budują nowe for-

my. Dzieła ich są dla Niemców objawieniem. Sztuka niemiecka wstępuje z entuzjazmem na nową drogę, rozwija konsekwentnie podjętą nić, przejmuje nową formę sztuki francuskiej, dostosowując ją do własnych problemów.

Nie chodzi tu więc o bezkrytyczne naśladownictwo lub zewnętrzne przejście „modnego kierunku”, lecz jedynie oddziaływanie sztuki o formach dalej rozwiniętych na sztukę w tyle



OTTO DIX. Alfons z dziewczkami.
(za zezwol. salonu sztuki K. Nierendorfa w Kolonii).

pozostającą. Podobną przodowniczą rolę wśród narodów europejskich pełniły w czasie Renesansu—Włochy, w czasie Baroku—Niderlandy i Hiszpania, a od Rokoka, prawie bez przerwy, Francja.

Jeżeli dzisiaj dzieła tak typowo niemieckich artystów jak: Pechstein, Heckel, Nolde, Macke i Schmidt-Rottluf, stoją na gruncie narodowym czy rasowym, dzięki ich jaskrawemu realizmowi, sile formy i intensywności farb, to przecież nie moglibyśmy ich sobie wyobrazić, bez wpływu malarzy francuskich. Jakkolwiek oryginalnych talentów nie łatwo tu wiele wyliczyć, to jednak młoda sztuka niemiecka poszczycić się może tak silną indywidualnością, jaką był wcześniej zmarły Franciszek Marc.

Jednakże spekulatywny, skłonny do teoretycznych rozważań duch niemiecki, nie zatrzymał się na obranej drodze. Eksperymentująca rosyjska sztuka rewolucyjna znalazła w Niemczech urodzajne podłoże i zapuściła tu głęboko korzenie. Najwybitniejsi artyści rosyjscy o tak silnej indywidualności jak Kandyński, Archipenko, Chagall, pracują lata na gruncie niemieckim

i wychowują rzeszę artystów. Z jednej strony ścierają się tu wpływy francuskiego kubizmu, z drugiej—rosyjskiego konstruktywizmu. Rzecz dziwna, futuryzm włoski nie odbił się w Niemczech nigdy głośniejszym echem. Owocem kompromisu pod pewnymi względami tych elementów jest sztuka Feiningera, Kle'a, Schlemmera i Schittersa.

Mimo silnego oddziaływania obcych wpływów, nie brak talentów samodzielnych. Do nich należy przede wszystkim urodzony w Ameryce, Niemiec, Gerge Grosz oraz Otto Dix. Pokrewni sobie ci artyści, tworzą sami dla siebie własny styl, szkoda tylko, że sztuka ich stoi na usługach tendencji. Obaj chłuszczą zdegenerowaną arystokrację niemiecką, wyśmiewają filisterstwo i tanią elegancję mieszczaństwa oraz piętnują moralny upadek najniższych sfer społeczeństwa. Srodki jakimi się obaj posługują są nawskroś oryginalne. Ostry kontur rysunku Grosza, który nie pochodzi ani od Hodlera, ani Muncha, Cezanna lub Picassa, nie ma równego sobie, technika zaś malarska Dix'a jest niezrównana. Skrajnie realistyczna ich twórczość jest dokumentem czasu, jakiego historia sztuki nie zna po Daumierze.

Jak więc widzimy, współczesnej sztuce niemieckiej nie możemy przyznać zupełnej samodzielności; jednakże posiada ona pewne własne, odrębne cechy, które czynią z niej sztukę rasowo niemiecką.

Rzecz naturalna, że twórczość artystyczna zrodzona z tak heterogenicznych elementów nie może mieć jednolitego oblicza. Tem tłumaczyć możemy podobne sprzeczności psychologiczne, jak np. brutalny realizm jednej grupy i równocześnie uduchowiony mistycyzm innego odłamu artystów. Jeżeli sięgniemy nieco głębiej, dopatrzyć się możemy u konstruktywistów li tylko dyktatury formy, u naturalistów farba odgrywa dominującą rolę: „*la couleur c'est un drame*”; kubizm zaś dąży do odmaterjalizowania przedmiotu, rezygnując z optycznych impresyj, odwołuje się do wewnętrzznego odczucia.

Trudno byłoby nam dziś rozstrzygnąć, która grupa artystów w ogólnym tym chaosie stoi wyżej. Każde dzieło jednak ma swą wartość i miarę artystyczną samo w sobie, bez względu na to, co było przedtem i co przyjdzie potem.

Władysław Mahler.



Kronika „Domu Sztuki”

JULIUSZ KOSSAK: „W POGONI”.

Nie ulega wątpliwości, że najlepsze dzieła Juliusza Kossaka powstały w pierwszych dziesiątkach lat jego twórczości. Dzisiaj rozpoznajemy je nie tylko po owym złotawym kolorycie, który niby patyna pokrywa akwarele wczesnych lat pracy, ale, i to przedewszystkiem, ze stylizacji koni i ludzkich postaci, ich odchylen od realizmu widzenia. Jest w tych dawnych jego dziełach odrębny styl epoki, w której powstawały, coś, co czuje się w dziełach Charleta czy Raffeta, a co dziś dziełom tym nadaje piętno klasycyzmu. Takie piętno nosi i tu reprodukowany obraz; złocisty jego koloryt i stłumione barwy, piękniejsze są od późniejszej jarzącej barwności; kompozycja, w rysunku grupy, niezwykle mocna i zwarta. Każdy, kto patrzy na ten obraz, musi przypomnieć sobie Walkę pod Anghiari Leonarda, której kopja Rubensa daje wizję walki tak zwartej, jaką mógł wymyśleć tylko ów mistrz kompozycji, każdą grupę zamykający niby w blok marmurów. Taką zwartość przemyślaną — rzecz rzadka u Kossaka — posiada ta kompozycja, a koń z pierwszego planu zda się pochodzić ze starych klasycznych wzorów. Jest to jedna z najpiękniejszych akwarel mistrza, nie wznaczeniu rozmiarów czy też „ilości figur”, które te mierniki „estetyczne”, tak rozpowszechnione są dziś u nas, ale jest to jedna z najlepszych prac artysty w dobrem znaczeniu tego słowa. Obraz jest podpisany.



AUTOPORTRET JANA DAMELA.

Reprodukowany w naszym numerze autoportret Jana Damela, wystawiony obecnie w „Domu Sztuki”, należy do ciekawych obrazów tego dotychczas tak mało znanego malarza Szkoły Wileńskiej. Jan Damel (urodz. w roku 1780, zmarł w roku 1840), współczesnik Wańkowicza, Smokowskiego, Szemesza i innych, należy do generacji artystów wykształconych przez Jana Rustema. Damel jest niewątpliwie jednym ze zdolniejszych artystów, jakich wydała Szkoła Wileńska. Malował głównie portrety; znane są

jednak również jego kompozycje, jak np. akwarella przedstawiająca odwrot wojsk francuskich w r. 1812 przez Wilno (istnieje litografia kolorowa z tej pracy) oraz nieliczne krajobrazy. Prace Damela znajdują się przeważnie po dworach na Litwie. Wiele ich było w Mińszczyźnie, (artysta osiadł na stałe od r. 1822 w Mińsku i tam został pochowany); prawdopodobnie znaczna ich część dziś już nie istnieje.

Autoportretów artysta pozostawił kilka. Wszystkie one są jednakowe w kompozycji i podobne w kolorycie; różnią się tylko nieznacznie dodatkowymi akcesorjami i ubiorem. Jeden z nich jest własnością T-wa Zach. Sztuk Pięknych w Warszawie, drugi, słabszy, znajduje się w Muzeum Miejskim w Warszawie; parę autoportretów jest w zbiorach prywatnych. Autoportret wystawiony obecnie w „Domu Sztuki” (wym. 65 cm. × 78 cm.), należy do najlepszych i najbardziej wykończonych. Jak na innych autoportretach tak i tu widzimy artystę *en trois quart*, z węglem w ręku, opartego o szkicownik; spogląda w dal, włosy rozwiane, niewyraźny półuśmiech. Tło, co charakterystycznym jest często dla portretów Damela, jasne, w tonach szaroniebieskawych. Autoportret należał swego czasu do art. mal. Henryka Weyssenhoffa.



SPRAWOZDANIA Z LICYTACYJ.

LICYTACJA LIII Z DN. 7 i 8 LUTEGO.

OBRAZY I RYSUNKI: Brodowski Józef, Portret Damy, ol., 200 milj. — Chlebowski St., Wnętrze kościoła, ol., 275 milj. — Cieślewski T., Wnętrze, ol., 76 milj. — Pawliszak W., Minaret, ol., 205 milj. — Rosen J., Napoleon, ol., 445 milj. — Straszynski L., Scena z Wallensteina, ol., 470 milj. — Wankie Wł., Cietrzew, ol., 280 milj. — Wywiórski M., Morze, ol., 120 milj. — TKANINY: Kilim wschodni (175×128 cm.), 105 milj. — Dywan Szirwan (115×200 cm.), 610 milj. — VARIA: 2 wazony Delft, 560 milj. — Komoda czeczotkowa, 140 milj. — Swiecznik holenderski, mo siężny, 200 milj. —

LICYTACJA LIV Z DN. 21, 22 i 23 LUTEGO.

OBRAZY I RYSUNKI: Augustynowicz A., Górale, akw., 370 milj. — Autor nieznany, Scena rodzajowa, ol., 135 milj. — Axentowicz T., Główka, pastel, 415 milj. — Boilly, 3 karykatury, 70 milj. — Chelmiński J., Dama z psem, ol., 70 milj. — Czachórski W., Główka, ol., 1.200 m. — Fałat J., Sanie, akw., 185 milj. — Gałek St., Morskie Oko, ol., 235 milj. — Gerson W., Sw. Stanisław, ol., 205 milj. — Grabowski A., Kwiaty, akw., 330 milj. — Kowalski-Wieusz Al., Jeździec, 1.100 milj. — Malczewski Jacek, Rysunek, 190 milj.; Wnętrze, ol., 815 milj. — Mehoffer J., Ogród, ol., 1.300 milj. — Orłowski Al., Głowa męska, pastel, 1.200 milj.; Jeździec (oficer szaserów), ol., 2 571.250 tys. — Rapacki Józef, Zawieja, ol., 400 milj. — Straszkiwicz St., Wieczór, ol., 760 milj. — Wyczółkowski Leon, Pejzaż, ol., 370 milj.; Główka kobieca, studjum, ol., 1.250 milj. — Wywiórski St., Akt, pastel, 1.250 milj. — Wywiórski M., Na wsi, ol., 610 milj. — Żmurko F., Główka, szkic, 70 milj. — Tancerka, olejn., 1.522 milj. — Żukowski, Pejzaż, ol., 540 milj. — **CERAMIKA:** Sèvres, solniczka, 65 milj. — Berlin stary, półmisek, 105 milj. — Wedgwood, talerz, 28 milj. — Marcolini, imbryk, 35 milj. — Baranówka, talerz, 28 milj. — 3 talerze, Meissen, 744 milj. — **TKANINY:** Dywany: Farahan (127 × 215 cm.), 250 milj. — Mossul (110 × 190 cm.), 240 milj. — Buchara (280 × 185 cm.), 1.750 milj. — Szale francuskie 120 — 165 milj. — Półmisek, Popof, 423 150 tys. **SZTYCHY:** Mander w/g Smith, sztych kolor., 200 milj. — Le Grand, 2 sztychy kolor., 475 milj. — Coswey, Kościuszko, sztych, 190 milj. — Scolt, Infantile Sarrow, sztych kolor., 237.500 tys. — Bartolozzi, 2 sztychy kolor., 475 milj. — Gaugain w/g Orłowski, Paweł I i Kościuszko, 2 sztychy kolor. 1.092 milj. — Singleton, sztych kolor. 139.500 tys. — Vernet w/g Debucourt, Śmierć ks. Poniatowskiego, sztych kolor. 855 milj. — Barke w/g A. Kauffmann, sztych kolor., 570 milj.

KALENDARZ WYSTAW I LICYTACYJ.

Marzec: od dn. 26 lutego do dn. 5 marca wystawa;
dn. 6, 7 i 8 marca licytacja (licytacja LV);
od dn. 11 marca do dn. 19 marca wystawa;
dn. 20 i 21 marca licytacja (licytacja LVI).
Kwiecień: od dn. 27 marca do dn. 9 kwietnia
wystawa;
dn. 10, 11 i 12 kwietnia licytacja (licytacja LVII);
od dn. 15 kwietnia do dn. 23 kwietnia
wystawa;
dn. 24, 25 i 26 kwietnia licytacja (licytacja LVIII);
od dn. 29 kwietnia do dn. 7 maja wystawa.
W czasie wystaw, sprzedaż z wolnej ręki.



WYSTAWA I LICYTACJA W ŁODZI.

W początkach kwietnia „Dom Sztuki” organizuje dużą wystawę dzieł sztuki w Łodzi, połączoną z licytacją. Wystawa mieścić się będzie w Salach T-wa Kredytowego miasta Łodzi, przy ul. Pomorskiej 21.

Otwarcie wystawy nastąpi dn. 30 marca; będzie ona trwać do dn. 3 kwietnia. W dn. 4 i 5 kwietnia nastąpi licytacja. W czasie wystawy sprzedaż z wolnej ręki.

Wystawa łódzka posiadać będzie swój katalog. Nie wdając się przeto w szczegółowy opis wystawionych na niej przedmiotów, ogólnie tutaj zaznaczymy tylko, że prócz prac współczesnych malarzy polskich i pewnej ilości obrazów szkół starych, obejmie ona gobeliny flamandzkie z w. XVII, porcelanę francuską i niemiecką, kryształ, brązy, meble z epoki, dywany wschodnie i t. p.



Recenzje i Sprawozdania

JÓZEF SMOLIŃSKI — *Aleksander Orłowski w oświeceniu autora rosyjskiego*. Miesięcznik „Ziemia”, Nr. 2, Warszawa, 1924.

W zwięzłej rozprawie autor polemizuje z U. A. Wereszczaginem, który w pracy swej wydanej w r. 1913 w Petersburgu .p. t. „*Russkaja Karikatura. A. O. Orłowski*”, stara się dowieść że Orłowski, chociaż Polak z urodzenia, jest



A. O. ORŁOWSKI.

Orłowski, Rustem, Smuglewicz.

Rysunek.

nawskroś narodowym malarzem rosyjskim. — Otóż twierdzenie autora rosyjskiego jest niezgodne z prawdą historyczną. Orłowski, chociaż większą część swego życia przebył w Petersburgu, nie przestał czuć po polsku i uważać się za polaka. O jego polskości świadczą niezliczone rysunki i szkice, w których z taką prawdą i werwą potrafił uchwycić cechy charakterystyczne typów polskich. Nie prawdą jest też, że, jak twierdzi Wereszczagin, Orłowski wykształcił się się dopiero w Rosji. Do Petersburga przybył on jako już dojrzały artysta, mający za sobą bogatą artystyczną przeszłość, wykształcony w pracowni Norblina. Dobrego ułożenia i znajomości świata i ludzi nabył on na dworze ks. Józefa Poniatowskiego i u Tadeusza Czackiego w Porycku.

Pięć rysunków Orłowskiego, z których

podajemy jeden przedstawiający samego Orłowskiego, Rustema i Franciszka Smuglewicza, ilustruje rozprawę.

S.

R. L. HOBSON AND A. L. HETHERINGTON. *The Art of the Chinese Potter*. (Ernest Benn, Ltd.. Bez daty).

Wzrastające coraz bardziej zainteresowanie ceramiką chińską, wywołuje potrzebę wydawnictw, [zapoznających z tą dziedziną sztuki dekoracyjnej. Do najlepszych prac tego rodzaju należy dzieło Hobsona i Hetheringtona. Opiera się ono przeważnie na opisie i reprodukcji poszczególnych przykładów, podając w krótkim tylko wstępie wiadomości o ceramice chińskiej najdawniejszych czasów. Autorowie opracowali ogółem 192 przykłady; około 50 z nich podane zostały w reprodukcjach kolorowych, pozostałe odtworzone są jednobarwnie. Zreprodukowane i opisane egzemplarze pochodzą wyłącznie ze zbiorów angielskich i obejmują okres od dynastji Han (202 przed Nar. Chr.—221 po Nar. Chr.) do końca epoki Ming (1369—1644). Wybrane zostały takie tylko egzemplarze, które dotychczas nigdzie reprodukowane nie były.

RUDOLF BRETTSCHEIDER—*Synchronistische Tabellen zur Geschichte der Malerei des 13. bis 19. Jahrhunderts*. (Ed. Strache, Wien, Prag, Leipzig. Bez daty).

Historycy sztuki od dawna odczuwali konieczność dzieła, w którym zestawione byłyby daty działalności poszczególnych artystów, i to w sposób możliwie przejrzysty. Potrzebie tej czyni zadość praca Brettschneidera, jakkolwiek ogranicza się ona wyłącznie do dziedziny malarstwa. Praca ułożona jest w formie szeregu tablic, poprzedzona wstępem, w którym podane zostały ważniejsze wiadomości historyczne i zakończona spisem, który stanowi zarazem dopełnienie tablic, podając bliższe wiadomości o tem, czyim uczniem był dany artysta, jacy uczniowie wyszli z jego pracowni, jakie miał przezwisko i t. d.

Tablice synchroniczne Brettscheidera są pierwszym dotychczas tego rodzaju wydawnictwem.

JEAN EBERSOLT—*Les Arts somptuaires de Byzance*. (Paryż, Ernest Leroux). Sztuka de-

koracyjna coraz bardziej przyciąga uwagę badaczy. Tej to właśnie dziedzinie poświęcona jest praca Ebersolta. Autor wykazuje, jak sztuka stosowana podlegała w Bizancjum w miarę czasu coraz silniej wpływowi wschodnim i chrześcijańskim, zwolna wypierającym tradycję klasyczną.

CZASOPISMA NADEŚLANE

„Przegląd Bibliograficzny” — dwutygodnik. Warszawa. Rok X. Nr. 6.

„Przegląd Graficzny i Papierniczy” — tygodnik. Poznań. Rok V Nr. 9, 10, 11, 12.

„Sprawy Polskie” — dwutygodnik. Warszawa. Rok I. Nr. 1, 2, 3.

„Wiadomości Literackie” — tygodnik. Warszawa, Rok I. Nr. 8-12.

„Der Cicerone” — dwutygodnik. Lipsk. Rok XVI. Zeszyt Nr. 3, 4, 5.

KATALOGI

„Selten und wertvolle Bücher” — Katalog Berlin. Wolf Mueller. Nr. 9. 1923.



O D R E D A K C J I.

Wszyscy, którzy do dn. 15 kwietnia opłacą prenumeratę „Sztuki i Artysty” za pierwsze półrocze r. b., otrzymają, jako premjum, łącznie z następnym numerem naszego czasopisma (Nr. 4 – 5, który ukáže się w końcu kwietnia r. b.) autolitografię artysty malarza Tadeusza Pruszkowskiego.

REDAKCJA: Stanisław Dangel,
dr. Mieczysław Sterling.

WYDAWCA: „Dom Sztuki”
(Hôtel des Ventes).

Łącznia Tow. Straży Kresowej, Jasna 8. Telefon 80-54.



*Bielizna
damska
Kostjomy
Suknie*

*Warszawa
Czysta 2*



CHASOPIŚMO POŚWIĘCONE
KULTURZE I ESTETYCE ŻYCIA.

WYCHODZI CO MIESIĄC PRZY STAŁEM
WSPÓLPRACOWNICTWIE:

BOYA, W. GRUBIŃSKIEGO, T. GRONOWSKIEGO,
CEZ. JELLENTY, JAR. IWASZKIEWICZA, Z. KLE-
SZCZYŃSKIEGO, K. MAKUSZYŃSKIEGO, W. ORLI-
CZA, I. POKRZYWNICKIEJ, WŁ. PORANKIEWICZA,
ST. RZECKIEGO, A. SŁONIMSKIEGO, MAGD. SAMO-
ZWANIEC, J. TUWIMA, WŁ. SKOCZYŁASA, AL.
ŚWIDWIŃSKIEGO, B. WINAWERA, ST. A. WOTOW-
SKIEGO, K. WROCZYŃSKIEGO, J. ZARUBY,
J. ŻYZNOWSKIEGO I INNYCH.

NABYWAĆ MOŻNA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH I KIOSKACH.

ADMINISTRACJA: WARSZAWA, WSPÓLNA Nr. 33, m. 3. TELEFON 180-20.



SP. AKC. **DOM SZTUKI** SP. AKC.

(HÔTEL DES VENTES)

Warszawa, ul. Chmielna 5. Telefony 32-71 i 96-32.

LICYTACJE DZIEŁ SZTUKI I PRZEDMIOTÓW
KOLEKCJONERSTWA.

Biurowo otwarte codziennie
od godz 9 rano do 4 pp.

DOM SZTUKI

przyjmuje w komis:

CERAMIKĘ, SZKŁO, ZBROJE, WYROBY METALOWE, BIŻUTERJĘ, TKANINY, DYWANY,
BRONZY, EMALJE, RZEŻBY, OBRAZY, SZTYCHY, KSIĄŻKI, RĘKOPISY, NUMIZMATY, MEBLE,
ZEGARY, PRZEDMIOTY SZTUKI STOSOWANEJ, PAMIĄTKI HISTORYCZNE i t d.

Niski poziom handlu dziełami sztuki w Polsce był bodźcem do utworzenia instytucji, która by jawnością zawieranych transakcji zabezpieczała artystyczną i materialną wartość nabywanych dzieł. W tym to celu grono zbieraczy i miłośników sztuki stworzyło nową placówkę pod nazwą „Dom Sztuki” o typie zagranicznych Hôtels des Ventes (Kunstauktionshäuser), w którym wszystkie przedmioty są sprzedawane z publicznej licytacji. Pragnąc uchronić sprzedającego przed wyzyskiwaniem jego nieświadomości, zaś kupującego przed nabywaniem rzeczy bez wartości lub falsyfikatów, a jednocześnie dążąc do istotnego uregulowania oceny poszczególnych obiektów, „Dom Sztuki” posiada, na wzór najpoważniejszych instytucji zagranicznych, własnych ekspertów ze wszystkich dziedzin sztuki i zbieractwa.

Licytacje odbywają się raz na dwa tygodnie i są poprzedzane czterodniową wystawą wszystkich na sprzedaż przeznaczonych dzieł.—„Dom Sztuki” przyjmuje na sprzedaż dzieła sztuki i przedmioty kolekcjonerstwa ze wszystkich dziedzin i epok. Miarą przyjmowanych przedmiotów jest ich wartość bądź artystyczna, bądź kolekcjonerska.—„Dom Sztuki” sporządza ekspertyzy dzieł sztuki, powołując do współpracy najwybitniejszych fachowców w kraju.

W Ł A D Z E S P Ó Ł K I:

RADA NADZORCZA: PREZES: Dominik Witke-Jeżewski. WICE-PREZESI: Stefan Benzef, Tadeusz Rychter. CZŁONKOWIE: Janina bar. Dangel, Edward Eber, Stanisław Jackowski, Mieczysław Rulikowski, Henryk Rygier, Adolf Sturm.

ZARZĄD: PREZES: Stanisław bar. Dangel. CZŁONKOWIE: Tadeusz Pruszkowski, Hieronim Wilder. DYREKTOR: Dr. Mieczysław Sterling.

KOMISJA REWIZYJNA: Jan Lilpop, Zygmunt Łazarzski, Feliks Łopieński, Stanisław Meyer, Prof. Dr. Mieczysław Michałowicz.



SOC. ANON.

DOM SZTUKI

SOC. ANON.

(HÔTEL DES VENTES)

Varsovie, — 5, rue Chmielna, 5. Téléphones 32-71 et 96-32.

V E N T E S D'OBJETS D'ART ET D'OBJETS
DE COLLECTION

Bureau ouvert tous
les jours de 9 à 4

DOM SZTUKI (Hôtel des Ventes)

se charge de la vente des objets suivants:

CÉRAMIQUE, CRISTAUX, ARMES, BIJOUX, TAPIS ET TISSUS, BRONZES, EMAUX, SCULPTURES, TABLEAUX, ESTAMPES, MINIATURES, LIVRES ET MANUSCRITS, HORLOGES, MEUBLES etc. etc.

„Dom Sztuki” („Hôtel des Ventes”) représente le même type d'établissement que les Hôtels des Ventes (Kunstauktionshäuser) des autres pays de l'Europe; il a été fondé par un groupe de collectionneurs et d'amateurs, dans le but de relever le niveau du commerce artistique en Pologne.

Tous les objets confiés à notre maison sont vendus par vente aux enchères. Cela permet d'obtenir les plus hauts prix correspondant à la valeur réelle des objets, et sert en même temps de garantie aussi bien pour les vendeurs que pour les acheteurs contre tout abus possible. L'aide des experts pour les divers objets d'art, nous assure la confiance du public. Les ventes ont lieu toutes les quinzaines, elles sont précédées d'expositions qui durent quatre jours.

„Dom Sztuki” („Hôtel des Ventes”) sert d'intermédiaire dans la vente des objets d'art et des objets de collection de tout genre et de toutes époques.—Collaborant avec les spécialistes les plus éminents du pays, „Dom Sztuki” („Hôtel des Ventes”) se charge aussi d'expertises d'objets d'art de tout genre.

CONSEIL ET DIRECTION DE LA SOCIÉTÉ:

CONSEIL: **PRESIDENT:** Dominik Witke-Jeżewski. **VICE-PRESIDENTS:** Stefan Benzef, Tadeusz Rychter. **MEMBRES DU CONSEIL:** Janina bar. Dangel, Edward Eber, Stanisław Jackowski, Mieczysław Rulikowski, Henryk Rygier, Adolf Sturm.

CONSEIL D'ADMINISTRATION: **PRESIDENT:** Stanisław bar. Dangel. **MEMBRES:** Tadeusz Pruszkowski, Hieronim Wilder.

DIRECTEUR: Dr. Mieczysław Sterling.

COMMISSION DE REVISION: Jan Lilpop, Zygmunt Łazarzski, Feliks Łopieński, Stanisław Meyer, Prof. Dr. Mieczysław Michałowicz.

PRZEMYSŁ ≡ RZEMIOSŁO

≡ SZTUKA ≡

CZASOPISMO POŚWIĘCONE WYTWÓRCZOŚCI
PRZEMYSŁOWEJ I RĘKODZIELNICZEJ ORAZ
SZTUCE PLASTYCZNEJ.

Organ Miejskiego Muzeum Przemysłowego
im. dr. A. Baranieckiego.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA 9.

WARSZAWSKI BANK ZJEDNOCZONY

OTWIERA RACHUNKI

W ZŁOTYCH I W WALUTACH ZAGRANICZNYCH

ORAZ ZAŁATWIA WSZELKIE OPERACJE, WCHODZĄCE W ZAKRES BANKOWOŚCI.

CENTRALA BANKU W WARSZAWIE, MARSZAŁKOWSKA 129.

ODDZIAŁY MIEJSKIE:

Plac Bankowy
(Żabia 9),

Nalewki 33,

Bracka 6,

Mokotów
(Puławska 10).

ODDZIAŁ PROWINCJONALNY:

Lódź, Piotrowska 77.

ODDZIAŁY ZAGRANICZNE:

PARYŻ: 4 rue Edouard XII, z 4 agenturami we Francji:

Oignies (Pas de Calais), Billy-Montigny (Pas de Calais), Abscon (Nord) i w organizacji Valenciennes (Nord).

LONDYN: E. C. 2, Broad Street Avenue, Blomfield Street.

GDAŃSK: Hundegasse 27/28.

Adres telegraficzny Centrali, Oddziałów Krajowych i Oddziału w Gdańsku — WARUNION.

Adres telegraficzny Oddziałów w Paryżu i Londynie — UNIWARSAW.

PRENUMERATA:

Prenumerata w kraju:

rocznie (10 numerów, w czem 2 podwójne) . . .	złotych	36.—
półrocznie (5 numerów, w czem 1 podwójny) . . .	„	18.—
pojedynczy numer	„	3.—

Prenumeratorzy zamiejscowi opłacają ponadto półroczne porto w wysokości złotych 1.50

Prenumerata zagraniczna wraz z przesyłką pocztową:

rocznie	fr. szw.	40.—
półrocznie	„	20.—
cena numeru	„	3.50

Ogłoszenia:

cała strona	złotych	45.—
$\frac{1}{2}$ strony	„	22.50
$\frac{1}{4}$ strony	„	15.—
$\frac{1}{8}$ strony	„	10.—

Złoty rozumie się równy frankowi złotemu według kursu ustalanego codziennie przez Ministerstwo Skarbu.

KONTA CZEKOWE „DOMU SZTUKI”:

P. K. O. konto 5277.

Bank dla Handlu i Przemysłu w Warszawie, VI Oddz. Miejski (Nowy Świat 50)
Konto № 16006.

Skład główny w Krakowie w księgarni Gebethnera i Wolffa.

ABONNEMENTS A L'ETRANGER:

un an	frs. suisses	40.—
six mois	„	20.—
le numéro	„	3.50

Le prix de l'abonnement peut être également versé en d'autres monnaies étrangères correspondant au montant indiqué en francs suisses.

Rédaction et Administration: Varsovie, — 21, rue Nowy Świat,
ou bien:

„Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes), Varsovie, — 5, rue Chmielna.

Compte-chèque N-ro 16006 à la Banque pour le Commerce et l'Industrie
à Varsovie, VI-me Succursale Urbaine.

P. II

P. II
12



ROK I.

KWIECIEŃ – MAJ 1924.

Nr. 4 – 5.

SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK.



WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM
SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) W WARSZAWIE.
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: UL. NOWY ŚWIAT № 21, – TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: UL. CHMIELNA № 5,
TELEFON Nr. Nr. 96-32 i 32-71.

PEINTURE. SCULPTURE. ARTS DÉCORATIFS.
COLLECTIONS.

REVUE MENSUELLE

ÉDITÉE PAR LA S. A. „DOM SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) A VARSOVIE.

VARSOVIE.

S O M M A I R E:

AVRIL—MAI 1924.

<i>dr. Mieczysław Sterling</i> — Tadeusz Pruszkowski	pg. 95
<i>Wacław Husarski</i> — Le triptyque de Szaniec	„ 99
<i>Władysław Wankie</i> — Quelques mots à propos de l'auteur „Chez les Chevaliers Porte-Glaives”, Jean Moniuszko	„ 104
<i>dr. M. Gumowski</i> — L'art du médailleur en Pologne	„ 106
<i>Tadeusz Pruszkowski</i> — A propos des nouveaux billets de banque polonais	„ 110
<i>Jerzy Siennicki</i> — La restauration des fresques de l'église de la S-te Trinité à Lublin	„ 111
<i>Wacław Husarski</i> — La vie artistique en Pologne	„ 116
„ — La vie artistique à l'étranger	„ 118
<i>Iiri Karásek ze Lvovic</i> — Correspondances. La vie artistique à Prague	„ 124
Chronique du «Dom Sztuki» (Hôtel des Ventes)	„ 126
Livres et périodiques	„ 130

Autolithographie de *Tadeusz Pruszkowski*.

Nombreuses illustrations.

Reproduction et insertions autorisées, sous réserve d'indication de source, et dans la limite des lois et règlements sur la propriété littéraire.

S P I S R Z E C Z Y:

<i>dr. Mieczysław Sterling</i> — Tadeusz Pruszkowski	str. 95
<i>Wacław Husarski</i> — Tryptyk z Szańca	„ 99
<i>Władysław Wankie</i> — Kilka słów o autorze obrazu «U Krzyżaków» Janie Moniuszce	„ 104
<i>dr. M. Gumowski</i> — Sztuka medaljerska w Polsce i jej rozkwit	„ 106
<i>Tadeusz Pruszkowski</i> — Z powodu naszych banknotów złotych	„ 110
<i>Jerzy Siennicki</i> — Restauracja fresków w kościele Św. Trójcy w Lublinie	„ 111
<i>Wacław Husarski</i> — Przegląd artystyczny kraju	„ 116
„ — Życie artystyczne za granicą	„ 118
<i>Iiri Karásek ze Lvovic</i> — Korespondencja. Wiadomości z zakresu sztuki w Pradze	„ 124
Kronika «Domu Sztuki»	„ 126
Recenzje i sprawozdania	„ 130

Autolitografja *Tadeusza Pruszkowskiego*.

Ilustracje w tekście i na planszach.

Rękopisów nie zastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Prawo reprodukcji i przedruków jedynie za podaniem źródła i przy zachowaniu praw i przepisów o własności literackiej.

ROK I.

KWIECIEŃ—MAJ 1924.

Nr. 4—5.

SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŹBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK.



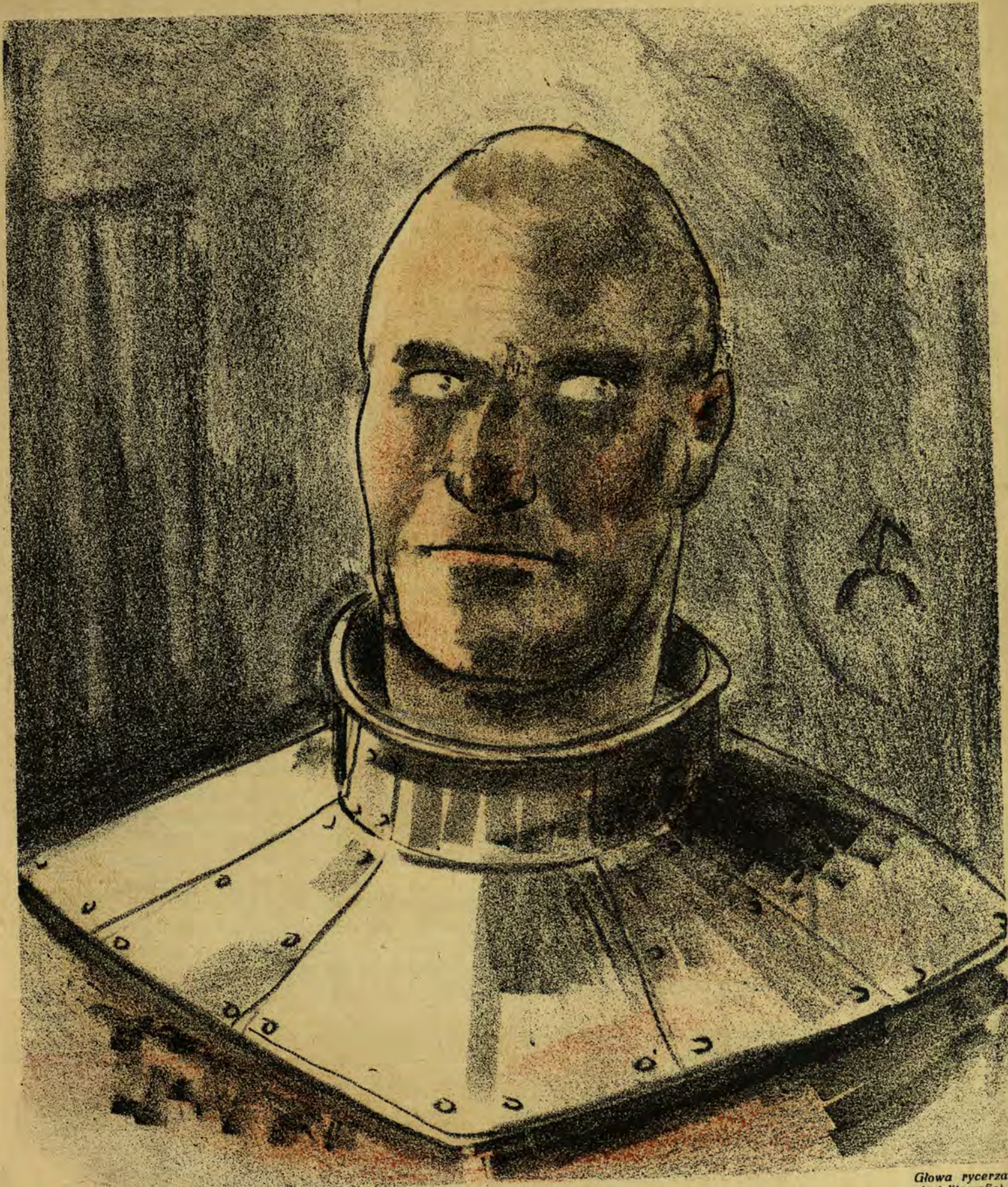
WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM
SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) W WARSZAWIE.
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: UL. NOWY ŚWIAT № 21, — TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: UL. CHMIELNA № 5,
TELEFON Nr. Nr. 96-32 i 32-71.

22TUKA I ARTYSTA

MAKALING RILIA ZODNICTWO
KOLAKOZKISTWO
M. S. S. S. S.



P. II-12



TADEUSZ PRUSZKOWSKI

„Sztuka i Artysta”

Głowa rycerza
(autolltografia)

T a d e u s z P r u s z k o w s k i

(Przyczynek do nowego malarstwa polskiego)

Krytyk istotny, krytyk z powołania, to nie jest ktoś, kto rozdaje słowa: «dobre» i «złe», lecz kto w biegu życia odszukuje i ustanawia wartości podstawowe. Nie tak zwane «piękno» jest istotnym przebieżem wartościowania dzieł sztuki, ale owo «coś», co w sztuce jest niezmienne, co stanowi o niej w kraju pierwotnego człowieka i w kraju najwyższej cywilizacji, co pozwala na tym samym poziomie postawić religijny posąg murzyna i symfonię Beethowena. Owo «coś» niezmienne, więc wieczne, które niema nic wspólnego z subiektywnym pojęciem «piękno», bo jest nawskroś obiektywne i ani od upodobań, ani od woli jednostki niezależne, jest przez naukę różnorodnie oświetlane. Inaczej określa je esteta, inaczej historyk sztuki.

Dla historyka sztuki, który całokształt dziejów widzi jako historję rozwoju form, przebieżem będzie ważkość danego dzieła (lub kompleksu dzieł więc i twórczość danego artysty) dla rozwoju form. Jeżeli wymieniamy szereg nazwisk wielkich twórców, to wymienając je, nazywamy epoki. Jeżeli imiona te nie są symbolami epok, to nie są wielkimi. Giotto, Masaccio, Michał Anioł, Dürer, Rembrandt, El Greco, Manet, Cézanne — to nazwy wieków lub narodów. Każde z tych imion — to słup graniczny na drodze rozwoju form. I to ich znaczenie stanowi o nich. Być może, iż «Flora» Tycjana jest piękniejsza od «Madonny» Michała Anioła, ale «Madonna» jest rozwiązaniem zagadnienia formy, a «Flora» udoskonaleniem dawno zdobytego. Dlatego to Czas, ów najmądrzejszy selekcjonista, wyniósł Madonnę Michała Anioła ponad Tycjanowską «Florę».

Wszystkie dzieła podstawowe tworzą jakgdyby organicznie ze siebie wyrastające i razem ze sobą spojone słoje trzonu wielkiego drzewa sztuki, pozostałe zaś, więc te, których wartością jest wdzięk piękna czy powab dekoracyjny, są niby liście i kwiaty tego drzewa: są pochodniami i wartość ich jest mniejsza. Taka jest różnica między architekturą wczesnego renesansu a późnego baroku, między Manetem a Gustawem Moreau, między Matejką a Czachórskim.

Organiczna przynależność do grupy tworzącej ośrodek rozwoju stanowi o wartości dzieła, różstrzyga więc dla historyka sztuki i określa owo «coś» nieznanne i niezmienne, co stanowi dla niego jedyny istotny przebież wartościowania.

Krytyka powinna opierać się nadewszystko na tym probieżu. Bowiem tylko przy tej metodzie subiektywizm autora sprowadza się do dościgalnego minimum, autor pozostaje zależny już tylko od ducha swojego czasu — to znaczy — od woli epoki, z pod której wyłamać się nie może: tylko epoka po Cézanne'ie mogła zrozumieć i ocenić El Greca.

Problematem niniejszego szkicu jest pytanie: sztuka Tadeusza Pruszkowskiego. Pruszkowski jest młodym, zaledwie trzydziestokilkolletnim artystą, profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie; nagrodzony kilkakrotnie medalami, wystawia zwykle razem z plejadą rówieśników, stanowiących jedną z kolumn awangardy młodej sztuki polskiej.

Najcharakterystyczniejsze cechy jego obrazów są następujące: operuje barwami bardzo mocnymi, zderza nagle bez przejść czyste kolory czerwony i czarny, lub czerwony, żółty i niebieski, wszystkie w bardzo zdecydowanych i mocnych napięciach. Maluje najczęściej głowy, wydobywa w nich szereg pysznych wyrazów, nieraz komponuje wyraz, jak pisarz komponuje postać, z wejrzeń wgłęb człowieka. Maluje też wielkie kompozycje — rycerskie postacie sagi słowiańskiej. Wszystkie obrazy jego wskazują, iż czuje i myśli masami barw, kładzionych w odważnych rzutach na płótno. On sam lubi te swoje obrazy, w których bezpośredniość silnego, zdecydowanego pociągnięcia pędzla wyczuwać się daje najmocniej. Podkreśla chętnie, że rzemiosło jest jego celem, dobre, majsterskie rzemiosło malarza. — Jako najmilszych sobie mistrzów — wynosi: Velasqueza, Rembrandta, Halsa, i w tych trzech nazwiskach wymienia ludzi, których obrazy dziś jeszcze żyją światłem kładącym się na grudach farb powstałych od mocnego, nagłego pociągnięcia pędzla. Uderzenie pędzla pewne swojej wartości barwnej i modelującej, kładzone z rozmachem a razem z owym skurczem mięśnia w dłoni, który znamionuje opanowanie ruchu — więc najwyższa maestrja, jest celem jego sztuki.

Wszystko to razem charakteryzuje jego sztukę, ale nie określa jej stanowiska w młodem malarstwie polskim. By je określić, należy odszukać cechy wyróżniające sztukę jego od sztuki pokrewnych mu malarzy i w tym celu należy porównać obrazy jego z obrazami najbardziej pokrewnego mu malarza, Konrada Krzyżanowskiego.

Weźmy dla przykładu typowy obraz Krzyżanowskiego: «Portret damy w białej szacie». ¹⁾ Szerokie, rozwiewne uderzenia pędzla, miękie i mięko modelujące plastykę postaci, poprzez gazę przegłąda ciało, u dłoni ledwie że zaznaczonych zwisa sznur pereł. Cała postać wpojona wgłęb tła własną plastyką i miękkością cieni. Dotyki pędzla często zmienne, coraz to inne i w innych barwach utrzymane. Postawmy obok «Portret damy w czarnej amazonce» Pruszkowskiego. Z białego, bezprzedmiotowego tła wyżyna się ostrą sylwetą niby w blok zamknięta postać kobieca. Materja, z której jest zrobiona, więc farba, nie stara się o oddanie całkowitej ułudy rzeczywistości — ani szaty, ani twarzy. Całość postaci zawarta jest w jedną wielką plamę barwną, położoną dużemi równoległemi pociągnięciami, zaledwie kilkoma tonami zróżnicowaną. Ciało traktowane jest niemal że płasko, brak dążności do uwydatnienia plastyki. Inny obraz: «Kasia» — dziewczyna w czerwonej chustce na głowie, w żółtym kaftanie i niebieskiej spódnicy. Ten sam brak dążenia do realistycznego oddania szaty, to samo zamknięcie całej postaci w jeden blok i wydzielenie każdej barwnej plamy jako zamkniętej całości, więc ujęcie całej bluzki jako jednorodnej żółtej plamy, całej spódnicy jako jednorodnej niebieskiej plamy i t. p. Jednorodna plama barwna zróżnicowana jest tylko tonami tej samej barwy.

¹⁾ Wystawiony jest w „Domu Sztuki”.



Tadeusz Pruszkowski

PIASTUNY

I nagroda na konkursie figuralnym T-wa Zach. Szt. Pięknych w Warszawie



Tadeusz Pruszkowski

KASIA

Kiedy bliższe wpatrzenie się w fakturę szaty Krzyżanowskiego wykazuje coraz to nowe uderzenia pędzla i nowe barwy, tutaj cała płaszczyzna prowadzona jest jednym kolorem. Jest to rzecz niezmiernie charakterystyczna dla sztuki współczesnej. Jeżeli postawimy obok obrazu Pruszkowskiego obraz artysty tak nawskroś odeń odmiennego, jak Borowski, to spostrzeżemy i tutaj to samo zawieranie całości kształtu rzeczy w jednobarwnej płaszczyźnie i to samo operowanie na niej tylko walorami tego samego koloru. Jest to najbardziej biegunowa reakcja nowej sztuki na multikoloryzm impresjonizmu, stanowi więc najbardziej charakterystyczną cechę nowego malarstwa. Obok jednorodności barwnej plamy występuje jedność obrysu kształtu, forma zamknięta, tak samo charakterystyczna dla Pruszkowskiego, jak dla Żaka czy Borowskiego, a tak zasadniczo różna od rozerwanego, zestrzępionego obrysu impresjonistów lub nprz. obrysu wspomniane postaci Krzyżanowskiego. Dość porównać impresjonistyczny szkic dłoni Krzyżanowskiego z zamkniętą, choć tak bardzo schematyczną, formą dłoni Pruszkowskiego, by zrozumieć dwa odrębne sposoby ujmowania rzeczy.

Różnice między obrazami tych dwóch na pozór tak pokrewnych sobie malarzy wykazują, że leży między nimi to, co dzieli od siebie dwie epoki, impresjonistyczną i sztuki nowej: nowy sposób widzenia, nowa wola ujmowania zjawisk w malarstwie — wola widzenia Cézanne'a. Sztuka Cézanne'a to świadoma reakcja statyki, konstrukcji w kompozycji i wizji narzuconej przez intelekt naturze — na niepokój, destruktywność kompozycyjną i krańcowość realistycznych założeń impresjonizmu. Cézanne zatrzymał rozkład formy przez impresjonizm i przeciwstawił mu strukturę niemal że architektoniczną, jak Van Gogh i Gauguin przeciwstawili mgłę barw impresjonizmu plamę równą kształtowi, t. z. nadali formę barwnej plamie. Między Renoirem a Derainem stoi Cézanne. Między Wyczółkowskim impresjonistą a młodem pokoleniem malarzy polskich stoi Cézanne, — gdyby go nawet nie znali. Nie znaczy to, by sztuka ich była pod bezpośrednim wpływem Cézanne'a, lecz że wyrosła z jego woli widzenia, narzuconej całej sztuce europejskiej.

I malarstwo Pruszkowskiego wyrosło z zagadnień nowej sztuki. Rozkład obrazu na barwne płaszczyzny, płaskość tła i sylwetowość postaci, schematyczność obrysu sylwetki — te cechy stanowią irrealistyczny podkład jego obrazów, wynoszą je ponad sztukę dotychczasową i wprowadzają artystę do rodziny tego młodego pokolenia polskich malarzy, które współzyczą z prądami ogólnoeuropejskiej sztuki, wnoszą do malarstwa nowe idee i przetwarzając je, kładą nowe i dziś już niezaprzeczone piętno na rozwój sztuki polskiej.



TADEUSZ PRUSZKOWSKI.

Autoportret.

Pisząc te kilka słów o sztuce Pruszkowskiego, należy dodać dwa zdania o artyście samym: Tadeusz Pruszkowski jest jednym z tych zupełnie rzadkich dzisiaj malarzy, którzy nie czynią żadnych ustępstw na rzecz gustu i smaku kupującej publiczności. Sztukę traktuje z wyniosłą powagą, jako pyszną i dostojną pracę ducha ludzkości.

DR. MIECZYSLAW STERLING.



TADEUSZ PRUSZKOWSKI.

Józef i Putyfara.

RÉSUMÉ. Le but principal de la critique scientifique n'est point de décider si telle ou telle oeuvre d'art est belle ou non, mais de définir le rôle joué par cette oeuvre dans l'histoire du développement des formes. C'est de ce point de vue que doit être étudié l'art de Thadée Pruszkowski. Les couleurs qui le caractérisent sont crues, posées sans transition, d'un coup de pinceau puissant, modelant la forme. L'artiste considère la perfection du métier comme son but principal. Son rôle dans l'histoire de la peinture polonaise consiste justement en ce qui fait la différence entre l'impressionisme et l'art moderne: la manière de voir de Cézanne. Par opposition à l'impressionisme Pruszkowski se sert de plans colorés monochromes, de contours nets et s'apparente par cela même au groupe des jeunes peintres qui introduisent cette nouvelle manière picturale d'exprimer les phénomènes dans l'art polonais en y mettant leur cachet.

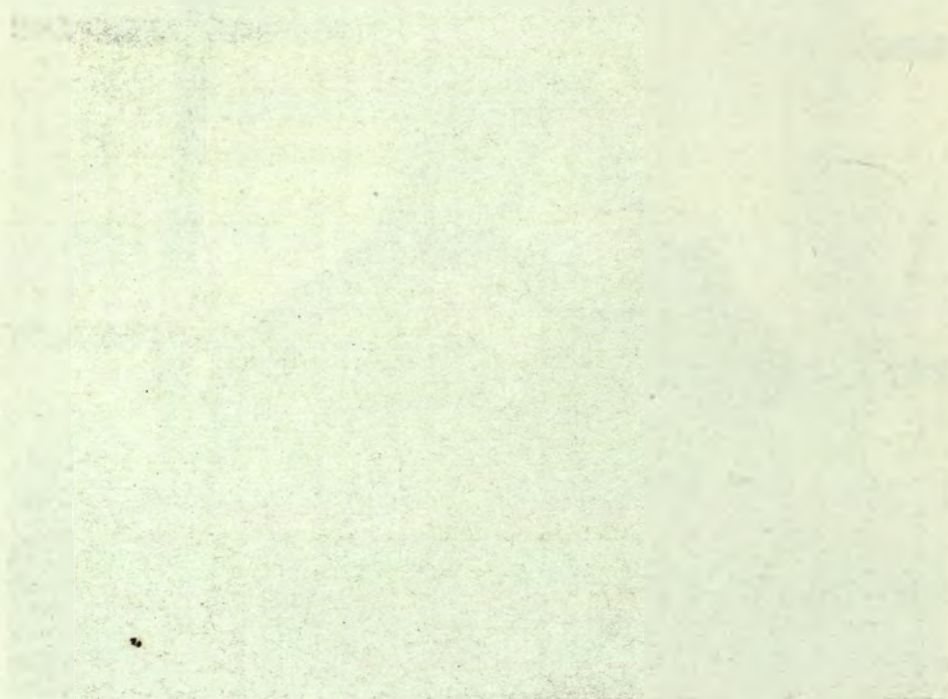


Tadeusz Pruszkowski „MA DAME à L'INCROYABLE”



Tadeusz Pruszkowski

KAKTUSY



Tryptyk z Szańca

Jesienią r. 1921 wezwany zostałem przez jednego z naszych zbieraczy, celem wyrażenia opinji o odkrytym przezeń malowanym tryptyku średniowiecznym i o możliwości jego odnowienia. Tryptyk znajdował się w pewnej pracowni ramiarsko-pozłotniczej, gdzie był wystawiony na sprzedaż.

Na pierwszy rzut oka nie ulegało wątpliwości, że jest to dzieło szkoły krakowskiej, pochodzące z końca w. XV. Ponadto, dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, udało się również określić pochodzenie cennego zabytku, w zbiorach moich mianowicie znalazło się zdjęcie fotograficzne środkowej jego części, ofiarowane mi niegdyś przez prof. Józefa Dziekońskiego, i opatrzone napisem: Szaniec, 30.IV. 1914. Fot. I. Dziekoński.

Stan tryptyku był w najwyższym stopniu groźny. Brakowało ponadto dwóch dwustronnie malowanych tablic ze skrzydeł, jedna z nich wywieziona została za granicę, druga po dwuletniej wędrówce weszła do zbiorów art.-rzeźbiarza Stanisława Jackowskiego. Nowy właściciel, art.-rzeźbiarz Edward Wittig, o objęcie robót konserwacyjnych zwrócił się do mnie. Przystąpiłem niezwłocznie do pracy, która w pierwszej fazie objęła zabezpieczenie drzewa i malowania oraz roboty pozłotnicze i snycerskie, gdy zaś brak czasu nie pozwolił mi na dłuższe zajmowanie się tą robotą, uprosiłem o dalszą nad tryptykiem opiekę prof. J. Rutkowskiego, który też wziął na siebie czysto malarską część pracy.

Przy sposobności tej roboty miałem możność dokładniejszego zapoznania się z tryptykiem, z czego korzystając, podaję tutaj bliższy jego opis.

Jak to było powiedziane, tryptyk zdradza wyraźne cechy malarstwa krakowskiego z końca w. XV. Epoka jego powstania ustalona być może ściślej w związku z historją kościoła szanieckiego.

Według „*Słownika Geograficznego*” dzisiejszy kościół parafjalny w Szańcu (powiat Stoniński), dwunawowy i stawiany z kamienia ciosowego, fundowany był przez dziedzica dóbr szanieckich, Krzesława Kurozwęckiego herbu Róża, kanclerza koronnego i od r. 1493 biskupa kujawskiego, budowa ukończona została w r. 1499. Napis po obu stronach wielkiego ołtarza powiadać ma o tym fundatorze, iż „*ecclesiam a se elegantissime aedificatam... imaginibusque et picturis exornavit...*” W ten sposób ustalona zostaje zarówno przybliżona data powstania kościoła, jak i osoba jego fundatora.

Tryptyk z Szańca składa się z części głównej i dwóch ruchomych, t. j. zamykających się skrzydeł, przyczem część główna podzielona jest z kolei na trzy obrazy. Obraz środkowy, dwa razy szerszy od dwóch pozostałych, przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem na sierpie księżycy, niesioną przez aniołów. Po bokach, oddzielone pionowymi listwami, postacie św. apostołów Piotra i Pawła.

Każde ze skrzydeł zawiera po cztery tablice, malowane dwustronnie, czyli jest, lub raczej być powinno obrazów tych bocznych 16; z tych jednak 4 sprzedane zostały osobno, pozostało przeto 12. Po stronie wewnętrznej skrzydeł tych przedstawione są sceny z życia N. P. Marji, na stronie zewnętrznej, czyli na zamknięciu, wyobrażona jest Męka Pańska.

Wymiary części głównej wraz z ramami wynoszą 230,5 ctm. × 174 ctm. (wielkość skrzydeł jest, oczywiście, odpowiednia).

Tryptyk malowany jest temperą, na drzewie lipowym bezpośrednio, t. j. bez naklejania płótna, z wyjątkiem miejsc spojenia desek, i na gruncie kredowym. Farba kładziona kryjąco.

Jak to bywa zazwyczaj w tego rodzaju pracach, najstaranniej wykonana jest środkowa, czyli główna część tryptyku. Ujęta jest ona w ramę złożoną, dwiema pionowymi listwami podzieloną na trzy części. Części poziome noszą następujący napis minuskułą gotycką:

Na listwie górnej —

* *Regina * celi * letare * alleluia * quia * quem * meruisti * portare * portare * alleluia * resur* *

Na listwie dolnej —

* *Sicut * dixit * alleluia * ora * pro * nobis * deum * alleluia * alma * red * mater * domini* *

Obraz ma tło złożone, ozdobione grawerowanym ornamentem. Grawerunek ten przedstawia t. zw. pierogi, t. j. skośną kratę, ułożoną z podwójnych przeplatających się pomiędzy sobą wstęg, przyczem romboidalne pola kraty wypełnione są ozdobami liściastymi. Ozdoby te przedstawiają sześć odmian, powtarzających się w pewnym porządku. Oprócz owych sześciu odmian spotykamy i inne jeszcze, wypełniają one jednak tylko skrawki pól, uciętych malowaniem.

Ornament ten jest w malarstwie naszym gotyckim dosyć rozpowszechniony. Poza tryptykiem szanieckim spotykamy go między innymi w tryptyku św. Leonarda z Lipnicy Murowanej ¹⁾, w tryptyku z Przeworska ²⁾, na części środkowej tryptyku Zaśnięcia Matki Boskiej ze zbiorów A. Strzałeckiego ³⁾, dalej na obrazie Matki Boskiej z biskupem Lubrańskim ⁴⁾, dzisiaj w Muzeum Narodowym m. Warszawy, w Domosławicach, w Gosprzydowej ⁵⁾ i in.

Przy sposobności uwaga, dotycząca grawerowanych telf w naszych obrazach średnio-wiecznych. Ozdoby te uchodzą zwykle za wyciskane szablonami w gruncie gipsowym, czy też kredowym, wystarczy jednak uważne przyjrzenie się, aby spostrzec, że ornamenty, z reguły powtarzające się, posiadają na tem samym nawet obrazie za każdym razem różnice rysunku i wielkości, niekiedy nawet dosyć znaczne; pozatem przy mechanicznym wyciskaniu ornament znalazłby się nie tylko na złotem tle, ale również na tej części gruntu, na której malowany jest obraz. Technika wykonania wykazuje zresztą zupełnie wyraźnie, że ornamenty te grawerowane są ręcznie w zastygłym już gruncie.

Na takim tedy, szeroko u nas rozpowszechnionem tle grawerowaniem, malowane są postacie części głównej tryptyku z Szańca. Przedstawiona po środku Matka Boska z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów jest tu motywem dominującym. Matka Boska, opierając stopy na sierpie księżycy, unosi się na rodzaju srebrnej chusty ponad łąką, na której rosną poziomki i konwalje. Matka Boska w ruchu typowo gotyckiego „*contraposto*”, układającego sylwetę Jej ciała w linię esowatą, wsparta na prawem biodrze i nogę lewą zginając w kolanie, pochyła głowę na prawo ku trzymanemu na ręku nagiemu Dzieciątku, które lewą ręką dotykając szyi Matki, wznosi rękę prawą w geście błogosławienia. Płaszcz Matki Boskiej ciemno=granatowy, o spodzie barwy błado=fioletowej. Suknia szaro=zielona, pokryta niebieskim deseniem, z wyłogami jasno=szarymi pod szyją i przy rękawach. Na szyi z nad sukni wyłania się rąbek

¹⁾ „*Prace Komisji Historji Sztuki*”, T. I, zesz. I, str. 125 i następn.

²⁾ „*Wiadomości numizmatyczno=archeologiczne*”, r. 1901, Nr. 2, str. 354—5 i tabl.

³⁾ ks. H. Skimborowicz: „*Katalog wystawy ku czci Bogarodzicy*”, Nr. 525, tabl. V.

⁴⁾ „*Sprawozdania Komisji do Badania Historji Sztuki w Polsce*”, T. VII, str. CLXVIII i CLXIX.

⁵⁾ „*Teka Konserwatorów Galicyi Zachodniej*”, T. II.

przejrzysty, ginący pod włosami. Włosy, spływające w puklach dwoma pasmami na ramiona, są barwy ciemno-złocistej, spięte nad czołem wstążką, nawiniętą na wałek i zdobną perłami, z broszą złotą o ciemno-niebieskim kamieniu po środku.

Matkę Boską unosi siedem aniołów o skrzydłach mieniającej barwy, nawpół rozpostartych. Trzy dolne anioły u stóp Madonny ubrane są w suknie białe, dwa środkowe w sukniach białych, na których dalmatyki ze złotem obramieniem przy rękawach i brzegach. Anioł po prawej ręce Matki Boskiej ma dalmatykę granatową, drugi zaś zieloną. Dwa górne anioły, podtrzymujące koronę gotycką nad głową Madonny, mają na białych szatach płaszcze, spięte pod szyją. Płaszcz anioła po prawej ręce Madonny zielony z czerwonym podbiciem, płaszcz anioła po stronie przeciwnej czerwony z podbiciem granatowym.



TRYPTYK Z SZAŃCA. - GRAWEROWANY ORNAMENT TŁA.

Św. Piotr, z księgą i kluczem, po prawej ręce Madonny, ma szatę brązowo-szarą, zdobną ornamentem liściastym, niegdyś niewątpliwie zielonym, dzisiaj zczerniałym, nakładanym *en relief*; szata zakryta jest w większej swej części płaszczem czerwonym, suto fałdowanym, spiętym u szyi broszą. Św. Paweł po drugiej stronie, z księgą i mieczem, odziany jest w szatę szarą, zdobną w deseń liściasty czerwony i ściągniętą pasem; płaszcz jego zielono-oliwkowy. Obydwaj święci apostołowie stoją na łące, stanowiącej dalszy ciąg łąki u stóp Madonny. Cała ta część środkowa tryptyku miała w górnej części odcisnięty ślad dawnych maswerków, dzisiaj według tego śladu odtworzonych.

Kompozycja części środkowej, według znanego i rozpowszechnionego u nas szematu

Madonny na sierpie księżycy, niesionej przez aniołów, jest pod względem linearnym, zarówno jak i kolorystycznym, bez zarzutu i zdradza wytrawną szkołę.

Jak to było powiedziane, najsilniejszy nacisk położony jest na postać główną Matki Boskiej, zarówno otaczające ją anioły, jak i postacie apostołów po bokach, potraktowane są w ten sposób, aby jak najmocniej uwydatnić ten właśnie środkowy i główny motyw obrazu.

Już sam silnie zaznaczony ruch postaci Madonny, podkreślony jeszcze przez migocącą ruchliwość polatujących dokoła aniołów, wysuwa postać Jej na plan pierwszy przez zestawienie ze spokojem i sztywnością otaczających apostołów. Ta ruchliwość obrazu środkowego wyrażona jest za pomocą świetnej kombinacji linii skośnych, tak miłych sztuce gotyckiej i z tak wyraźną predylekcją przewyciężających frontalność romańską. Cztery górne anioły ruchem swych skrzydeł układają dokoła postaci Madonny wyszukaną sylwetę romboidalną, która sprawia, że tło obrazu, romboidalną również ozdobione kratą, staje się pod względem kompozycyjnym organiczną częścią obrazu. Bieg tych linii skośnych rozwija się dalej w układzie płaszcza Matki Boskiej i zamyka się liniami skośnymi ramion apostołów.

Ta sama dążność do uwydatnienia postaci głównej przeprowadzona jest również w kompozycji kolorystycznej. Najsilniejszym akcentem kolorystycznym obrazu jest ciemno-granatowy płaszcz Madonny, którego głęboka barwa podkreślona jest jeszcze przez wprowadzenie błado-fioletowej, w światłach jasno-żółtawej podszewki i którego ciemna plama uwydatnia się tem mocniej na tle białych szat aniołów i ich migocących skrzydeł, mieniących się w skali od koloru jasno-żółtego do jasno-czerwonego.

Po dwu stronach Madonny płaszcze apostołów, nieco jaśniejsze, tworzą plamy w dwóch świetnie dobranych barwach dopełniających, czerwonej i zielonej. Blask tych barw podniesiony jest przez umieszczone na szarych szatach dolnych wzory, utrzymane w kolorach dopełniających względem barwy płaszcza.

Te trzy główne barwy kompozycji: zieleń, czerwień i granat, powtarzają się raz jeszcze drobniejszymi plamami w wierzchnich szatach aniołów, otaczających Matkę Boską, przez co powstaje wysoce wyszukany kontrast kolorystyczny. Przepych barwy płaszczy uwydatniony jest tem bardziej przez obojętne, szare i białe barwy szat spodnich.

Jak z danych powyższych można wnosić, jest tryptyk z Szańca dziełem wyrobionej, świadomej środków i celów szkoły. Wyrobienie to przejawia się również w umiejętnym stosowaniu zdobyczy sztuki ówczesnej. Draperje i szaty traktowane są z realizmem, wskazującym, że autor, lub raczej autorzy — bo jest ich kilku — mają za sobą studia z natury. Włosa, zwłaszcza Madonny, mają w swej stylizacji wdzięk, mówiący o tak potężnym w owych czasach wpływie Schongauera. Jego wpływ zdradzają również poziomy i konwalje w krajobrazie. Być może, iż nawet główka Matki Boskiej jest przestylizowaniem typu Schongauera. Postacie aniołów zdają się świadczyć, że autorom tryptyku nie obce były również dzieła sztuki flamandzkiej; tam bowiem, jak sądzę, raczej niż w Niemczech, szukać należy pierwowzoru owych uśmiechów niebiańskich, owych skrzydełek barwnych i strzelistych, owych szat białych, łamiących się w sztywne fałdy.

Z tem wszystkim jednak zachodzi między tryptykiem szanieckim, a współczesną mu sztuką europejską, jedna znaczna różnica, nadająca obrazom naszym wyraźną cechę zacofania: mianowicie tryptyk z Szańca daleki jest od owego realizmu, który był namiętnością, umiłowaniem i wielkością swej epoki. Stosując środki zewnętrzne, właściwe epoce, stoi on jednak w zasadzie na poziomie koncepcji przed-gotyckiej, hieratyczno-dekoracyjnej, przeważnie ope-



Tryptyk z Szańca

OBRAZ ŚRODKOWY PO RESTAURACJI

rującej przepychem złotych teł i świetnych draperyj, wszakże naturę jak i człowieka traktującej zupełnie abstrakcyjnie. W epoce, kiedy sztuka lubuje się już oddawna w krajobrazie, kiedy postać ludzka traktowana jest z potężnym i naiwnym realizmem i malowana przeważnie z modeli — mamy w tryptyku szanieckim zupełnie pamięciowo stylizowane kwiatki i listki, «markujące» krajobraz, oraz postacie ludzkie, zagubione w obfitości fałd i pojęte jako abstrakcje ikonograficzne, których idealizowane głowy, dłonie i stopy uderzają tem bardziej w zestawieniu z realizmem draperyj. Taką abstrakcją graficzną jest zwłaszcza głowa Matki Boskiej, stylizowana do ostatecznych granic w swej idealnej krągłości, z leciutkiem zaledwie zaznaczeniem modelowania. Ożywia ją tylko głęboko odczuta smutna słodycz uśmiechu, przypominająca idealizującą szkołę środkowo-reńską i wdzięczne miłosne pochylenie ku Dzieciątku. Wygięcie postaci, silnie stylizowane, zamknięte dosyć ściśle w granicach linii pionowych, zdaje się być wspomnieniem posągów drewnianych, w których podobna stylizacja ruchu wynika z konieczności wyzyskania formy pnia drzewnego. Prawdopodobnem jest, że w braku żywego modelu artysta posługiwał się istotnie drewnianym posągiem.

Więcej nieco realizmu przejawia postać Dzieciątka, zwłaszcza w wyrazie, którego boska mądrość i boski smutek oddane są z rzetelnem odczuciem, rzadko spotykanem w tych czasach, ciało Jego jednak jest zupełną abstrakcją kaligraficzną.

Najbardziej stosunkowo realistyczne są postacie aniołów, niebiańskie ich uśmiechy, bieg naszych wspomnień raz jeszcze zwracające ku Flandrii, mają w sobie jednak słodycz i łagodność słowiańską, tak różną zarówno od sentymentalizmu sztuki środkowo-reńskiej, jak i od staro-flamandzkiej *morbidez*.

Wyszczególnione powyżej cechy kompozycji głównej tryptyku wspólne są zresztą całemu prawie malarstwu polskiemu owej epoki. Szczególnie bliskie pokrewieństwo stylistyczne zdradza obraz nasz z tryptykiem olkuskim Adama z Lublina oraz z niektórymi fragmentami tryptyku z Sienna, obecnie w Muzeum Narodowem m. Warszawy.

Postacie św. apostołów Piotra i Pawła są najwyraźniej dziełem innego pędzla, niż obraz środkowy, i to słabszego. Są one cięższe i mniej zręczne. Sylwety ich, o wielkich głowach, nie mają owego wytwornego wdzięku, który jest zaletą obrazu środkowego. Głowy, dłonie i stopy pozbawione są zarówno prawdy jak i wyrazu. Udrapowanie płaszczów, bogate zresztą i starannie przeprowadzone, niema ani tego urozmaicenia, ani lekkości i prawdy co w obrazie Matki Boskiej. Jedynie świetny koloryt, obok kompozycji ogólnej, zestraja te dwie części boczne z częścią środkową.

Obrazy skrzydłowe tryptyku wykonane są bez większej staranności, a kompozycja ich kompilowana według znanych wzorów krakowskich, najczęściej według Wita Stwosza. Podobnie, jak środkowa część tryptyku, wykazują one udział dwóch autorów, z których jeden malował sceny z życia N. P. Marji, drugi zaś — Mękę Zbawiciela. Autor scen z żywota Matki Boskiej jest ten sam, który malował obraz główny, wskazują na to identyczne typy Matki Boskiej, Dzieciątka, aniołów oraz pokrewny układ draperyj. Co do obrazów Męki Pańskiej, to zdają się one być dziełem trzeciego jeszcze współpracownika, w każdym razie twarde, energiczny układ fałd, jakby z drzewa ciętych, oraz silna, prawie do karykatury posunięta charakterystyka głów i ruchów, nie wykazują bliższego pokrewieństwa ani z obrazem głównym, ani z postaciami apostołów. Ze względu na sposób traktowania ma się nawet wrażenie, że autor był raczej snycerzem, niż malarzem.

Jak z powyższej analizy wynika, jest tryptyk z Szańca dziełem warsztatu wytrawnego

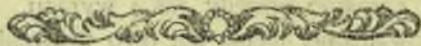
i wyrobionego, mającego długoletnią tradycję i doskonalone z mistrza na ucznia sposoby. Technika, zarówno w robocie snycerskiej i pozłotniczej, jak i w posługiwaniu się materiałem czysto malarskim, jest doskonała. Umiejętność w kompozycji linearnej i kolorystycznej również bez zarzutu. W traktowaniu szat i draperyj przejawia się wiedza, oparta na studjach z natury. Wpływy, przeważnie środkowo-reńskie i flamandzkie, brane nie na ślepo, przekształcone są przez dodanie akcentu polskiej pogodnej uczuciowości, która specjalnego nawet wdzięku nabiera dzięki naiwnościom rysunkowym.

Przy tem wszystkim jednak sztuka ta lęka się jeszcze realizmu, nie śmiejąc wyjść poza granice religijnego hieratyzmu i stojąc na poziomie raczej rzemieślniczo-dekoratorskim, niż prawdziwie malarskim. To właśnie nadaje tryptykowi cechy pewnego prowincjonalizmu.

WACŁAW HUSARSKI.

RÉSUMÉ. L'auteur donne la descriptions détaillée d'un triptyque gothique peint sur bois préparé qui a été trouvé à Varsovie en 1921. Le triptyque provient de l'église de Szaniec; c'est une oeuvre de l'école de Cracovie, exécutée vers la fin du XV-me siècle. La partie centrale, divisée en trois tableaux, représente la Vierge et l'Enfant entre Saint-Pierre et Saint-Paul. Cette partie a un fond d'or aux ornements gravés. Chacun des deux volets est composé de quatre panneaux, représentant sur le côté intérieur les scènes de la vie de la Vierge sur un fond d'or sans gravures, et sur le côté extérieur la Passion de Jésus-Christ sur un fond de paysage. L'analyse démontre que la peinture a été exécutée par trois auteurs. Le triptyque de Szaniec est l'oeuvre d'un assez bon atelier: le métier en est excellent, ainsi que la composition linéaire et coloristique. On y ressent l'influence de la peinture flamande et celle de l'école du Rhin. Son défaut principal consiste dans le manque du réalisme, si prononcé déjà à cette époque.

Le triptyque reste encore sur le niveau de la peinture décorative et hiératique, qui lui donne une empreinte de l'art provincial.



Kilka słów o autorze obrazu „U Krzyżaków” Janie Moniuszce

Sztuka nasza posiada szereg malarzy zapoznanych.

Podobni, znajdują się wszędzie: we Francji, w Niemczech, we Włoszech, wszędzie, gdzie twórczość malarska zdołała się osiedlić.

Do tego rodzaju należą często ludzie bardzo uzdolnieni — a przedewszystkiem o wybitnych indywidualnościach. Ta ostatnia właściwość staje się nieszczęściem ich życia.

Ci zapomniani twórcy wciąż jeszcze czekają na jakiegoś rodzimego Edisona, aby ich wynalazł. Za życia ludzie ci chodzili w cieniu, żadnych jubileuszów nie miewali, piersi ich nie zdobyły ordery, — godności te były dystynkcjami normalnych mistrzów.



Tryptyk z Szańca

MADONNA Z DZIECKIEM
Z obrazu głównego przed restauracją

Prasa nasza każdego nowego «komandora» witała z entuzjazmem, utrzymując, że tylko sztuka jeszcze przypomina Europie... że jesteśmy narodem.

Jeśli «niedolega» się znalazł, to miał życie twarde, jak z kamienia, — od kolebki do trumny.

Krytycy poważni traktowali go z góry, tak jak się należy. Muzea i mecenas i podobnego niecnoty stronili ostentacyjnie, czasem obraz jego ukazywał się nawet w «Zachęcie», ale to oczywiście zależało jaki komitet wówczas zasiadał.

Bywało, że namalował dużą płachtę treści erotycznej, wtedy zrywała się burza! Ludzie od sztuki drżeli z oburzenia, na malarzu nie zostawała sucha nitka, — a potem zapomnienie, na które przecież zasłużył.

Słowem, takiemu nie wiodło się, czego się tknął leciało w przepaść. Oczywiście parę lat młodych cierpiał potulnie, potem zemścił się na krytyku z jakiegoś tygodnika, potem jeszcze coś wymalował większego, a potem się rozpił.

Oto wizerunek pocziwego człowieka Moniuszki, malarza z zawodu.

Był synem autora „Halki”, grało mu w duszy wielkiej krwi tętno. Śnił bajki na jawie, malował tak rasowo jak niewielu ludzi podówczas. Jego sceny rodzajowe ze Stanisławowskiej epoki, są wprost kapitalne.

Nie znam warunków w jakich powstało wielkie jego płótno: «U Krzyżaków». Jest to jedno z najwięcej opracowanych dzieł, widać ogromny w niem talent, który wyraził zarówno w kompozycji jak i w barwie. W obrazie znać wielki wpływ Matejki, któremu Moniuszko wtedy ulegał.

Nie będziemy się zastanawiać nad tem, jaką chwilę artysta ilustruje swem dziełem, czy jest to motyw wyjęty z Mickiewicza, czy jaki inny indywidualnie wyszukany w dziejach Litwy.

Moniuszko namalował mnóstwo obrazów, przez szeregi lat był celem wyzysku rozmaitych spekulantów, którzy mu za darmo odbierali jego prace. Umarł w nędzy, ale należy mu się wdzięczność; był to za życia nieznany żołnierz. Dziś powraca z zapomnienia, aby zająć należne sobie miejsce w dziejach naszego współczesnego malarstwa.

WŁADYSŁAW WANKIE.

RÉSUMÉ. Chaque pays compte parmi ses artistes ce qu'on appelle des méconnus. Ce sont parfois des hommes doués d'un grand talent, le plus souvent des individualités puissantes, qui partout furent rejetés en marge de l'art officiel. C'est à cette catégorie d'artistes qu'appartient chez nous le peintre Jean Moniuszko, mort prématurément, fils du compositeur connu Stanislas Moniuszko, auteur de l'opéra „Halka”. Cet artiste dont le talent original ne peut être nié, mériterait d'être sorti de l'oubli. C'est ce que fait l'auteur de l'article, en analysant une de ces compositions „Chez les Chevaliers Porte-Glaives” que nous reproduisons dans ce numéro.



Sztuka medaljerska w Polsce i jej rozkwit

Sztuka medaljerska ma w Polsce stare i piękne tradycje. Kwitła ona w w. XVI w Gdańsku i Wilnie, w w. XVIII zaś w Warszawie, gdzie przetrwała aż do końca czynności mennicy Królestwa Polskiego. Wiek XIX, a zwłaszcza druga jego połowa, były okresem upadku tej sztuki tak w Polsce, jak i gdzieindziej. Odrodzenie jednakże nastąpiło w początkach w. XX i, jak dziś się można przekonać, wspaniałym rozwinęło się kwiatem.

Siedzibą tego ożywionego ruchu artystycznego na polu medaljerstwa był z początkiem w. XX Kraków, gdzie z pośród wszystkich miast polskich najsilniej biło tętno artystyczne. Prawie przypadkowo zgromadzili się tam w latach przedwojennych i podczas wojny, pierwszorzędni artyści medaljerzy, którzy na tem polu zapragnęli swoich sił spróbować. W tym samym czasie również rozwinęło w Krakowie działanie na polu wydawnictw medali okolicznościowych z dawna tu istniejące Towarzystwo Numizmatyczne.

A właśnie wówczas szereg wypadków pierwszorzędnego znaczenia, szereg jubileuszów i uroczystości wypadało uczcić i upamiętnić medalami. Czy to była śmierć tak zasłużonych ludzi jak prof. Piekosińskiego w r. 1908, dr. Henryka Jordana w r. 1909, Andrzeja hr. Potockiego w r. 1909 i t. d., czy też były to jubileusze takie jak: miasta Cieszyna w r. 1910, ks. Piotra Skargi w r. 1912, Zwycięstwa pod Grunwaldem w r. 1910, Tadeusza Kościuszki w r. 1917, gen. Ignacego Dąbrowskiego w r. 1918 i t. d., czy wreszcie były to tak pamiętne i ważne zdarzenia jak: wybuch wojny światowej w r. 1914, spustoszenie Polski w r. 1915, powstanie legionów, otwarcie Uniwersytetu Warszawskiego, utworzenie Rady Regencyjnej i proklamacja niepodległości Polski, — wszystkie tego rodzaju uroczystości i wypadki pobudziły fantazję artystyczną i domagały się upamiętnienia i uwiecznienia swego w medalach.

Z pośród artystów w Krakowie wówczas pracujących wymienić należy nazwiska: prof. Jana Raszki, prof. Konstantego Laszczki, Witolda Bielińskiego, Stanisława Popławskiego dr. Henryka Kunzeka i Ludwika Puszcza.

Najpłodniejszy i największą może fantazją obdarzony jest prof. Raszka, autor kilkudziesięciu plakiet i innych projektów, które na wydanie czekają. Można powiedzieć, że nie było wybitniejszego w Polsce zdarzenia, któregooby Raszka w medalach swoich nie upamiętnił. Z początku profesor, a od r. 1921 dyrektor Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie spędził on dłuższy czas w legionach na froncie rosyjskim i odczuł bardzo głęboko całą wojnę. Pierwsze jego medale z lat 1907 i 1908, z jakimi w Krakowie wystąpił, zjednały mu duże uznanie, wskazywały one na szkołę wiedeńską Scharffa i Tautenheina, których był uczniem i wielbicielem. Jego styl naturalistyczny i szlachetny ulegał parokrotnie zmianom w ciągu ostatnich lat, stale jednakże odznaczał się silnym ruchem i dużą skłonnością do stylizacji.

Również od r. 1908 rozpoczął pracę medaljerską prof. Laszczka, znany i ceniony artysta-rzeźbiarz i prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W medalach i plakatach zresztą nielicznych, stara się naśladować styl pierwszych medali Pizanella, a odznacza się przytem znaczną wypukłością reliefu i niezwykłą prostotą kompozycji. Pod tym względem odznaczają się szczególnie jego medale: Stanisława Tarnowskiego z r. 1909, Juliana Fałata z r. 1912, Józefa Piłsudskiego z r. 1917, wreszcie wydany tylko w odlewach medaljon prof. Leona Wyczółkowskiego.

Uczniem prof. Laszczki był Bieliński, który dwukrotnie przy konkursach na medal Potockiego w r. 1909 i Skargi w r. 1912 wyszedł zwycięsko z zapasów.

Również uczniem tego samego profesora i szkoły krakowskiej jest Stanisław Popławski, który zwyciężył na konkursie na medal Hugona Kołłątaja w r. 1912, a którego własny i odrębny styl tak w rzeźbie jak i medaljerstwie odrazu w oczy się rzuca.

Trzeci z uczniów Akademii Krakowskiej, dr. Henryk Kunzek, próbował pomysły swych medali komponować czysto ornamentacyjnie, co mu się dobrze powiodło zwłaszcza w medalu Muzeum Techniczno-Przemysłowego.

Poza Krakowem, obudził się nieco później podobny ruch także w innych ośrodkach Polski, a mianowicie we Lwowie i w Warszawie. Nie osiągnął on tam wszakże tych wyzyn, co w Krakowie. We Lwowie zgrupowało się kilku artystów-rzeźbiarzy, i właśnie w latach z przed i podczas wojny, próbowało tam swoich sił w medaljerstwie. Byli to mianowicie: K. Błotnicki, Jan Nalborczyk, Wojciech Przedwojewski i Kazimierz Chudziński.

Błotnicki jest znany przedewszystkiem z medalu jubileuszowego Uniwersytetu Lwowskiego z r. 1912, na którym relief popiersia króla Kazimierza jest tak wypukły, jak na żadnym innym medalu. Natomiast jego plakietka z popiersiem architektury Zawiejskiego z r. 1918 jest traktowana płasko, odznacza się ona udatną kompozycją.

Niezmiernie oryginalnym talentem jest Przedwojewski, prof. szkoły Przemysłowej w Jaworowie koło Lwowa, zamieszkały obecnie w Stanisławowie. Terenem jego działania i jego sztuki medaljerskiej — to plakietka portretowa, której umie nadać finezję i piękno godne francuskich mistrzów. Z wydanych jego dotąd medali, odznaczają się wspaniałymi portretami medale Radziwińskiego i Czosnowskiego z r. 1912; niesłychanie zaś płaskim reliefem, arcybiskupa Hryniewickiego z r. 1918.

Blisko ze Lwowem związany, chociaż dużo pracujący także w Wiedniu był Kazimierz Chudziński, zmarły w r. 1920, autor pomników Kościuszki i Pułaskiego w Ameryce. Wrócił on przed samą wojną do kraju i oddał się prawie w zupełności medaljerstwu. Niesłychanie wytworny i dokładny w swoich pracach, okazał się nadzwyczajnym portrecistą, a wiedząc o tem, postanowił wykonać w plakietkach całą galerję portretów współczesnych znakomości polskich. Człowiek niesłychanej pracowitości, zstawił około 200 plakiet z portretami wybitnych posłów, działaczy politycznych oraz wojskowych powstającej Polski. Drobną tylko część z tych prac pojawiła się w formie medali, jak np. medale Dębowskiego w r. 1917, L. W. Jaworskiego w r. 1916, Ermollego w r. 1916 i Kościuszki w r. 1917.

W Warszawie rozwijało się życie artystyczne, a więc i ruch medaljerski, daleko słabiej, aniżeli w wymienionych miastach Małopolski. Uczuć patryjotycznych przy zaborcach nie można tu było w całej pełni manifestować. Stąd może pochodzi fakt, że tak wybitny artysta medaljer, jakim jest Wincenty Trojanowski, zjechawszy z Paryża do Warszawy i osiadłszy tu na stałe, powoli zaprzestał swojej pracy twórczej i zwrócił się do badań historycznych. Ostatnie jego wspaniałe medale, jak np. Henryka Sienkiewicza i Uniwersytetu Jagiellońskiego z r. 1900, przypadają jeszcze na czasy paryskie, gdzie promieniał jako chluba francuskiej szkoły medaljerskiej. Z tych kilku medali późniejszych, które już w Warszawie powstały, jedynie medal Baranowskiego z r. 1912 stoi na wysokości dawniejszej.

Mniejszym talentem od Trojanowskiego, ale zato niesłychaną pracowitością i płodnością oraz niezwykłą łatwością w tworzeniu odznaczał się Czesław Makowski z Warszawy, tragicznie zmarły w r. 1922. Podobnie jak Chudziński, lecz jeszcze przed nim, postanowił on

utworzyć galerję portretów współczesnych mu wybitnych osób w Polsce, w plakietach i medaljonach. Szczęśliwy był, gdy mu się w r. 1920 udało doprowadzić galerję do przeszło tysiąca portretów, które w odlewach gipsowych ofiarował w darze Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu. Kilkanaście z nich doczekało się wydania w postaci medali bitych, jak medale rektora Brudzińskiego w r. 1916, arcybiskupa Kakowskiego w r. 1913 i medal kaszubski na pamiątkę przyłączenie Pomorza do Polski w r. 1922.

Wielką popularność zdobył sobie medaljon gen. Hallera, wykonany w masie papierowej w r. 1921.

Warszawa, Lwów i Kraków nie wyczerpują jednakże całego ruchu medaljerskiego w Polsce. Sztuka polska objawia się zawsze nie tylko w kraju ale i na emigracji, dlatego też zanotować musimy tu kilka nazwisk artystów, którzy dla opisywanego tu ruchu mają duże znaczenie, gdyż na rozwój sztuki medaljerskiej w Polsce nie mało swoimi pracami wpłynęli. Przedewszystkiem należy tu podnieść imię Jana Wysockiego, Ślązaka z urodze-



CZESŁAW MAKOWSKI.

Medal Kaszubski
r. 1921.

nia, który przebywał długi czas na studiach w Monachium, próbując swoich sił naprzód w malarstwie, później w rzeźbie, w końcu w medaljerstwie. Wysocki należał w Monachium do przodowników nowego ruchu i stylu w sztuce medaljerskiej.

Szkoła monachijska miała w Wysockim główną swoją podporę, on zaś zdobywał niezwykłe laury, nagrody i uznanie. O ile przed tem plakiety i medale Wysockiego obracały się w sferze idealnej, o ile miały za temat dzieci i kobiety, o tyle od czasu wojny uprawia on portret, który zawsze oddaje nadzwyczaj subtelnie i wiernie. Do najlepszych jego prac w tym zakresie należą medale Tadeusza Czackiego z r. 1914, Edwarda Okunia z r. 1917, „*Polonia devastata*” z r. 1915 i Kościuszki z r. 1917. W roku 1920 przeniósł się Wysocki do kraju i osiadł narazie w Bydgoszczy, jako profesor tamtejszej szkoły przemysłowej. Od r. 1923 pracuje w Poznaniu. Z tych lat ostatnich mamy do zanotowania medale: dr. Marcinkowskiego z r. 1922 oraz medal na przyłączenie Śląska z r. 1923.

Podobnie jak Wysocki, należą do szkoły niemieckiej dwaj inni jeszcze artyści polscy, mianowicie: Karol Lewandowski i Józef Wilk, obaj pracujący w Wiedniu. Lewandowski, znany

W. BIELIŃSKI



Medal jubileusz. ks. Piotra Skargi



W. TROJANOWSKI
Medal Ignacego Baranowskiego



IGN. LOPIEŃSKI



Medal arcybiskupa Popieła



JAN WYSOCKI
Medal Tadeusza Czackiego



jako wybitny rzeźbiarz, nieraz już uprawiał sztukę medaljerską w formie plakiet i medaljonów. Z tych prac należy podnieść plakię portretową ministra Bilińskiego oraz plakię jubileuszową ks. Józefa Paniatowskiego z r. 1913. W czasie wojny wydał parę medali nie pozbawionych cech artystycznych i większego znaczenia, np. medal dla zmarłych na polu chwały w r. 1915, Józefa Piłsudskiego w r. 1916 i Uniwersytetu Warszawskiego w r. 1917.

Uczniem Akademii Wiedeńskiej jest bardzo zdolny artysta rzeźbiarz J. Wilk, który podczas wojny również parę razy z pracami medaljerskimi wystąpił. Szczególnie udatną kompozycją jest jego medal dla Komitetu Biskupiego w Krakowie z r. 1916 oraz odznaka «Pomstającej Polski» z r. 1915.

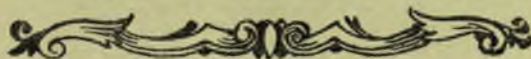
W Rzymie, odcięty od kraju, przesiedział całą wojnę znakomity rzeźbiarz Antoni Ma-dejski, autor wspaniałych sarkofagów królewskich na Wawelu. I on już przed wojną zwrócił się częściowo do medaljerstwa, tworząc plakiety Stefana Batorego i Fr. Chopina w r. 1912, medale Mickiewicza i Słowackiego w r. 1914. W dziełach tych szedł za wzorem sztuki francuskiej, modelując niesłychanie miękko, płasko i subtelnie. Podczas wojny wystąpił z jednym medalem ku czci generała Hallera w r. 1917, w którym widać już znaczne ustępstwa na rzecz większej siły i śmielszej fantazji.

W końcu należy wspomnieć o jeszcze jednym artyście na obczyźnie pracującym, mianowicie o Konstantym Żmigrodzkim, dyrektorze Muzeum Polskiego w Rapperswillu w Szwajcarji. Jest on rzeźbiarzem a zarazem medaljerem nawszkroś oryginalnym i nie należącym do żadnej szkoły. Jego medale: Kościuszki z r. 1917, Dąbrowskiego, Józefa Piłsudskiego i Las-kowskiego z r. 1918 oraz inne są ciekawie skomponowane, prawie że surowe w modelunku, ale oryginalne w pomyśle i wykonaniu.

Przedstawiony powyżej ruch medaljerski polski rozwinął się, rzecz można, samorzutnie. Jedyną ostoją tego ruchu, mającą duże zasługi w jego rozbudzeniu i podtrzymywaniu, było Krakowskie Towarzystwo Numizmatyczne, które przez organizowanie konkursów na medale okolicznościowe, przez publikowanie ich w swoim organie „*Wiadomościach Numizmatyczno-Archeologicznych*”, wreszcie przez finansowanie niektórych wydawnictw i pośredniczenie w ich rozsprzedaży, zdobyło sobie dużą popularność i położyło spore zasługi na tem polu. Wszakże wypadki polityczne lat 1918—1919, dewaluacja pieniądza i rozsypywanie się pracowników po innych miastach polskich były powodem, że tak owocna działalność Towarzystwa została prawie całkowicie zatamowana. Może otwarcie mennicy państwowej i pozwolenie bicia w niej medali prywatnych przyczyni się w przyszłości do nowego rozwoju polskiej sztuki medaljerskiej.

DR. M. GUMOWSKI.

RÉSUMÉ. L'art du médailleur florissait en Pologne depuis le XVI^e siècle. Le XIX^e siècle et surtout sa seconde moitié est l'époque de sa déchéance. Son nouvel épanouissement date du commencement du XX^e siècle et c'est Cracovie qui est le séjour favori de nos médailleurs les plus éminents. L'auteur de l'article passe en revue les plus connus des médailleurs polonais contemporains et cite leurs principaux ouvrages. Il consacre une attention toute spéciale aux médailles frappées à l'occasion des anniversaires des personnages historiques ainsi que celles destinées à commémorer la libération de la Pologne.



Z powodu nowych naszych banknotów złotych

Mamy do zanotowania smutny rekord polski: oto jesteśmy posiadaczami najbrzydszych niewątpliwie banknotów na kontynencie.

Kraj mogący poszczycić się wybitnymi artystami grafikami w zakresie operowania kreską, jak Bartłomiejczyk, Jastrzębowski, John, Mieczysław Kotarbiński, Kowarski, Mehoffer, Poławski, Skoczylas i t. d. ma kompromitujące pod względem estetycznym banknoty.

Tkwi w tej sprawie jakieś nieporozumienie.

Żaden z wyżej wymienionych artystów nie projektował polskich banknotów. Mamy wrażenie, że projektował je najprawdopodobniej ktoś z litografów etatowych z państwowych zakładów graficznych lub też jakiś zagraniczny „specjalista”.

Nie sądzimy ani na chwilę, aby pan Prezes Ministrów i Minister Skarbu, znany z zamówienia do sztuki, na którego głowie zbyt wiele ważnych spraw leży, miał ponosić odpowiedzialność za wygląd zewnętrzny złotych banknotów, chociażby z tego względu, że banknoty zostały wykonane przed kilku laty.

Nie ulega jednak wątpliwości, że ktoś, komu tę sprawę w swoim czasie powierzono, złożył dowód braku kultury estetycznej, pozwalając w tysiącach i tysiącach egzemplarzy reprodukcować żałośnie wykonane głowy, ośmieszające bohaterów narodowych, ozdobione jakimiś ornamentami i motylkami żywcem pozyczonemi z etykiet do piwa, świadczącemi

dobitnie o braku wszelkich kwalifikacyj artystycznych autora.

Najprawdopodobniej przekonano tych, którzy byli mocni w tej sprawie decydować, że projektowanie banknotów musi być powierzone tak zwanym „specjalistom” ze względu na uniemożliwienie ewentualnego podrabiania. Nic bardziej nedorzecznego nad to twierdzenie. „Giloszowanie” kliszy jest rzeczą niezależną od rysunku, czego dowodem chociażby szwajcarskie banknoty, wykonane podług projektów Hodlera, znakomitego malarza szwajcarskiego, nie posiadającego jednak wiadomości specjalnych. Artyści polscy wymienieni wyżej, urodzeni graficy, potrafiliby zresztą zastosować się do najdalej idących wymogów natury technicznej.

Są tacy, którzy twierdzą, że wszystko jedno jak banknot wygląda, byle miał wielką siłę nabywczą. Skoro wszystko jedno, — niechże będzie piękny. Od najdawniejszych już czasów ludzie dbali, aby pieniąż był przedmiotem sztuki. Za Filipa Macedońskiego pieniądze potrafiły być prawdziwemi arcydziełami; były i później epoki, w których obdarzano je wielką urodą.

Dziś artyści napróżno czas tracą, studując w trudzie wszelkie możliwości artystyczne; usług ich i wiedzy nikt nie potrzebuje; nawet państwo posiłkuje się dyletanckimi wyrobami. Stwierdzenie tego faktu nasuwa smutne refleksje.

TADEUSZ PRUSZKOWSKI.

RÉSUMÉ. L'auteur de l'article parle des nouveaux billets émis par la Banque de Pologne (florins or) qui laissent, à son avis, beaucoup à désirer au point de vue esthétique. Il trouve que la Pologne possédant des artistes graveurs de premier ordre, l'exécution de ces billets aurait du leur être confiée. Il en fut autrement, et nous avons en conséquence des billets de banque dont le niveau artistique est loin d'être satisfaisant. L'auteur rappelle les billets de certains pays comme p. ex. les billets suisses, exécutés par le peintre Hodler.





*Kościół św. Trójcy
w Lublinie*

LICE GLÓWNE



Kościół św. Trójcy w Lublinie

KOMUNJA APOSTOŁÓW
fresk w prezbiterjum po odmyciu i zapunktowaniu

Restauracja fresków w kościele św. Trójcy w Lublinie

Za Bramą Grodzką albo Żydowską, w części północno-zachodniej średniowiecznego Lublina, poza murami obronnymi, wznosi się dawny Zamek Królewski.

Do wschodniego skrzydła Zamku przylega organicznie związany z całością, kościół św. Trójcy. Kościół dwunawowy z jednym filarem, murowany z cegły średniowiecznej, o szczycie frontowym renesansowym.

Lice główne oraz absyda wzmocnione potężnymi skarpami. Podłoga nawy głównej znajduje się na wysokości jednego piętra, t. j. około 4 metrów nad poziomem podwórca zamkowego. Pod całym kościołem obszerne lochy sklepione, słabo oświetlone małymi okienkami. Loch pod nawami wsparty na potężnym słupie murowanym.

Z podziemia pod prezbiterjum, w grubości muru ściany, wiodą schody (częściowo zawalone, częściowo zamurwane) do częściowo kapłańskiej kościoła. Wnętrze podziemi nietynkowane, pozwala na obejrzenie cegieł wielkiego średniowiecznego kształtu oraz złomów wapienia, z których mury zostały wzniesione.

Rzut poziomy naw prostokątny, zbliżony do kwadratu, o boku równającym się około 10 metrom, pokryty jest sklepieniem ostrołukowym z żebrowaniem z cegły fasonowej średniowiecznej, złączonym zwornikami z piaskowca. Żebra sklepienne spływają w słup osmiokątny, umieszczony centralnie, podtrzymujący sklepienia obu naw.

Część kapłańska, również sklepiona ostrołukowo, przedstawia w rzucie poziomym połowę osmiokąta, o wydłużonych dwóch bokach.

Z lewej strony za tęczą, mała zakrystia sklepiona żagłowo.

W prezbiterjum, po prawej stronie tęczy, znajduje się otwór obramiony ostrołukowo, prowadzący do schodów, łączących podziemie z częścią kapłańską.

Nawa główna i prezbiterjum oświetlone siedmioma oknami gotyckimi, oszklonemi szkłem zwykłym, w ramach drewnianych. Prócz tych siedmiu okien, znajduje się pod chórem drewnianym gotyckim, otwór sklepiony półkolisto, zakratowany, o bogatym obramieniu renesansowym, o charakterze portalowym. Ornamenty z piaskowca pięknie rzeźbione. Na supraporcie herb Topór z datą 1902, która oczywiście nie stoi w żadnym związku z czasem powstania okna.

Ołtarzy w nawie głównej znajdowało się trzy,

drewniane, w stylu późnego odrodzenia, bogato złożone i polichromowane.

Ołtarz główny ozdobiony piętnastoma obrazami, przedstawiającymi piętnaście tajemnic Różańca św. Dwa ołtarze boczne przedstawiają Wniebowzięcie N. M. P. i ukrzyżowanie Chrystusa Pana. Wszystkie obrazy miernego pędzla.

Z ruchomości zasługują na uwagę: fotel drewniany, kryty czerwoną materją, w stylu Ludwika XIV, stalle i ławki drewniane bardzo skromne, tudzież żyrandol utrzymany w stylu cesarstwa. Pozatem ocalały od zniszczenia trzy nagrobne tablice kamienne.

Na uwagę zasługuje chór drewniany, oparty o trzy belki pięknie rzeźbane w modrzewiu o profilowaniu gotyckim.

Opisany powyżej stan kościoła św. Trójcy uległ w ostatnich czasach poważnym zmianom.

Chcąc się zapoznać z pracami konserwatorskimi przeprowadzonymi w latach 1918 – 1924 w kościele, należy wspomnieć niektóre fakty związane z odkryciem fresków Jagiellońskich w Lublinie.

W roku 1919, t. j. w chwili przystąpienia przez Rząd Polski do konserwacji kościoła św. Trójcy, była już ukończona praca przy odkryciu i utrwaleniu malowideł o charakterze freskowym, w prezbiterjum kościoła. Freski o typie bizantyjskim, pod wyraźnym jednak wpływem kultury polskiej oraz obrządku zachodniego, zostały odmyte i wypunktowane przez prof. Juliana Makarewicza i jego uczniów.

Fundusze na cel powyższy łożyło Lubelskie Koło Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Dało ono pierwszy impuls do pracy, która, jak to zobaczymy dalej, pozwoliła dojść do rezultatów poważnych pod względem konserwatorskim i artystycznym.

Nie były to jednak pierwsze wysiłki, mające na celu wydobycie na jaw zatynkowanych fresków Jagiellońskich.

Pierwszy zwrócił uwagę na powyższe freski autor tekstu w dziele: „Album lubelskie”, senator Stronczyński i względnie dokładnie stan ówczesny kościoła i drobne fragmenty malowideł opisał. Działo się to w roku 1857. Wzmianka Stronczyńskiego nie wzbudziła wówczas większego zainteresowania. Dopiero w roku 1899 p. Józef Smoliński, artysta-malarz, odbił tynki z wieżyczki na chór wiodącej, odkrył fresk przedstawiający zakończoną całość i odtworzył go w akwareli.

Kompozycja przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem na tronie. Przed nią, w postaci klęczącej, postać męska w płaszczu królewskim, z pasem rycerskim, w której domyślać się należy osoby fundatora fresków, króla Władysława Jagiełły. Na drugim planie postacie świętych, giermka i duchownego.

Rozpoczęte przez p. Smolińskiego dzieło nie zostało przez niego ukończone. Natomiast w roku 1903 władze rosyjskie sprowadziły z Piotrogradu delegację cesarskiej Komisji archeologicznej pod przewodnictwem Piotra Pokryszkina. Wówczas odbito tynki na znaczniejszej przestrzeni, odkryto dalsze freski i napisy literami staro-słowiańskimi.

Na szczególną uwagę zasługuje napis na prawej stronie łuku tęczowego. Wynika z niego, iż malowidła, lubo o charakterze bizantyjskim, zostały wykonane dla katolickiego kościoła św. Trójcy, przez malarza ruskiego Andrzeja, prawdopodobnie na zlecenie i z fundacji Króla Władysława Jagiełły.

Przy odbijaniu tynków natrafiono na otwór wejściowy w ścianie nawy północnej, z obramieniem kamiennem ostrołukowym. Otwór ten prowadzi do schodów łączących nawę z podziemiem pod nawami.

Cesarska Komisja archeologiczna na podstawie przeprowadzonych badań postawiła cały szereg hipotez, które opiewają, że świątynia była cerkwią i powstała w swej obecnej postaci w wieku XIV, na skutek wyprowadzenia z gruzów dawnej kopuły bizantyjskiej, obecnego gotyckiego sklepienia. Komisja również uznała, że świątynia oraz malowidła stanowią jeden z pomników sztuki rosyjskiej, pochodzący z czasów ks. Daniela Halickiego.

Komunikaty Komisji archeologicznej zostały pomieszczone w urzędowym rosyjskim wydawnictwie: „*Люблинскія Губернскія Вѣдомости*” (N-ra 263, 285 i 287 z r. 1903 oraz N-ra 1 i 5 z r. 1904), jak również i w wydawnictwie: „*Памятная книжка Люблинской губ.*”, r. 1904.

Sprawę tą oświetlał w tym samym czasie znany filolog lubelski, prof. Hieronim Łopaciński. W artykule umieszczonym w „*Gazecie Lubelskiej*” (N-ra 67, 68 i 69, w lutym r. 1904), opierając się na bogatym materiale archiwalnym, prostuje on gruntownie niedokładności chronologiczne i archeologiczne, popełnione przez Komisję cesarską oraz zbija jej tendencyjne i błędne hipotezy.

Teoretyczne dochodzenia H. Łopacińskiego znalazły całkowite potwierdzenia podczas badań konserwatorskich dokonanych przez Lubelski Wojewódzki Oddział Sztuki i Kultury w latach 1919 – 1924.

Po wyjeździe Komisji archeologicznej, dalsze prace zostały wstrzymane przez władze więzienne rosyjskie. Dopiero w roku 1917, prof. Tomkowicz zwrócił

uwagę na freski Jagiellońskie. Za jego pośrednictwem oraz przy współudziale Lubelskiego Koła Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszości, udało się wyjednać od władz okupacyjnych austriackich pozwolenie oraz subwencję na restaurację fresków.

Zwrócono się wówczas do prof. Makarewicza z Krakowa, który w roku 1917 przystąpił do odbicia tynków w prezbiterjum oraz do odmycia i konserwacji fresków.

W ciągu lat 1917 i 1918 zostały odmyte i za konserwowane malowidła w części kapłańskiej kościoła oraz główny ołtarz.

Zakończywszy roboty malarskie w prezbiterjum, należało w dalszym ciągu odbić tynki oraz przeprowadzić konserwację ścian i sklepień obu naw. Do pracy tej przystąpiono w roku 1918, pod kierunkiem niżej podpisanego. Po odbiciu tynków nowszych, odkryto tynki stare ze śladami malowideł, mających charakter fresku suchego – „*al secco*”. Malowidła te, będące w stanie nadającym się do konserwacji, były jednakże silnie uszkodzone przez dawne więzienne w latach 1820 – 1890. Mianowicie chcąc, aby nowy tynk lepiej się trzymał na gładkiej powierzchni fresków, pokaleczono tę ostatnią młotkiem w dość gęstych równych odstępach. Mniej więcej w podobnym stanie znajdowały się ściany obu naw i łuk tęczowy. Sklepienia, które z powodu znacznej wysokości mniej były dostępne, nie wykazywały nacięć.

Prócz malowideł odkryto zamurowane cegłą nowego formatu, – wnękę gotycką w ścianie południowej, na wysokości chóru. Wnękę tę ujawniono. Niestety, wskutek dawniejszych przeróbek, wszelkie ślady fresków zarówno we wnęce, jak i w najbliższym jej otoczeniu, były zniszczone.

Wypadki historyczne, jakich widownią stał się kraj nasz na jesieni r. 1918 oraz połączone z nimi zmiany polityczne, zahamowały na pewien czas pracę przy konserwacji kościoła.

W r. 1919, po utworzeniu przez Ministerjum Sztuki i Kultury urzędów konserwatorskich, polecono niżej podpisanemu poczynienie odpowiednich kroków w celu dalszego prowadzenia robót. Fundusze na prace konserwatorskie łożyło Ministerjum, później zaś Departament Sztuki. Prof. Makarewicz, będąc zajęty w kilku innych miejscach, uprosił prof. Edwarda Trojanowskiego o podjęcie się wykonania pozostałych prac malarskich.

Prof. Trojanowski, wspólnie z uczniami swymi z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wykończył latem r. 1923 odmycie, kitowanie i punktowanie fresków w nawach kościoła. Praca ta nader mozolna, dała jednak rezultat nadspodziewany, ponieważ z powierzchni okaleczonych i zatartych udało się wy-

dożyć pełnej harmonii, doskonale stonowane malowidła.

Nie wchodząc, z powodu szczupłości rozmiarów niniejszego artykułu, w szczególności techniczne dokonanej konserwacji, zaznaczyć wypada, iż malowidła pod tynkiem dawały przeważnie możliwość zorientowania się w całości kompozycji. W niektórych jednak miejscach były na tyle uszkodzone, iż nic odtworzyć nie było można. Luki te pozostały założone farbą o tonie nie wrywającym się z ogólnego kolorytu malowideł, który wskutek długiego przebywania pod tynkiem nabrał tonów gobelinowych o przeważnym nastroju złotawo-zielonkawym, jakkolwiek nie pozbawionym kolorów zdecydowanych, jako to ciemno-błękitnego — prawie czarnego w tłach, — złotego w aureolach świętych, — różowego, zielonego, żółtego i białego w szatach, — szarego, żółtego i czerwonego w architekturze.

Punktowanie malowideł w tych miejscach, gdzie się to dało skutecznie, było przeprowadzane po odpowiednim zakitowaniu naciąg średniowiecznego tynku.

Z pewnej ilości dobrze zachowanych punktów określono położenie poszczególnych linii, konturów i płaszczyzn, które zakładano w uszkodzonych miejscach kolorem, odpowiadającym dawnym dobrze zachowanym tonom. Oczywiście, metodę tę stosowano w miejscach względnie mało uszkodzonych. Gdy tylko ukazała się większa luka, pozostawiano ją bez dopełnienia, aby w ten sposób nie wnosić nowego indywidualnego pierwiastka do dzieła starego mistrza.

Badania starych malowideł i tynku wykazały, iż ten ostatni składa się z doskonałego, czystego, starego wapna mieszanego z przędzą konopną. Technika zaś malowideł jest zapewne freskowa dla ciemnego podkładu, który był prawdopodobnie wykonany na mokro. Figuralne kompozycje były zapewne malowane już na wyschniętym podłożu, przypuszczalnie temperą. Zupełną pewność możnaby uzyskać w tym względzie dopiero po przeprowadzeniu chemicznego badania warstwy pigmentowej.

Wszystkie malowidła były fotografowane przed przystąpieniem do punktowania i po ukończeniu tegoż.

Nie wchodząc w dokładny opis malowideł, zaznaczyć pokrótce trzeba, że treść ich zaczerpnięta jest ze Starego i Nowego Testamentu, przyczem w prezbiterjum umieszczono tematy związane z Męką Pańską, w nawach zaś sceny Narodzin i działalności Chrystusa, tudzież postacie proroków, świętych i ewangelistów.

Kompozycje te rozmieszczono na ścianach. Pola sklepienne ozdobione zostały postaciami aniołów, archaniołów, serafinów, cherubinów, tudzież symbolami czterech ewangelistów i postacią Chrystusa na sklepieniu prezbiterjum (Pantokrator).

Malowidła o charakterze wyraźnie bizantyjskim, z punktu widzenia ikonograficznego przedstawiają pewne osobliwości. Figury przeważnie naturalnej wielkości, znajdują się często w pozach pełnych ruchu i ożywienia. Godnym uwagi jest obraz przedstawiający naigraszenie się nad Chrystusem. Otaczający go ludzie, grający na średniowiecznych instrumentach, przedstawieni są w ruchach niezwykle gwałtownych, niektórzy z nich stoją na głowie nogami do góry. Podobna swoboda ruchów zauważyć się daje w wielu innych obrazach.

Malowidła te posiadają niewątpliwe cechy wspólne w kompozycji, rysunku i traktowaniu szczegółów z freskami w katedrze Sandomierskiej. Tu i tam identyczne traktowanie architektury, nieudolna perspektywa, te same ruchy i twarze poszczególnych postaci. Zauważyć można pewne cechy wspólne np. w sposobie traktowania architektury, w układzie postaci, w ujęciu akcesoriów terenowych i t. p. pomiędzy freskami lubelskimi a malowidłami ściennymi niektórych cerkwi średniowiecznych na Bukowinie, np. cerkwi św. Jerzego w Worońcu, pochodzącej z r. 1488. Ogólna myśl kompozycyjna jest zbliżona, z tą różnicą, iż, wskutek braku kopuły, mistrz Andrzej przeniósł niektóre sceny umieszczone w nawie głównej, na sklepienie absydy.

Jednocześnie z pracami malarskimi były dokonywane prace konserwatorskie, które polegały na sporządzeniu dokładnych pomiarów kościoła, zabezpieczeniu dachu i sklepień od przeciekania i przemarzania, przemurowaniu rys i pęknięć w ścianach i sklepieniach, tudzież na dokładnym zbadaniu podziemi. Prace te, jak również zapoznanie się z dostępnymi źródłami archiwalnymi, doprowadziły do odkrycia drugiej kondygnacji lochów pod całym kościołem i ustalenia pewnych dat historycznych.

Kościół św. Trójcy w Lublinie istniał już w roku 1326, a więc za panowania Władysława Łokietka. Zarządzał nim podówczas prebendarz Wincenty, który był jednocześnie proboszczem w Kazimierzu. Ów Wincenty otrzymywał za zarząd kościołem trzy ówczesne marki (*tres marcas*), od których płacił do Rzymu świętopietrze.

Data 1326 nie jest jednak datą powstania kościoła, zapewne istniał on już dawniej. Z jakiego był wówczas materiału, czy drewniany, czy też z kamienia miejscowego — nie da się ustalić dla braku odpowiednich danych. Prawdopodobne jednak jest, iż z owego czasu pozostała część ścian i sklepień najniższego podziemia, zmurowana z nieprawidłowo łupanych złomów wapienia.

Cechy wnętrza kościoła, jego dwunawowy rzut poziomy, sklepienia gotyckie, różny kształt cegieł

głównych murów i przybudówki wieżowej, obejmującej schody na chór, skłaniają do postawienia hipotezy, iż fundatorem kościoła murowanego był Kazimierz Wielki, jakkolwiek Dtugosz podaje datę fundacji kościoła przez Władysława Jagiełłę w r. 1395.

Jednakże żadne inne źródła nie przypisują Jagielle zasługi postawienia tych murów, czynią go jedynie głównym dobrodziejem kościoła, który bogato świątynię wyposażył i ozdobił freskami pędzla mistrza Andrzeja w r. 1413.

Następcy jego, a mianowicie Kazimierz Jagiellończyk i Jan Olbracht pamiętali o kościele św. Trójcy i otaczali go czcią i opieką.

Jan Olbracht przywilejem z dn. 4 marca r. 1497 powołał sześciu kapłanów i jednego kleryka t. zw. *mansjonarzy*, których obowiązkiem było mieszkać przy kościele św. Trójcy i odprawiać stale szereg przepisanych nabożeństw. Mansjonarze mieli własny dom przy kościele i piękną bibliotekę.

Czasy te, związane z rozkwitem Rzeczypospolitej, były również epoką świetności naszego kościoła, która się skończyła w wieku XVII. Na wyglądzie kościoła odbiły się epoki stylowe, przez które Polska w ciągu wieków przechodziła. Fasada jego jest księgą otwartą, z której historję kościoła czytamy. Dzisiejsze piękne okno renesansowe z herbem Topór oraz szczyt główny ze ślimacznicami jest dziełem Jana i Andrzeja Tenczyńskich, którzy w drugiej ćwierci XVI wieku byli kasztelanami lubelskimi. Okno rene-

sansowe było niegdyś głównem wejściem, zamykanem na piękne drzwi dębowe — „*fores plicatiles*”, ozdobione orłem polskim i krzyżem podwójnym z tarczy herbowej Litewskiej. Drzwi te, opisywane przez wizytatorów biskupich w w. XVII, widział jeszcze w roku 1857 senator Stronczyński. Prowadziły do nich schody zewnętrzne, drewniane.

W połowie wieku XVII zaczyna się upadek kościoła św. Trójcy. W r. 1800 wizytator, ks. biskup Skarszewski zastał schody wiodące do kościoła oraz dom mansjonarzy w stanie bardzo zniszczonym.

W latach 1820 — 1821 przerobiono zamek, który się chylił do upadku, na więzienie. W tym czasie zburzono dom mansjonarski i otynkowano kościół wewnątrz i na zewnątrz. Była to epoka największego upadku kościoła, epoka w której podziobano freski w sposób barbarzyński i założono je tynkiem.

W r. 1890 zniesiono schody zewnętrzne i przerobiono portal renesansowy na okno, budując dzisiejszy szpetny dostęp do kościoła. Zmieniono również pokrycie kościoła z dachówki holenderki na blachę oraz obniżono dach na prezbiterjum. Zmiany te bardzo niekorzystnie wpłynęły na wygląd świątyni.

Jednakże już przedtem, bo w r. 1857 tynki wewnętrzne powoli zaczęły opadać. Z pod nich nieśmiało wyrzwały freski Jagiellońskie, które dotrwały chwili obecnej, doczekały się gruntownego zabezpieczenia.

JERZY SIENNICKI.
Konservator Lubelski.

RÉSUMÉ. Entreprise grâce aux instantes démarches de la „Société pour la protection des monuments historiques” de Lublin, et du conservateur de la circonscription, la restauration des fresques de l’Eglise de la S-te Trinité de cette ville vient d’être menée à bonne fin. L’église, édiflée dans l’enceinte du château datant du XIV-e siècle, représente admirablement le type, si caractéristique en Pologne, de la basilique à deux nefs à plan rectangulaire, avec voûte ogivale portant sur un pilier central. Dès 1857, on avait pensé à restaurer les fresques qui décoraient autrefois les murs du sanctuaire, mais ce n’est qu’en 1899 que le peintre Joseph Smolinski découvrit une partie des peintures sous le crépi dont les avaient revêtues les autorités russes, lors de la transformation du château en prison, en 1821. Comme ces fresques sont de style byzantin, la Commission impériale d’archéologie de St. Péterbourg s’y intéressa en 1903, sans toutefois y faire exécuter des restaurations quelconques. En 1917 seulement, sous l’occupation autrichienne, le professeur Makarewicz, appelé de Cracovie, remit en bon état les fresques du choeur, et depuis ce moment, jusqu’à la fin de 1923, grâce aux subsides de la section des Beaux-Arts du Ministère de l’Instruction Publique de Varsovie, continuèrent les travaux sous la direction du prof. Trojanowski et de M. J. Siennicki, architecte et conservateur. Ces fresques, comme l’atteste une inscription, furent peintes en 1413, par maître André. Elles représentent des scènes de l’Ancien et du Nouveau Testament. Per la



*Część słupa w nawie głównej po odbiciu nowego tynku, przed
zapunktowaniem*



Słup w nawie głównej po odmyciu i wypunktowaniu

KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY W LUBLINIE

composition et certains détails elles s'apparentent étroitement aux peintures de la Cathédrale de Sandomierz; le caractère en est nettement byzantin. Elles ne sont pas moins intéressantes quant à l'iconographie. Les personnages, pour la plupart de grandeur naturelle, sont représentés dans des poses fort mouvementées. Les peintures sont faites à la tempera, sur fond sec, de teinte sombre. Bien que ces fresques, ensevelies sous une forte couche de crépi, fussent par endroits détériorées à tel point qu'il a fallu repeindre des raccords, la composition et le coloris sont pourtant en général dans un état qui rend possible de les conserver sans avoir recours à de trop grands remplissages.



BYŁ SOBIE...

Drzeworyt E. BARTŁOMIEJCZYKA

z Kraszewskiego „Dziada i Baby”.

Wyd. Ludwika Fiszera, Warszawa 1922 (tłoczono u J. Burjana w Warszawie w 600 egzempl.).

Odbitka z kliszy oryginalnej.

Przegląd artystyczny kraju

WYSTAWY WARSZAWSKIE.

TOWARZYSTWO ZACHĘTY. Z kilkunastu wystaw, które odbyły się w Zachęcie w przeciągu ubiegłego miesiąca, najpoważniej pod względem liczebnym przedstawiała się *WYSTAWA PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO*, zorganizowana przez towarzystwo «Zdobnictwo Polskie». Wzięło w niej udział około 60 wystawców — zarówno artystów, jak i firm wytwórczych, reprezentując wszystkie niemal gałęzie drobniejszej dekoracji artystycznej. Z pośród eksponatów: kilimy, batiki i ceramika wyróżniały się zarówno ilością, jak wysokim poziomem artystycznym, jak wreszcie wyrobionym już typem motywów dekoracyjnych. Pewne zastrzeżenia zrobić należy tylko co do batikowanych mebli. Ornament batikowy, z natury rzeczy posługujący się grubą linią i wiotkimi, jednostajnymi plamami barwnymi, klóci się tu zazwyczaj z dokładnym, precyzyjnym wykonaniem mebla, poza tem zaś zaciera jego architektonikę. Nie chcąc odrzucać *a priori* tego sposobu dekoracji, sędzę, że powinien on być użyty inaczej, przedewszystkiem zaś znacznie dyskretniej. — Z innych działów zdobnictwa na uwagę zasługują: imponujące wyrobieniem technicznym, intarsje Bobe-równy, dalej hafty Karczewskiej, wzory malowań ściennych prof. Bukowskiego i wiele innych. — Ze szkół przemysłu artystycznego, reprezentowanych na wystawie, wyróżniła się, obok krakowskiej, szkoła poznańska, zwłaszcza kursą Roguskiego i Jagmina. — Ogólny poziom wystawy był więcej niż zadawalniający, wystawa wykazała wyraźny w ostatnich czasach rozwój naszego zdobnictwa.

Toż samo wrażenie poważnego wysiłku artystycznego czyniła druga zbiorowa wystawa w Zachęcie, zorganizowana przez *ZWIĄZEK GRAFIKÓW POLSKICH*. Wyróżniały się istotnym mistrzostwem technicznym litografie Wyczółkowskiego, litografie i drzeworyty Bartłomiejczyka, zwłaszcza „*Dziad i Baba*” z ciętym ręcznie tekstem, prace Wacława Wąsowicza, którego sceny huculskie łączą w sobie francuską subtelność z polskiem wyczuciem motywu, dalej widoki miejskie Stankiewiczówny i Jabłczyńskiego, fantazje Hechta, subtelne akwaforty Siedleckiego i wiele innych. Wystawa Związku Grafików szczęśliwie wytrzymywała porównanie z urzędzonym prawie jednocześnie pokazem *GRAFIKI BELGIJSKIEJ*. Sztycharstwo belgijskie osiąga, być może,

wyższe rezultaty w użyciu techniki, zwłaszcza akwafortowej, na tem jednak kończy się przewaga Belgów.

Bogato bardzo, ale głównie pod względem ilości i różnaitości eksponatów, przedstawia się medaljerstwo belgijskie. I tutaj również uderza znaczne wyrobienie techniczne i opanowanie formy. Tego rodzaju wystawy sztuki zagranicznej powinny odbywać się częściej.

Ostatnią wreszcie z wystaw zbiorowych była wystawa *WILEŃSKIEGO STOWARZYSZENIA PLASTYKÓW*, której poziom kulturalny przynosi prawdziwie honor naszemu Wilnu.

Z pośród malarzy wileńskich najwięcej wyrobienia wykazuje Karniej, jego sumienne, proste w środkach portrety są więcej niż obiecujące, jakkolwiek razi w nich jeszcze zbyt wyraźny archaizm. Prace Czechowicza i Jamontta są nieco zbyt manjeryczne w posługiwaniu się współczesnymi środkami wyrazu, wykazują jednak dobrą orientację artystyczną. Toż samo wyczucie współczesnego ducha artystycznego wykazują również rzeźby Hermanowicza, jakkolwiek uproszczenia ich są czasem zbyt monotonne. Na poziomie istotnej sztuki stoją i inne prace artystów wileńskich.

NINA ALEKSANDROWICZ (Tow. Zachęty, wystawa marcowa). Malarstwo Niny Alexandrowicz pod względem stylistycznym łączy się z typem sztuki, który powstał z wyczerpującego się już impresjonizmu i stanowił przejście do dzisiejszego malarstwa konstrukcji i formy. Pani Aleksandrowicz operuje tedy barwą w sposób zbliżony do impresjonizmu, zarazem jednak podkreśla bardzo silnie arabeskę linearną, wywołując wrażenie pewnej stylizacji natury.

Duża swoboda malarska, granicząca chwilami z nonszalancją, stanowi zaletę tych prac, — zawiera w sobie jednak pewne niebezpieczeństwo: studja te nie są nigdy dostatecznie pogłębione, co uderza zwłaszcza tam, gdzie tematem jest postać ludzka. Zwierzęta zato i ptaki oddawane są zawsze z dużym poczuciem charakteru i sylwety dekoracyjnej.

POSZCZEGÓLNE WYSTAWY W ZACHĘCIE. Z poszczególnych artystów, goszczących w Zachęcie, na pierwsze miejsce wysuwa się ze swą wystawą Filipkiewicz. Jest to jeden z nielicznych uczniów Stanisławskiego, który rozwija i doskonali metody mistrza, opierając się na dobrze pojętym realizmie. Subtelne odczucie koloru, szczerzy stosunek do natury i swobodna, płynna technika nadają krajobra-



Jan Matejko

U KRZYŻAKÓW

żom i martwym naturom Filipkiewicza poważną wartość artystyczną.

Szczeroci w stosunku do natury nie można odmówić Ostrowskiemu, od dłuższego czasu przebywającemu w Zakopanem. Niestety, zupełna przypadkowość i powierzchowność w posługiwaniu się barwą oraz zaniedbanie faktury czynią z obrazów tych tylko — widoki Zakopanego.

Toż samo dosłownie powiedzieć można o obrazach Ćwiklińskiego: ładne motywy z Zakopanego, wykonane obojętną techniką i utrzymane w konwencjonalnej gamie kolorystycznej impresjonizmu. Mam wrażenie, że obu artystów staćby było na poważniejszą wysiłek twórczy.

Pod względem wartości malarskich na tym samym mniej więcej poziomie stoją obrazy Wiśniewskiego, różniąc się tylko innym wyborem tematów.

Wystawa Marczewskiego przedstawia nierzadki u nas wypadek przewagi strony uczuciowej i literackiej nad wartościami czysto malarskimi. Marczewski imponuje ogromem pracy i zamierzeń, ujmuje serdeczną uczuciowością, — wyczuwa się jednak konieczna potrzeba pogłębienia studjów natury i lepszego opanowania techniki.

Norbłin występuje w pracach swoich jako typowy malarz świata elegancji i mody. W obranym przez siebie zakresie wykazuje on dobre opanowanie środków technicznych, obok miłej, lekkiej wytworności rysunku i barwy.

Kilka sal Zachęty zajęła wystawa prac architektonicznych, rysunków i obrazów Buraczewskiego. Jest to dosyć typowy przedstawiciel dobrej szkoły petersburskiej, która dała nam cały szereg wybitnych architektów. Projekty Buraczewskiego oparte są na motywach klasycyzmu zmodernizowanego umiejętnie. Również rysunki jego i obrazy świadczą o dobrym wycuciu artystycznym.

SALON GARLIŃSKIEGO. Wystawa Garlińskiego pokazała nam nieznanego dotychczas w War-

szawie Rafała Malczewskiego, jako artystę o oryginalnym wycuciu barwy, czulego na współczesne prądy artystyczne i umiejącego wyrazić wartości rysunków za pomocą prostych, syntetycznych środków. Zdaje się, że mamy tu do czynienia ze sztuką bardzo obiecującą. — St. I. Witkiewicz wyjaśnia nam dążenia swoje we wstępie do katalogu, z którego wynika, że artyście chodzi o uczynienie z obrazu czegoś w rodzaju «rzeczy w sobie», o ile możliwości uniezależnionej od form świata rzeczywistego. Jest to ta sama mniej więcej teoria, na której opiera się malarstwo, popularnego w Niemczech, Kandinskiego.

Jacek Mierzejewski nieznaną prawie artystą, należy bezsprzecznie do wybitnych przedstawicieli ostatniego naszego pokolenia malarskiego. Mierzejewski jest malarzem nawskroś współczesnym, czułym nad wyraz na nowe prądy i kierunki, czułość ta jednak nie przybiera nigdy cech snobizmu, lub ślepego stosowania się do mody. Sztuka jego jest rozważna i przemyślana do najdrobniejszych szczegółów. Cechą, najbardziej w twórczości Mierzejewskiego zwracającą uwagę, jest dobre wycucie bryły. Potrafi on doprowadzić formę do stereometrycznych niemal uproszczeń, nigdy jednak nie wpadając w ubóstwo, lub jednostajność, od których broni go duża doza realizmu — i kryjąca się pod pozorami spokoju, nawskroś współczesna wrażliwość. Wystawa ta należy do lepszych, jakie nam dał ruchliwy Salon Garlińskiego.

SALON SZTUKI. Nowopowstały «Salon Sztuki» działalność swą rozpoczął od wystawy Noakowskiego. Rysunki tego świetnego artysty zbyt są znane, by wymagały dłuższych omówień. Na szczególną natomiast uwagę zasługują akwarele Noakowskiego, przywiezione z podróży do Wenecji, w których przejawia się bardzo subtelne wycucie barwy. Pozwala ono z zaciekawieniem oczekiwać dalszych prac artysty z tego nowego dlań rodzaju.

WACŁAW HUSARSKI.



Zycie artystyczne za granicą

WYSTAWY.

LONDYN. W TATE GALLERY odbyły się dwie wystawy, poświęcone sztuce angielskiej z połowy w. XIX. Pierwsza z wystaw tych dotyczyła książki i jej ilustracji z okresu, kiedy pod wpływem Williama Morrisa sztuka drukarska w Anglii przeżyła nowy okres świetności. Druga wystawa była obrazem twórczości artystycznej angielskiej z okresu pomiędzy r. 1853, a 1862, czyli z t. zw. drugiej epoki prerafaelizmu. Zgromadzone zostały młodzińcze prace Rossettiego i Burna Jonesa, dalej obrazy innych przedstawicieli prerafaelizmu, jak William Morris, Millais, Sandys. W osobnej sali pomieszczony został cykl karykatur malarstwa prerafaelistów, wykonany przez Beerbohna pod tytułem «Rossetti and his circle».

W PRADZE CZESKIEJ wystawione zostały dzieła sztuki, zakupione na zeszłorocznej wystawie francuskiej, która odbyła się pod patronatem rządu francuskiego i czesko-słowackiego. Zakup przeznaczony jest dla czesko-słowackiego Muzeum Narodowego i obejmuje malarstwo, rzeźbę oraz grafikę francuską w. XIX i XX.

Śród dzieł nabytych znajduje się między innymi siedem wybitnych prac Delacroixa, w tej liczbie jeden ze słynnych szkiców do «Rzezi w Chios», mianowicie dziecko, szukające piersi zabitej matki, jest to ten sam szkic, który swego czasu wywołał na wystawie burzę, będącą początkiem walki klasyków z romantykami. Z innych ważniejszych zakupów wymienić wypada dwa obrazy Courbета: «Pojenie bydła» i «Wodospad», dwa obrazy Daumiera, kilka dzieł Corot'a, dzieła Moneti, Renoira, Sisleya, Pissarro, Puvisa de Chavannesa. Z artystów późniejszych reprezentowani są m. in. Cézanne, Gauguin i Van Gogh, z najmłodszych Derain i Picasso.

Z rzeźb nabyte zostały dzieła Carpeaux, Rodina i Bourdelle'a. Ponadto zakupiono 158 plansz graficznych. Rząd francuski wreszcie ofiarował bezpłatnie do kolekcji kilka bronzów Rodina.

WYSTAWY VAN GOGHA. Reakcja przeciwko kubizmowi, która zwolna, ale wyraźnie dokonywa się w sztuce współczesnej, pociągnęła za sobą pewną rewizję ideałów artystycznych. Odrzucony romantyzm zaczyna powracać do swych praw, a najwybitniejszy jego przedstawiciel, Delacroix, raz jeszcze święci zwycięstwo nad klasycyzmem Ingres'a.

Również Cézanne traci powoli znaczenie «wielkiego przodka», ustępując miejsca Van Goghowi, którego płomienna, uczuciowa, barwna sztuka tem bardziej porywa po okresie chłodnych poszukiwań formy i mózgowych kombinacji kubizmu. Ostatnio odbył się cały szereg wystaw, poświęconych twórczości Van Gogha, najważniejsze z nich miały miejsce w Bazylei i w Amsterdamie.

Znaczenie wystawy bazylejskiej polegało na tem, że zgromadzone tam obrazy i rysunki Van Gogha w okrągłej liczbie 100, stanowiły dokładny niemal obraz jego zdumiewająco szybkiego rozwoju. Znalazły się tam prace z okresu holenderskiego jeszcze — ciężkie, przyćmione w barwie i w rysunku, dalej obrazy z epoki przejściowej, kiedy artysta podlegał bezpośrednio wpływowi impresjonistów francuskich, najliczniej reprezentowany jest okres przewyciężenia impresjonizmu, w którym i rysunek i barwa dochodzą do najwyższej potęgi, a realizm wznosi się na wyżyny istotnego stylu, zamykają kolekcję obrazy z ostatniego okresu, już niemal wizjonerskie w swych syntetycznych skrótach.

Wystawa amsterdamska zawierała wyłącznie rysunki z pierwszych lat twórczości artysty, mianowicie z okresu pomiędzy r. 1877 a 1885. Rzuciła ona nowe zupełnie światło na tę początkową fazę działalności Van Gogha, wykazując, że wszystkie pierwiastki przyszłego rozwoju istniały w nim nieuświadomione od pierwszych niemal kroków na polu sztuki.



E. DELACROIX.

Szkic do «Rzezi w Chios»
(nab. przez Muz. Nar. w Pradze)



ALBRECHT DÜRER.

Z Muzeum Wiedeńskiego.

Portret kobiety.

M U Z E A.

WIEDŃ. W ubiegłym miesiącu nabyła galerja tutejsza nieznanego dotąd portret młodego dziewczęcia Albrechta Dürera. Obraz należy dzięki świeżości farb i bardzo subtelnej technice malarskiej do najpiękniejszych dzieł mistrza norymberskiego; wymiar jego wynosi 25 cm. X 36 cm.

Na czarnem tle widzimy popiersie dziewczęcia,

en trois quart, o jasno-blond włosach, ciemnych oczach, w czerwonej, złotem przetykanej sukni o czworokątnym wycięciu szyi. Detale kostjumu nie są wykończone. Po środku, na górze, znany monogram artysty: A. D. i data 1505, z którego to czasu nie znaliśmy dotąd żadnego uwierzyelnionego dzieła Dürera. Ponieważ kostjum portretowanej zdradza ponad wszelką wątpliwość pochodzenie weneckie, przypuścić możemy, że powstał on podczas pierwszej podróży włoskiej

w jesieni r. 1505, a więc na dwa lata przed podobnym portretem młodej kobiety, znajdującym się w muzeum berlińskim.

Stan zachowania obrazu jest dobry, niektóre tylko szczegóły kostjumy były później domalowane. Fotografia, którą powyżej podajemy, przedstawia obraz przed jego restauracją.

Jak wiele zabytków sztuki, i nabyty obecnie przez muzeum wiedeńskie obraz Dürera, przebył długą wędrówkę po różnych krajach. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, należał on do jednego ze zbiorów na Białej Rusi, dokąd dostał się, jak się zdaje, z Rosji.

W. M.

LONDYN. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM wzbogacone zostało przez szereg zakupów i legatów. Śród dzieł zakupionych uwagę zwracają dwie statuetki brązowe Degasa oraz sześć witraży medaljonowych z w. XV, wyobrażających miesiące. Z legatów na pierwsze miejsce wysuwa się dar pani M. B. Hudson. Składa się nań zbiór srebra, pochodzący z r. 1780, to znaczy z najlepszego okresu fabryki w Sheffield, oraz bardzo bogata kolekcja koronek francuskich, włoskich i flamandzkich z w. XVII i XVIII.

NATIONAL GALLERY nabyło szereg obrazów, których część zasługuje na bliższą uwagę. Wymienić tu należy portret dwóch córek Gainsborough, malowany około r. 1758, jedno z najlepszych dzieł świetnego portrecisty, dalej jedno z bardzo rzadkich dzieł portretowych Richarda Wilsona, portret szlachcica włoskiego z r. 1751, wreszcie jeden z czterech znanych dotychczas obrazów Carela Fabritiusa pewnej autentyczności. Obraz przedstawia handlarza instrumentów muzycznych, a jego niepospolite zalety tłomaczą nam ogromną sławę, jaką cieszył się w swoim czasie ten dziś nieznan nam prawie artysta.

Oprócz zakupów powyższych, na uwagę zasługuje obraz, przedstawiający legendę św. Augustyna z datą 1623, ofiarowany przez Sir Philipa Sassoon. Obraz ten zdradza tak bliskie pokrewieństwo z rysunkiem Callota p. t. «Tartarus», że kilku historyków sztuki dzieło to przypisuje temuż artyście. Byłoby to w takim razie jedyny znany dotychczas obraz olejny Callota.

PARYŻ. MUZEUM LOUVRE'U weszło w posiadanie legatu, zapisanego przez Edwarda Courroyer, generalnego inspektora budowli kościelnych, zmarłego w r. 1904. Główną część kolekcji stanowią dzieła sztuki średniowiecznej, mianowicie emalje, rzeźby z kości słoniowej i wyroby złotnicze. Wśród emalij szczególną uwagę zwraca plakieta z końca wieku XII, lub początków XIII, przedstawiająca Chrystusa ukrzyżowanego z Matką Boską i św. Janem

i pochodząca z mało znanych warsztatów, które w epoce tej kwitły w dolinie Mozy. Na uwagę zasługuje ponadto kilka emalij limuzyńskich z w. XIII. Do kolekcji tej należy również zbiór rzeźb drewnianych z początków w. XVI, przeważnie pochodzenia flamandzkiego, oraz wyroby złotnicze z w. XVII i XVIII.

FAŁSZYWY DONATELLO W BERLIŃSKIM KAISER FRIEDRICH MUSEUM. Czasopismo niemieckie „Der Cicerone” podaje fakt o nowej omyłce słynnego badacza niemieckiego Wilhelma Bode. W roku 1923 Bode opublikował w jednym z poważnych pism niemieckich artykuł o nowonabytym portrecie doży Franciszka Foscari w płaskorzeźbie, dłuta Donatella. Zaznaczył, że nabył go wbrew obawom wielu ekspertów i antykwaryjuszów, za małą sumę, jako niezawodny oryginał florenckiego mistrza. Ale już w listopadzie tegoż roku, w piśmie „Dedalo”, zjawiał się artykuł autora tej płaskorzeźby, Oresta Licudis'a. Donosi w nim, że płaskorzeźbę tę wykonał przed kilkunastu laty, używając za model portretu Foscarięgo, pędzla Bartłomieja Vivarini oraz maskę doży Foscari, znajdującą się w pałacu dożów, że rzeźbę tę wielokrotnie powtarzał w srebrze i bronzie, a w roku 1912 sprzedał 23 odlewy w samym Wiedniu, wystawiał ją w roku 1910 w Palazzo Cesaro w Wenecji i t. d. I tę właśnie płaskorzeźbę Bode zakupił dla muzeum berlińskiego, jako dzieło z początku XV wieku – oryginał największego mistrza tej epoki – Donatella. Autor wiadomości kończy swoją notatkę ironiczną uwagą: „Małą tę groteskę podajemy ku rozweseleniu cierpiącej ludzkości”.



STULETNI JUBILEUSZ GALERJI NARODOWEJ W LONDYNIE.

Dnia z kwietnia r. b. obchodziła londyńska «National Gallery» stulecie swego istnienia. Galeria londyńska, założona w r. 1824, powstała stosunkowo późno, wyprzedza ją co do czasu galerja drezdeńska, założona w r. 1746, która jest pierwszym publicznym zbiorem obrazów w Europie, dalej galerja paryska (1773), wiedeńska (1773), brukselska (1774), amsterdamska (1808) i antwerpska (1810), jednak zbiory londyńskie należą dziś do najbogatszych i najwspanialszych w Europie.

Początek galerji dała szczipła kolekcja Angersteina, złożona z 38 obrazów, nabyta w r. 1824 za Ł. 60.000. Rychło została jednak zasilona zbiorami Turnera i bogatą darowizną Sir Roberta Peelsa. Dziś

obejmują zbiory londyńskie przeszło dwa tysiące obrazów starych i młodych mistrzów, przede wszystkim zaś świetnie są reprezentowani prymitywi włoscy, flamandzcy i angielscy.

Jubileusz, w którym wzięli udział liczni uczeni zagraniczni, odbył się uroczystie i przyniósł galerii nowe nabytki, wśród których najważniejszym jest obraz szkoły Melozza da Forli.



PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY.

FRANCJA. PAŃSTWOWE ZAKŁADY W BEAUVAIS. W mniej lub bardziej bezpośrednim związku ze zbliżającym się terminem międzynarodowej wystawy dekoracyjnej w Paryżu, zaznacza się we Francji coraz energiczniejsza praca nad ożywieniem przemysłu artystycznego, który przez szereg wieków zajmował pierwsze w Europie miejsce, a który silnie podupadł w połowie wieku XIX. Między innymi wznowiły swą działalność państwowe zakłady w Beauvais, kwitnące w pierwszej połowie w. XVIII i słynne ze swych tapiserij, przedstawiających przeważnie zwierzęta, drzewa i kwiaty (t. zw. *verdures*). Nowy kierownik zakładów, Ajalbert, uczynił śmiałą próbę wciągnięcia do pracy młodszych artystów, i to hołdujących najnowszym kierunkom w sztuce. Nie był to zresztą osobisty wybór Ajalberta, wynikł on, jako skutek ankiety, przeprowadzonej pośród krytyków artystycznych. Większością głosów wskazani zostali jako projektodawcy tapiserij: Jaulmes, Dufresne i Dufy, wszyscy trzej zajmujący wybitne stanowiska w młodej sztuce. Oprócz trzech powyższych, zaproszeni zostali do pracy i inni przedstawiciele nowych w sztuce kierunków. Ostatnio ukończony został właśnie pierwszy komplet tapiserij, przeznaczonych na pokrycie mebli, a wykonanych według kartonów znanego malarza i ilustratora Taquoy. Tematem ich jest polowanie i wiążące się z niem obrazy z życia lasu. Ujęcie przedmiotu jest całkowicie nowoczesne. Pierwszy to raz strój współczesny wprowadzony został do tego rodzaju dekoracji, przyczem próba wypadła jaknajszczęśliwiej.

Z projektami tapiserij, wykonanymi przez innych artystów, zapoznają nas różne wystawy paryskie. Między innymi zwraca uwagę urządzona u Vildraca wystawa projektów Dufresne'a, przeznaczonych na tapiserje ścienne. Tematem ich są przygody Pawła i Wirginji, rozwijające się na tle fantastycznej nieco flory i fauny podzwrotnikowej, w egzotycznym otoczeniu plantatorów i murzynów.

Strona dekoracyjna nosi charakter złagodzonego kubizmu, poprzez jego uproszczenia formy i barwy przebijają się jednak dosyć wyraźnie reminiscencje baroku oraz sztuki romantycznej, zwłaszcza Delacroix. Ten sam nawrót do romantyzmu spostrzegać się daje w projektach dekoracyjnych innego współpracownika zakładów Beauvais, Pawła Véra, prace jego wystawione były u Drueta. Powrót do baroku i romantyzmu występuje coraz wyraźniej w całej wogóle francuskiej sztuce dekoracyjnej.

INSTYTUT PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO W LONDYNIE. Podobnie, jak we Francji, zaznacza się również i w Anglii coraz silniejsze zainteresowanie dla sztuki dekoracyjnej i przemysłu artystycznego. Pamiętać należy, że Anglja jest krajem, w którym jeszcze w połowie ubiegłego stulecia przedsięwzięta była poważna próba wskrzeszenia sztuki stosowanej, zamierającej pod wpływem rozwoju fabryk. Zakłady przemysłu artystycznego, założone przez Williama Morris, zostały jednak zwiniete w r. 1874, a z ich likwidacją wskrzeszony przemysł artystyczny, podupadał coraz bardziej. Obecnie przy pomocy moralnej i materialnej ministerjów oświaty i handlu, utworzony został w Londynie Instytut Przemysłu Artystycznego, za zadanie stawiający sobie podniesienie wytwórczości i kształcenie smaku za pośrednictwem wystaw, wykładów i subsydjów.



ODKRYCIA ARTYSTYCZNE.

RZYM. Młody uczonec niemiecki dr. Rudolf Wittkower, ogłosił niedawno sensacyjną pracę, w której dowodzi na podstawie badań własnych i prac prof. wiedeńskiego, Dagoberta Freya, że kopia kościoła św. Piotra, która uchodziła dotąd bez zastrzeżeń za dzieło Michała Anioła, wykonana jest według planów ucznia jego, Giacomina della Porta.

Śmiała ta hipoteza, poparta sumiennymi badaniami, wydobywa na światło dzienne nowe odkrycia i szereg faktów, które oświetlają zawiłą i niejasną historję budowy tego najwspanialszego pomnika odrodzenia włoskiego.

Wiadomo nam, że dnia 18 kwietnia r. 1506 położył papież Juljusz II kamień węgielny pod budowę kościoła św. Piotra. Budowę kierował zrazu architekt papieski Giulano di San Gallo, rychło objął jednak kierownictwo Bramante. Kościół wznosił się szybko w górę, dzień i noc pracowano bez wytchnienia, by zadowolić niecierpliwość papieską, Bramantemu dodano

do pomocy licznych architektów, wśród nich Rafaela i Balthazara Peruzzi, którzy kierowali poszczególnymi częściami budowy, według własnych planów; jednakże brakło między nimi zgody co do ogólnego projektu.

Dnia 1 stycznia r. 1547 powołuje papież Michała Anioła i daje mu upoważnienie poczynienia jaknajdalej idących zmian, według własnego upodobania, chcąc w ten sposób nadać budowie jednolity charakter. Wskutek intryg i niechęci współpracowników, budowa nie dobiega końca i stoi na martwym punkcie, jak pisze Vasari w roku 1557. Papież, obawiając się, iż śmierć przeszkodzić może sędziwemu mistrzowi liczącemu podówczas 82 lata, w ukończeniu dzieła, nalega na niego, by wykonał model kopuły w drzewie. Tak powstaje w latach 1558 – 1560 drewniany, dokładny model kopuły, według rysunków Michała Anioła, wykonany przez Giovanniego Francese, mający 3,8 m. szerokości i 5,40 m. wysokości.

Istniejący do dnia dzisiejszego model kopuły, uważany był dotychczas za pracę Michała Anioła. Prof. Frey jednak wykazał w r. 1920, iż model ten, który zgadza się w zupełności z wykończoną budową, nie mógł być wykonany według planów Michała Anioła. Twórca Kaplicy Sykstyńskiej umiera bowiem w r. 1564, model jednak jak i wykonana kopuła noszą na sobie znaki heraldyczne i herb papieża Sykstusa V (1585 – 1590). Ponieważ na modelu, znaki te wycięte są wraz z czaszą z jednego kawałka drzewa, nie można przypuścić, by herb został później uzupełniony. Pozatem inne stylistyczne cechy przekonują niezbitnie, że model, który się zachował, jak i kopuła, nie mogą być dziełem Michała Anioła.

Wittkower, porównując zachowane nam nieliczne rysunki, a przedewszystkiem cztery szychy Peracsa, odnoszące się do konstrukcji kopuły, znajdujące się w dziele Antoniego Lafresi, p. t. „*Speculum Romanae magnificentiae*” z r. 1569, dochodzi do przekonania, że projekt Michała Anioła, różnił się znacznie od dzisiejszego modelu. Kopuła Michała Anioła miała być półkolistą, podobnie jak kopuła Pantheonu, a czasza wewnątrz podzielona architektonicznie żebrami na równe pola, zamiast dzisiejszej mozaiki. Dla podwyższenia czaszy miało być wsunięte ogniwo między attykę a podstawę kopuły, co zresztą zgadza się w zupełności z opisem Vasariego.

Dzisiejszy projekt wykonanej kopuły, przypisuje Wittkower, Giacomowi della Porta, który po śmierci Michała Anioła, objął kierownictwo budowy i doprowadził ją do końca.

PARYŻ. Odkryto tu nieznanego dotąd portret Jana Vermeera z Delft. Wyobraża on popiersie młodzieńca i pochodzi z wczesnego okresu mistrza. W kolorystyce nadzwyczaj subtelnym przeważają tony nie-

bieskie i żółte, tak charakterystyczne dla Vermeera, brak im jednak zupełnej harmonji i wyrównania, które cechują późniejsze dzieła artysty.

Obraz ten jest doniosłym nabytkiem wśród niezbyt licznego dorobku najznakomitszego kolorysty holenderskiego, szkoda jednak, że dzieło to dostało się natychmiast do Ameryki, skoro uznanie zostało przez powołanych znawców za autentyczną pracę Vermeera.

M. W.



WYSTAWY ARTYSTÓW POLSKICH W PARYŻU.

Ruchliwe stowarzyszenie «France-Pologne» zorganizowało w swym lokalu stałą wystawę artystów polskich przebywających w Paryżu. Wystawa ta ma na celu – nie zapoznanie Francji z całokształtem naszego malarstwa, lecz z twórczością poszczególnych artystów goszczących na stałe czy też przejazdem we Francji. Na wystawie bieżącej (maj r. b.) m. in. znajdziemy prace artystów następujących: W. Kossaka – portret marszałka Focha, szkice i portrety Czyżewskiego i Zaka, pejzaże pań Muterowej, d'Erceville, Piramowiczówny, Samlickiego, Marylskiego, Ruby oraz szeregu innych. W dziale grafiki wystawiają Rubczak, Adamska-Rubowa, Brandel. Wreszcie w dziale rzeźby Biernacki (głowa chłopa), Black (akty) i Puget (Hallerczycy).

W galerji Druet, wystawia p. Halicka szereg płócien, wśród których największe zainteresowanie budzą wnętrza, wg. słów krytyka francuskiego: „*tout à fait charmants, lumineux, intenses, vivants touchants, très bien peints et peints avec la grâce du pinceau*”.

W salonach Paul Guillaume mamy znów wystawę Kislinga, znanego w Paryżu od dwóch lat. Krytyka wyraża się o tej wystawie przychylnie, podnosząc zarówno rysunek jak kompozycję artysty.



RYNEK SZTUKI.

LONDYN. W sezonie zimowym nie wiele obrazów poważniejszej wartości ukazało się na rynku, to też ceny były względnie niskie. Najwyższą sumę osiągnął Fantin-Latour («Róże w szklanym wazonie») 21½ – 21½ in., za obraz ten zapłacono Ł. 1.029. Na

wymienienie zasługują ponadto następujące transakcje: Guardi, «Wyspa San Giorgio w Wenecji», (13×17½ in.) Ł. 220.10; F. Wouverman, «Scena nad rzeką», (19×27 in.) – Ł. 94.10; Vittorio Crivelli, Ołtarz złożony z sześciu obrazów, przedstawiających Madonnę i świętych (94×63 in.) – Ł. 777; Joos van Clevee, «Madonna z Dzieciątkiem», (41×31½ in.) – Ł. 99.15; Canaletto, «Zabawa na Canal Grande», (24½–34½ in.) – Ł. 81.18; A. van Stalbert, 1644, «Scena w karczmie», (21×33 in.) – Ł. 105; Van Huysum, «Kwiaty w wazonach», para (każdy 29×24 in.) Ł. 215.5; Claes Hals, «Widok na Haarlem» (24½×31½ in.) – Ł. 120.15; A. Cuyp, «Mężczyzna w czarnym stroju», (34½×25½ in.) – Ł. 94.10; Lorenzetti, «Zwiastowanie», para (23×14½ in.) – Ł. 420; P. Claes, «Martwa natura ze szklanką wina», (12×16 in.) – Ł. 89.5; Giovanni Bellini, «Św. Rodzina ze św. Katarzyną», (33×28 in.) – Ł. 651; Szkoła florencka, «Madonna z Dzieciątkiem» – Ł. 199.10; Szkoła umbryjska, «Madonna z Dzieciątkiem» – Ł. 168; A. Baldovineti, «Madonna z Dzieciątkiem» (30×23 in.) Ł. 325.10; Hondocoeter, «Ptaki wśród krajobrazu», 1690, (38×51 in.) – Ł. 90; Canaletto, «Widok na Warwick», rysunek (14×37 in.) – Ł. 40; Bronzino, «Portret kobiety», (30×23 in.) – Ł. 393.15; J. Ruisdael, «Wodospad» (39×33½ in.) – Ł. 283.10; J. van Goyen, «Krajobraz», 1669, (19×27½ in.) – Ł. 220.10.

Sztuchy angielskie kolorowe z w. XVIII były sprzedawane w cenie od Ł. 20 do Ł. 70, zależnie od stanu i rzadkości. Dürera «Św. Rodzina z motylem», zlekka uszkodzona, osiągnęła Ł. 16.

Większy ruch zaznaczył się w dziale sztuki dekoracyjnej. Największe zainteresowanie wzbudziła tapiseria gotycka z w. XV czy też początków w. XVI, roboty szwajcarskiej lub południowo-niemieckiej, przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem wśród świętych, (wymiaru 5 ft. 4 in. × 3 ft.), osiągnęła ona sumę Ł. 1.207. Tapiseria burgundzka z początków w. XVI, zapłacona została Ł. 714; dywan armeński, w. XVII, (9 ft. 6 in. × 6 ft. 11 in.) – Ł. 100.

Wysokie ceny osiągała ceramika. Patera okrągła, Urbino, sygnowana «F. R. Lanzio in Urbino», – «Herkules zwalczający lwa», (7½ in. średnicy), osiągnęła Ł. 102.18; Caffagiolo, wazon, (9 in. wysokości) –

Ł. 73.10; Naczynie apteczne, północne Włochy, I-sza połowa w. XV, (6½ in. wysokości) – Ł. 96.12.

Porcelana chińska, epoka Kang Hsi (para wazonów, około 5 ft. wysokości) – Ł. 267.16 i Ł. 178.10; para wazonów chińskich sześciokątnych, (11½ in. wysokości) – Ł. 107.2.

PARYŻ. Rynek był w marcu bardzo ożywiony. Z obrazów najwyższą cenę osiągnął Jean Clouet'a portret «Jeanne d'Albert», zapłacony fr. 65.000. Ponadto zawarte zostały w dziale malarstwa następujące transakcje, zasługujące na uwagę: Szkoła Andrea Mantegna, «Madonna z Dzieciątkiem», (48×28 ctm.) – fr. 33.000; Szkoła staro-flamandzka, «Św. Barbara» – fr. 17.700; Szkoła Watteau, «Zebranie w parku» fr. 20.100.

W dziale rysunków osiągnięte zostały ceny następujące: Fragonard, «Łuk tryumfalny» (45×60 ctm.) – fr. 17.200; Ingres, «Studjum rąk» – fr. 2.100; Ingres, «Studjum kobiety udrapowanej» – fr. 900; Lancret, «Człowiek siedzący», sangwina – fr. 2.000; Singry, (uczeń Isabey'a): Portret, minjatura, rama złota zdobiona perłami – fr. 2.860.

Akwaforty Rembrandta na licytacji w Hôtel Drouot dn. 9 kwietnia r. b.: «Chrystus leczący chorych» lub t. zw. «Hundertguldenblatt» – fr. 65.000; «Trzy Krzyże» – fr. 3.000; «Tryumf Mardocheusza» – fr. 10.400.

Duże zaciekawienie budziła ceramika. Sprzedane zostały: butelka, stary fajans perski – fr. 4.000; miska perska – fr. 2.100; talerz, Castel-Durante, w. XVI – fr. 4.000; słój aptekarski, Faenza w. XVI – fr. 12.000; półmisek okrągły, Deruta, w. XVI – fr. 20.800; talerz, Deruta, w. XVI – fr. 35.100; porcelana francuska (Vincennes i Sèvres) – od fr. 1.255 do fr. 2.250.

Z mebli: komoda inkrustowana Louis XV – fr. 19.300; komoda, ozdoby ze złoczonego brązu, Louis XVI – fr. 13.000; sekretera inkrustowana i ozdobiona bronzami, Louis XVI – fr. 14.000.

Zegar stojący, Louis XVI, sygnowany «Prolaine à Paris» – fr. 15.200; zegar z brązu patynowanego i złoczonego, Louis XVI – fr. 10.200; zegar marmurowy z bronzami złoczonemi – fr. 14.100.

Wacław Husarski.



Korespondencje

WIADOMOŚCI Z ZAKRESU SZTUKI W PRADZE

Praga, dnia 5 maja r. 1924.

Tutejsze stosunki na rynku artystycznym nie można uważać za pomyślne. Istnieje jedna tylko sala licytacyjna przy praskim lombardzie, lecz na jej licytacji są dostarczane dzieła o małej wartości artysty-

cznej i zainteresowanie zbieraczy jest dość nikłe. Druga sala licytacyjna: «Antiqua» — zanikła. Główne źródło skąd nadchodziły do Czechosłowacji przedmioty sztuki, Niemcy, obecnie wyschło. Ceny ustalone w złotych



JÓZEF MANES.

Studjum do «Tęczy».

markach, okazały się w stosunku do waluty czechosłowackiej zbyt wygórowane.

Liczba zbieraczy jest znaczna, założyli oni nawet w ubiegłym roku «Społeczność sbiratelu a přátel umění» (Towarzystwo zbieraczy i przyjaciół sztuki),

które urządziło wystawę rysunków i studjów starszych mistrzów czeskich w «Dome umelcu» (Dom artystów). W Towarzystwie wygłaszane bywają również odczyty i organizują się wycieczki do prywatnych galerij praskich, niedostępnych dla publiczności.

Wystawa rysunków była bogata, zorganizował ją zasłużony senior zbieraczy czeskich, dyrektor F. A. Borowsky, skorzystawszy ze swych bogatych zbiorów oraz ze zbiorów licznych praskich miłośników sztuki. Zainteresowanie naturalnie nosiło bardziej charakter historyczny niż artystyczny. Wystawa uwidoczniała wpływy obce, szczególnie niemieckie i włoskie w zaczątkach czeskiego malarstwa XIX stulecia. Można tu było zauważyć więcej pilności akademickiej aniżeli prawdziwej zdolności twórczej, lecz ciekawem było oglądać wszystkich poprzedników pierwszego prawdziwego i największego geniusza malarskiego czeskiego, Józefa Manesa.

W Pradze brak dotychczas budynku galerji państwowej. Zbiory poumieszczane są w nieodpowiednich lokalach, przeważnie w magazynach. Jednakże ogłoszono konkurs na gmach galerji państwowej i zapewne w krótkim czasie rozpoczęta zostanie budowa obszernego gmachu na wyspie Kampie na Malé Strane. Zbiory państwowe zostały wzbogacone dzięki nabyciu nowego Rembrandta, znalezionej w prywatnej kolekcji. Jest to fragment spalonego obrazu «Zwiastowanie», przedstawiający klęczącą postać Madonny, pochodzi zaś ze zbiorów największego czeskiego miłośnika sztuki, barona Wojciecha Lanny.

Z urządzanych wystaw malarskich najciekawszą była wystawa spuścizny artystycznej Adolfa Kosárka w sali wystawowej «Manesa» (Towarzystwo zawodowych artystów czeskich) w Pradze. Kosárek zmarł w r. 1859 na gruźlicę. Pomimo to, iż nie pozostawił on wiele dzieł, posiadają one wszakże wielkie znaczenie dla rozwoju czeskiego pejzażu. Kosárek pomimo, iż był romantykiem, potrafił zagłębić się w duszę krajobrazu. Ma pewne skłonności do idealizacji, lecz jednocześnie ujmujący słodki liryzm, który broni go przed szablonem. Uczuciowość jego jest poprzedniczką modernistycznego pojmowania natury. Gdzieś tam można wyczuć już Corota, a zwłaszcza w ostatnich pracach Kosárka (naprz. w «Kościele w lesie») — jest to ta sama miękkość, lekkość i szerokość barwnych tonów, która świadczy o tem, iż w młodym tym artyście straciło malarstwo czeskie bardzo utalentowanego malarza. Prace jego znajdują się przeważnie w zbiorach prywatnych. Galerje publiczne są w posia-



MIKOŁAJ ALEŠ.

Rotmistrz husycki.

daniu nieznacznę ich części. Kosárka oceniono dopiero po upływie pięćdziesięciu lat po jego śmierci!

Malarstwo polskie w Czechosłowacji jest bardzo słabo reprezentowane. Galerja państwowa prawie nic nie posiada — brak Grottgera, Matejki, Malczewskiego i t. d. Współczesne malarstwo polskie zupełnie nie jest w Czechach znane. Jest to wielkim błędem. Pożądane byłoby, ażeby w Pradze urządzono wielką wystawę sztuki polskiej, dawnej i nowej, podobnie jak urządzona była w ubiegłym roku wystawa francuska, na której rząd zakupił szereg obrazów, celem utworzenia jądra przyszłego oddziału francuskiego w galerji państwowej.

Piękny zbiór polskich autografów posiada zbiór Lasehradeum na Smichowie. Znajdują się tam dokumenty państwowe podpisane przez królów polskich, jak również dokumenty prywatne, naprz. Kościuszki i emigracji z XVIII i XIX stuleci. Mickiewicz i Słowacki reprezentowani są tam całym szeregiem dokumentów, jak również wielu innych pisarzy polskich dawnych i współczesnych. Badacz znajdzie tam obfity materiał.

Jiri Karásek ze Lvovic.





MEZZOTINTA ANGIELSKA Z R. 1773.

Ze zbiorów p. Hieronima Wildera.

Kronika „Domu Sztuki”

BIEŻĄCA WYSTAWA.

Jest rzeczą niemożliwą dawać szczegółowe sprawozdania z kilkuset dzieł, należących do różnych dziedzin sztuki i epok, które przewijają się przez «Dom Sztuki» w ciągu tych kilku tygodni, z którymi wiąże się ukazanie się danego numeru *Sztuki i Artysty*. Dlatego też w naszych przeglądach musimy ograniczyć się do dawania ogólnej charakterystyki bieżącej wystawy, a właściwie paru kolejnych wystaw przedzielonych licytacjami, oraz do wyliczenia tylko tych przedmiotów sztuki, które, zdaniem naszym, zasługują na specjalną uwagę.

Charakterystyczną cechą rynku dzieł sztuki w Warszawie, jest stała przewaga sztuki nowej, a szczególnie współczesnego malarstwa polskiego. Nadaje to właściwe piętno i bieżącym wystawom w «Domu Sztuki», na których malarstwo polskie zajmuje miejsce dominujące. Mamy więc szereg większych i mniejszych prac artystów warszawskich i krakowskich: Tadeusza Pruszkowskiego (kilka portretów i kompozycje), Władysława Skoczylasa, Wacława Borowskiego (parę bardzo udanych kompozycji o subtelnym pastelowym

tonie), Leona Wyczółkowskiego (wielki autoportret, kwiaty, akt kobiecy), Juliana Fałata (m. in. wielką, akwarelową «Nagankę» zimową — o technice uderzającej swą prostotą, a jednocześnie przedziwnie oddającą właściwy nastrój, wym. 140 cm. X 60 cm.), Jacka Malczewskiego (kilka większych i mniejszych kompozycji), Stanisława Noakowskiego (cykl nieznanymi kompozycji), Władysława Wankiego (pejzaż jesienny) i wiele innych.

Przy sposobności zwracamy uwagę zbieraczów grafiki na znajdujące się w «Domu Sztuki» ostatnie autolitografie Leona Wyczółkowskiego (robione tuszem i kredką) z r. 1924, przedstawiające drzewa i gałęzie w szronie oraz kwiaty (z cyklu wystawionego niedawno w warszawskiej Zachęcie). Prace te, odbite przez artystę często w kilkunastu zaledwie egzemplarzach, zdają się być szczytem tego, co w technice jednobarwnej w grafice można osiągnąć. Należałoby poświęcić im specjalne studjum, niewątpliwie będą one chlubą pierwszorzędnych kolekcji.

Należy też nieco szerzej wspomnieć o znajdującym się na obecnej wystawie znanym dziele Józefa Chełmońskiego: «W kościele», z podpisem: *Józef*

Cbefmoński, 1871, przedstawiającem w scenie głównej wieśniaczkę z dwojgiem dzieci na ręku, z których jedno całuje nogi ukrzyżowanego Chrystusa (wymiar obrazu: 90 cm. X 121 cm.). Jak w innych wielkich kompozycjach artysty tak i tu dziwnie wiąże się realizm malarza z uczuciowością poety. Faktura obrazu mówi o dziele wczesnej doby twórczości, (obraz malowany na parę lat przed wyjazdem artysty do Monachjum), koloryt żywy i soczysty na pierwszym planie, stosowany w barwach brązowych na planach dalszych.

Nie możemy również pominąć milczeniem niewielkich «Astrów» Władysława Czachórskiego podpisanych: *Czachórski, Grabowczyk 1861* (wym. 37 cm. X 57 cm), mówiących o dużej kulturze artystycznej artysty, które powinny się znaleźć w jednym z naszych publicznych zbiorów. Wreszcie zaznaczymy, że mamy na wystawie aż cztery płótna Alfreda Wierusz-Kowalskiego, a między innymi, dużą «Scenę w lesie» (wym. 91 cm. X 82 cm.) i «W lesie zimą przed polowaniem» (wym. 51 cm. X 61 cm.).

Dział malarstwa szkół dawnych, głównie malarstwo flamandzkie i holenderskie, reprezentowane jest dużo mniejszą ilością okazów. Nie brak tu wszakże prac zastępujących najbliższe zapoznanie się z niemi.

Ale główną ozdobą tego działu jest duży portret dziecka z sarną, pędzla Nicolasa Maesa z r. 1676, (wym. 71 cm. X 90 cm.). Doskonale zachowanej pracy wielkiego tego artysty, ucznia Rembrandta, poświęcimy oddzielne studjum w jednym z najbliższych numerów *Sztuki i Artysty*, dlatego też ograniczamy się tu jedynie do krótkiej o niej wzmianki, zaznaczając przytem, że na miesiąc maj obraz ten wypożyczony został z wystawy «Domu Sztuki» na Wystawę Malarstwa Flamandzkiego i Holenderskiego do kamienicy Baryczków.

Kolekcja rysunków i szkiców szkół włoskich, flamandzkich i francuskich z w. XVI–XVIII, znajdująca się obecnie w «Domu Sztuki», należy do rzadkości u nas. Są wśród niej obrazy o dużej wartości, z których niejeden należałoby przypisać ręce pierwszorzędnego mistrza. Kolekcja ta zasługuje na uwagę i ze względu na zainteresowanie się w ostatnich czasach Paryża tym właśnie działem. Odsyłamy czytelników do sprawozdań z licytacji paryskich, podanych powyżej w kronice życia artystycznego za granicą.

Wśród tkanin pierwsze miejsce zajmuje dużych rozmiarów kobierzec francuski (Aubusson) z epoki Ludwika XVI. Prócz tego, mamy duży wybór dywanów perskich, różnych gatunków i wymiarów.

W dziale porcelany na wyróżnienie zasługują kilka bardzo dobrych imbryków i filiżanek wiedeńskich z w. XVIII oraz składający się z kilkunastu sztuk

serwis porcelany paryskiej z czasów empire (granat na tle złotem) niestety mocno klejony.

Z innych działów wymienimy parę francuskich zegarów (bronz złocony) z epoki empire oraz rosyjski talerz emalowany (w kolorze ciemno granatowym) na miedzi i inkrustowany srebrem z połowy wieku XVIII.



SPRAWOZDANIA Z LICYTACJI.

(Ceny podane w markach polskich).

LICYTACJA LV Z DN. 6, 7 i 8 MARCA.

OBRAZY. Gałek St.: Góry, ol. 145 milj., Góry, ol. 180 milj. — Hofmann Vlastimil: Dzieci, ol. 360 milj., Polska jesień, ol. 355 milj. — Kossak Juliusz, Ułan na koniu, sepja, 210 milj. — Masłowski Stanisław, Krowy, ol. 500 milj. — Norblin J. P., Jeździec, rysunek tuszem, 1.180 milj. — Pawliszak Wacław, Pejzaż, ol. 450 milj. — Stachiewicz Piotr, Żyj pieśni, ol. 300 milj. — Wankie Władysław: Pejzaż, ol. 90 milj., Rybaczki, ol. 400 milj. — Weysenhoff Henryk, Lis, ol. 670 milj. — Wy-
czółkowski Leon: Kwiaty, akw. 335 milj., Kwiaty, pastel 1.490 milj., Morskie Oko, pastel 1.475 milj. — Decamp, Scena wojenna, ol. 1.690 milj., Szkoła włoska, w. XVII, Ostatnia Wieczerza, ol. 210 milj. CERA-
MIKA: Dzban, Baranówka, 81 milj. — 2 wazony chińskie, 95 milj. — Delft, wazon, 186 milj. — Delft, wazon, 350 milj. — Filiżanka ze spodkiem, Marcollini, 30 milj. — Puchar, szkło polskie, 950 milj. TKANINY: Dywan Beszyr, (123 cm. X 250 cm.), 600 milj. — Horosan (150 cm. X 200 cm.), 200 milj. MEBLE: Komoda czeczotowa, 190 milj. — Lustro w ramie topolinowej, 200 milj. — Stół mahoniowy, empire, 930 milj. — Stół holenderski, inkrustowany, 1.636 milj. — Stoliczek trójkątny, maurytański, 245 milj. — Szafka mahoniowa, 700 milj. VARIA: Pudełko gdańskie, srebrne 140 milj. — 2 świeczniki i zegar, empire z epoki, bronz złocony, 4.300 milj. — Tabakierka rococo, kość słoniowa, 105 milj. — Clodion, płaskorzeźba w marmurze, 600 milj. — Debucourt według Vernet: Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego, sztych kolor. 1.150 milj.

LICYTACJA LVI Z DN. 20 i 21 MARCA.

OBRAZY: Augustynowicz A., Główka, akw., 220 milj. — Cieślowski T., Nowy Zjazd, ol. 510 milj. — Gałek S., Pejzaż górski, ol. 390 milj. — Hofmann V.: Autoportret, ol. 400 milj., Główka, ol. 180 milj. — Kossak W.: Trębacz, ol. 500 milj., Ręce do góry, ol. 1.300

milj. — Malczewski J., Portret, ol. 350 milj. — Moniuszko J., Pan Twardowski, ol. 320 milj. — Nirenstein Z., Ka-
szub, ol. 170 milj. — Pankiewicz J., Pejzaż, akw. 270
milj. — Ryszkiewicz J., Stracona placówka, ol. 480
milj. — Stanisławski J., Wieś, ol. 400 milj. — Szkoła wło-
ska, Zwierzęta, ol. 100 milj. — Weysenhoff H., Pora-
nek, akw. 220 milj. — Zygmuntowicz Z., Sanna, ol. 220
milj. **TKANINY:** dywany: Kuba (500 cm. X 200),
1.000 milj. — Herat (200 cm. X 300 cm.), 520 milj. —
Beludżystan (190 cm. X 115 cm.), 340 milj. — Beludży-
stan (215 cm. X 110 cm.), 480 milj. — Sziraz (195 cm.
X 130 cm.), 380 milj. — Beludżystan (180 cm. X 105
cm.), 320 milj. — Sziraz (175 cm. X 220 cm.), 340
milj. — Sziraz (175 cm. X 110 cm.), 325 milj. **MEBLE,**
Komoda czeczotowa, 300 milj. — Stolik mahoniowy, 310
milj. — Biurko mahoniowe z bronzami, 600 milj. **VARIA:**
Budda, fig. stary bronz, 290 milj. — Taca srebrna (2.800
gr.), 900 milj. — 2 strzelby, beduinki, 160 milj.

LICYTACJA LVII Z DN. 10 i 11 KWIETNIA.

OBRAZY I RYSUNKI: Bennoi A., Z We-
necji, akw., 275 milj. — Boruciński M., Akt, akw., 350
milj. — Cieślewski T., Pejzaż, ol., 92 milj. — Eysmond
St., Mimoza, pastel, 285 milj. — Fałat J., Portret brata,
ol., 275 milj. — Kossak Juliusz, Zajączki, rys., 165 milj. —
Lemaire, Główka, ol., 299 milj. — Malczewski J., Pejzaż,
ol., 600 milj. — Masłowski St., Pejzaż, ol., 600 milj. —
Noakowski St.: Szkic archit., akw., 150 milj., Szkic
archit., akw., 126 milj. — Pawliszak W., Pejzaż, ol., 450
milj. — Wankie Wł., Rybaczki, ol., 600 milj. **CERAMI-**
KA: Wedgwood, dzbanek, 70 milj. — Ćmielów, koszy-
czek, 105 milj. — Wiedeń stary, patera z podstawą, 410
milj. — Meissen stary: 2 mleczniki, 86 milj.; 4 talerze, 120
milj. — Meissen nowy: grupa duża, 130 milj. — Baranów-
ka, filiżanka, 250 milj. **MEBLE:** Garnitur mebli jesion.
z czasów ks. Warszawskiego, 2.000 milj. — Garnitur
mebli mahoniowy, styl empire, 2.700 milj. — Stół ma-
honiowy, styl empire, 511,500 tys. — Komoda czeczoto-
wa, Biedermeier, 158 milj. — Komoda czeczotowa, Bie-
dermeier, 415 milj. — Stoliczek mah. do robót, 120 milj. —
Szkatułka z drzewa różanego z bronzami, w stylu
Ludwik XVI, 315 milj. **TKANINY:** Dywan Keszan (130
cm. X 200 cm.), 2.204 milj. — Makata wschodnia, 558
milj. — Makata rosyjska, 360 milj. — Szal francuski 465 milj.
VARIA: Autor nieznan., Robotnik, rzeźba w bronzie, 900
milj. — Carrier, rzeźba, bronz, 1.398 milj. — Figura Bud-
dy, stary bronz, złożony, 225 milj. — Figura Buddy,
stary bronz, większa, 400 milj. — Koszyk srebrny, sta-
ry (wagi 631 gr.), 410 milj. — Cukiernica srebrna (wagi
590 gr.), 185 milj. — Miecz perski stary, 75 milj. — Łuk
chiński stary, 105 milj. — Szkło polskie, szklanica, 950
milj. — Baccarat: 2 wazon y kryształ, 600 milj.; 2 wa-
zony kryształ, 545 milj.

LICYTACJA LVIII Z DN. 28, 29 i 30 KWIETNIA.

OBRAZY I RYSUNKI: Autor nieznan., por-
tret męski, ol., 235 milj. — Autor nieznan., Główka, ol.,
700 milj. — Autor nieznan., Scena rodzajowa, ol., 630
milj. — Boruciński M., Akt, akw. (25 cm. X 33 cm.),
395 milj. — Cieślewski T., Miasto (40 cm. X 60 cm.),
150 milj. — Gałek S.: Góry, ol. (25 cm. X 37 cm.), 210
milj., Morskie Oko, ol., 300 milj. — Grotter A.: Pejzaż,
akw. (10 cm. X 25 cm.), 160 milj., Pejzaż, akw. (10
cm. X 25 cm.), 205 milj. — Kamocki S., Zakopane, ol.
(83 cm. X 52 cm.), 225 milj. — Kostrzewski Fr., Po-
wrót, akw. (59 cm. X 37 cm.), 200 milj. — Masłowski
S., Przed chatą, akw. (110 cm. X 70 cm.), 305 milj. —
Matejko J.: Szkic ołówkowy, 145 milj., Rysunek ołów-
kiem, 200 milj. — Okuń E., Puszcza, ol. (120 cm. X
100 cm.), 195 milj. — Siemiradzki H., Rysunek. 230
milj. — Stachiewicz P., Główka, pastel, 420 milj. — Stras-
kiewicz S., Wieczór, ol. (41 cm. X 24 cm.), 250 milj. —
Szkoła holenderska, 2 portrety, ol., 1.775 milj. — Wast-
kowski, Pejzaż, ol. (47 cm. X 25 cm.), 400 milj. —
Wyczółkowski L., Białe róże, akw., 550 milj. **CERA-**
MIKA: Baranówka, misa, 372 milj. — Lubartów, kosz
ażurowy, 180 milj. — Pacyków, figura, 130 milj. **TKA-**
NINY: Hamadan (300 cm. X 400 cm.), 1.350 milj. —
Szirwan (200 cm. X 105 cm.), 325 milj. — Sziraz (195
cm. X 128 cm.), 520 milj. — Ferahan (190 cm. X 115
cm.), 370 milj. — Tebris (170 cm. X 125 cm.), 570
milj. — Anatolijski (165 cm. X 105 cm.), 330 milj. — Ana-
tolijski (160 cm. X 100 cm.), 400 milj. — Portretery tu-
reckie, 500 milj. — Szal francuski, 250 milj. **VARIA:**
Szafka wschodnia, inkrustowana, 760 milj. — Kanapa
mahoniowa, 2.000 milj. — Budda, fig., stary bronz, 200
milj. — Zegar bronz., empire z epoki, 744 milj. — Zegar
marmurowy, Ludwik XVI 1.350 milj.



WYSTAWA «DOMU SZTUKI» W ŁODZI.

W monotonnem życiu tego miasta wystawa
«Domu Sztuki» witana była z entuzjazmem i uznaniem.

W pięknych salach Tow. Kredytowego m. Ło-
dzi, artystycznie udekorowanych stylowymi meblami,
gobelinami i dywanami zostały zebrane dzieła najlep-
szych mistrzów sztuki polskiej dawnej i najnowszej
oraz dzieła mistrzów obcych.

Większość wystawionych dzieł nabyli miejscowi
zbieracze, dając wyraz wyrobienia artystycznego
przez kupno rzeczy tylko prawdziwie dobrych bez

względu na nazwisko autora. Zostały zakupione obrazy zarówno Kossaka, Fałata czy Malczewskiego, jak Borowskiego, Pruszkowskiego czy Skoczylasa.

Wystawa trwała od dn. 30 marca do 4 kwietnia, 4 i 5 kwietnia odbyła się licytacja niesprzedanych podczas wystawy przedmiotów.

Wystawa spotkała się z serdecznym przyjęciem miejscowej prasy.

KALENDARZ WYSTAW I LICYTACJI.

Maj: od dn. 6 maja do dn. 14 maja wystawa, dn. 15, 16 i 17 maja licytacja (licytacja LIX), od dn. 21 do dn. 29 maja wystawa, dn. 30 i 31 maja oraz z czerwca licytacja (licytacja LX).

Czerwiec: od dn. 4 czerwca stała wystawa ze sprzedażą z wolnej ręki.

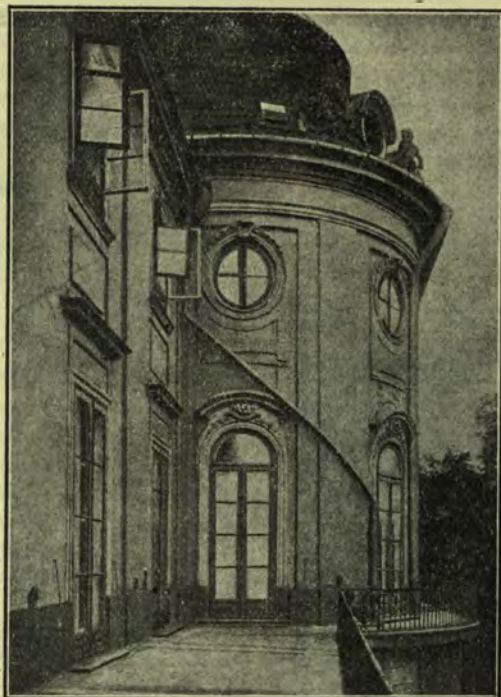


L. BOILLY.

„Les Amateurs de tableaux”.
(litografia).

Ze zbiorów p. Hieronima Włódera.

Recenzje i Sprawozdania



Zamek królewski
w Warszawie.

Ryzalit środkowy
od strony tarasu.

(Ilustracja z pracy Aleksandra Kraushara)

ALEKSANDER KRAUSHAR – *Zamek Królewski w Warszawie, zarys historyczno-obyczajowy*. Nakład księgarni św. Wojciecha. Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin r. 1924.

Zasłużony badacz zabytków warszawskich, a w szczególności zabytków architektury, p. Aleksander Kraushar, podjął myśl wydawnictwa monografii historyczno-obyczajowych wybitniejszych historycznych warszawskich pałaców. Opis przeszłości Zamku Królewskiego jest właśnie tomem pierwszym tego wydawnictwa.

Obok historii Zamku i jego opisu, autor porusza wiele spraw z Zamkiem Królewskim związanych, najwięcej miejsca poświęcając przytem czasom Stanisława Augusta, – to jest epoce, gdy Zamek stał się środowiskiem życia kulturalnego, artystycznego i naukowego, promieniającego na cały kraj. Do tekstu do-

łączono 57 ilustracji, wykonanych w rotograturze, przedstawiających architekturę zewnętrzną i wewnętrzną Zamku oraz niektóre mieszczące się w nim zabytki sztuki.

DR. MIECZYSLAW TRETER – *Zbiory państwowe w Zamku Królewskim w Warszawie*. (Odbitka z „Tygodnika Ilustrowanego”, Nr. 49, rok 1923), Warszawa, MCMXXIV, nakł. Gebethnera i Wolffa.

Autor daje zwięzły opis zbiorów mieszczących się w Zamku Królewskim w Warszawie, podając jednocześnie wiadomości o tem, jak apartamenty królewskie wyglądały za czasów Stanisława Augusta, dzięki któremu Zamek warszawski, który i przedtem już był wspaniałą rezydencją stał się „ponadto jeszcze żywym środowiskiem artystycznej kultury, pierwszym i jedynym wtedy wielkim Polskim Muzeum, w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu, siedzibą wielu wybitniejszych artystów polskich i obcych i centralnym artystycznym warsztatem”. Rozprawa dr. Tretera, ilustrowana 35 fotografiami sal zamkowych i poszczególnych przedmiotów sztuki, jest pożytecznym przewodnikiem dla zwiedzających.

Rocznik Ilustrowany Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie poświęcony sztuce, literaturze i kulturze, – nakładem T-wa Sztuk Pięknych w Krakowie, r. 1923.

Tytuł powyższy jest tak wyraźny, że zwalnia z obowiązku dokładniejszego omówienia charakteru wydawnictwa, które, jak to czytamy w słowie wstępem redakcji, ma w najbliższym czasie zostać zamienione na kwartalnik.

Z artykułów, które po większej części są parostronicowymi rozprawami, wymienimy: Feliksa Kopy – *Aleksander Orłowski*, Leonarda Lepszego – *Inwentaryzacja zabytków sztuki na Ziemiach Polski*, redaktora „Rocznika”, Antoniego Waśkowskiego – *Alfons Karpiński*, Rajmunda Bergela – *Współczesny Kraków literacki*. Wydawnictwo bardzo staranne, dwie ozdobne reprodukcje obrazów Orłowskiego i Karpińskiego na planszach, można by tylko wyrazić wątpliwość, czy redakcja „Rocznika” nie postawiła sobie zbyt szerokiego zadania, pragnąc prócz sztuk plastycznych uwzględnić również życie artystyczne, literackie i naukowe Krakowa oraz omawiać krytycznie wszystkie ważniejsze prace z dziedziny historii sztuki, literatury, muzyki i beletrystyki.

M. GUMOWSKI — *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i spis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej.* Nakład Drukarni Narodowej. Kraków r. 1924.

Jest to dalszy tom nadzwyczaj pożytecznego wydawnictwa podjętego przez krakowską Drukarnię Narodową, które ma objąć opis naszych muzeów.

O tomie pierwszym, poświęconym Muzeum Narodowemu w Krakowie, mieliśmy już sposobność wspomnieć w numerze pierwszym *Sztuki i Artysty*.



JAN MATEJKO

Anioł grający na harfie
(Muzeum Wielkopolskie)

(Ilustracja z pracy r. M. Gumowskiego)

Muzeum Wielkopolskie założone w r. 1894 posiada wiele cennych prac malarskich epok minionych, pod tym względem jest to jeden z najbogatszych naszych zbiorów. W ostatnich latach wzbogaciło się ono piękną kolekcją obrazów i rzeźb współczesnych artystów polskich. „*Uzyskane w ostatnich 4 latach zbiory i nabytki* — mówi dr. Gumowski w swej przedmowie — *napełniły już wszystkie sale i magazyny obszernego zresztą gmachu, tak że problem pomieszczenia dalszych nabytków staje się coraz ważniejszy*”. Po zwięzłym opisie około 300 najcenniejszych przedmiotów znajdujących się w Muzeum, podane są na planszach ich podobizny. Ilustracje, wykonane w sepii, stoją w zupełności na wysokości zadania i są dużo lepsze niż ilustracje tomu pierwszego.

D.

TANCRED BORENIUS, ph. D. A — *Catalogue of the Pictures etc., collected by Viscount, and Viscountess Lee of Tarebam, described by...* (Drukowane jako manuskrypt).

Wobec znacznie wzmózonego zbieractwa wśród osób prywatnych, staje się rzeczą konieczną katalogowanie i publikacja prywatnych zbiorów i muzeów. Jednym z wydawnictw takich jest właśnie katalog D-ra Borenius. Zbiory lorda Lee nie są zbyt obfite, zawierają natomiast szereg dzieł wyjątkowej wartości, rzucających nieraz nowe zupełnie światło na działalność poszczególnych artystów, a nawet na całe okresy sztuki. Do takich należy naprzykład Madonna z Dzieciątkiem Cimabuego, uchodząca za najwybitniejsze dzieło tego ojca sztuki współczesnej. Z innych dzieł szkoły włoskiej wyróżniają się szczególnie: doskonały Bernardino Luini, dalej Meri di Bicci (Madonna w typie Botticellego), przypuszczalnie Giovanni Bellini (Męczeństwo Św. Piotra). Szkołę flamandzką świetnie reprezentuje Rubens, którego szkic do antwerpskiego «Zdjęcia z krzyża», bezsprzecznie własnoręczne dzieło mistrza, posiada, jak zwykle u Rubensa, większe zalety, niż wykończony obraz. Z innych arcydzieł tego muzeum zasługują na szczególną uwagę: Holbeina portret Edwarda VI, jako księcia Walji, ze szkoły Holbeina pochodzący portret Tomasza More z rodziną, oraz szereg obrazów szkoły angielskiej, między innymi dwa Reynoldsy, Gainsborough, Zoffany, Ramsey i inne.

Katalog jest bogato ilustrowany i opatrzony wstępem D-ra Borenius.

JOSEPH MEDER — *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung.* (Ruton Schroll et Co. Wiedeń).

Dzieło to, opracowane przez długoletniego pracownika, a następnie dyrektora wiedeńskiej Albertina, jest najbardziej być może źródłową pracą, omawiającą technikę i rozwój rysunku. Część pierwsza książki Medera mówi o technicznych środkach i materiałach rysowniczych i podaje spory szereg starych recept i przepisów. Część druga traktuje o dziejach i sposobach nauczania rysunku, uwzględniając szczególnie epokę Odrodzenia, w części trzeciej zanalizowane są sposoby plastycznego odtwarzania kształtu i przestrzeni za pomocą barwy czarnej i białej, część czwarta poświęcona jest kolekcjonerstwu i zawiera wiadomości o dawnych zbieraczach, o naśladownictwach, kopjach i falsyfikatach, o sposobach konserwacji i restauracji rysunku i t. d. Część ta, w której autor miał sposobność wyzyskać swoje długoletnie doświadczenie zbieracza i konserwatora, posiada szczególnie znaczenie.

ALEXANDER KOCH – *Handbuch Neuzeitlicher Wohnungskultur Band Schlafzimmer*. Darmstadt, 1924.

Autor narzeka, że we wszystkich dziedzinach życia jest postęp, brak go jedynie w dziedzinie wypoczynku, a źle wypoczęci ludzie są nieszczęściem społeczeństwa. Łóżko, w którym spędzamy połowę naszego życia, powinno odpowiadać swemu celowi, jaknajdoskonalej podporządkowując się położeniu ciała w stanie wypoczynku. Niedługi tekst poprzedza prawie 200 tablic z ilustracjami wewnątrz pokoi sypialnych, kąpielowych i ubieralni. Nie wszystkie wprowadzie te wnętrza odpowiadają swojemu celowi, jednak wiele z nich jest wytwornych. Oryginalnym pomysłem jest n. p. pokój wypoczynku, wg. projektu słynnego wiedeńskiego architekta, Józefa Hoffmanna. Na podwyższeniu, w niszy, wielka, głęboka kanapa; tylną ścianę niszy pokrywa mozaika z kości słoniowej; na bocznych ścianach we wnętrzach półki. Książka ta niewątpliwie zajmie wszystkich tych, którzy interesują się estetyką wnętrza.



CZASOPISMA NADESŁANE.

- „Pani” – miesięcznik Nr. 4. Warszawa, 1924.
„Przegląd Bibliograficzny” – dwutygodnik. Warszawa. Rok X. Nr. 9 i 10.
„Przegląd Warszawski” – miesięcznik. Warszawa. Rok IV. Nr. 30, 31.
„Przemysł – Rzemiosło – Sztuka”. Kraków. Rocznik IV. Nr. 1.
„Przemysł Graficzny” – dwutygodnik. Warszawa. Rok I. Nr. 4.
„Sprawy Polskie” – dwutygodnik. Warszawa. Rok I. Nr. 4–6.
„Wiadomości literackie” – tygodnik. Warszawa. Rok I. Nr. 13–20.
„Wiadomości Numizmatyczno - Archeologiczne” – rocznik. Kraków. Nr. 1–12. Rok 1923.
„Der Cicerone” – dwutygodnik. Lipsk. Rok XVI. Zeszyt 6–10.
„Deutsche Kunst und Dekoration” – miesięcznik. Darmstadt. Rok XXVII. Zeszyt marcowy i kwietniowy.

KATALOGI.

„Kunstgeschichte und Kunstgewerbe” – Rudolf Hönisch, Antiquariat Leipzig.



OD REDAKCJI.

Jako premjum, do Nr. 6 „Sztuki i Artysty” (za miesiąc czerwiec r. b.) dołączony będzie drzeworyt wykonany przez artystę malarza Władysława Skoczylasa.

REDAKCJA: Stanisław Dangel,
dr. Mieczysław Sterling.

WYDAWCA: „Dom Sztuki”
(Hôtel des Ventes).

Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka w Warszawie.

KUPIĘ MONETY:

RYGA:

Z CZASÓW STEFANA BATOREGO
I ZYGMUNTA III

INFLANCKIE:

Z CZASÓW CHODKIEWICZA
ORAZ

KURLANDZKIE

Porozumiewać się w języku niemieckim

E. KIELER

Frövadsholm przez Randers, Danja.

DLA MIŁOŚNIKÓW PODRÓŻY

UKAZAŁA SIĘ NIEZWYKŁA NOWOŚĆ

GEN. BR. GRĄBCZEWSKI

KASZGARJA

KRAJ I LUDZIE

z portretem autora, 65 ilustr. i mapą.

Cena złotych 15.—(bez dod. sortym.)

„PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA”.

NR. 1. ROCZNIK IV.

ORGAN MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE

POD REDAKCJĄ

KAZIMIERZA WITKIEWICZA.

Ukazał się w druku najnowszy numer tego wydawnictwa, wyloczony w drukarni Miejskiego Muzeum Przemysłowego. Na treść tego pierwszorzędnego wydawnictwa artystycznego składają się źródłowe prace znanych etnografów, historyków sztuki i przemysłu ludowego. Numer ten obejmuje prace I. Gul-gowskiego: Garncarstwo na Kaszubach, T. Seweryna: Huculska wykładanka w drzewie, Dziwne Muzeum i Fartuszki Kosowskie, S. Udzieli: Wyrób sprzętów ludowych w Skawinie, K. Witkiewicza: Malowanki ludowe z okolicy Dąbrowy, pamiątki i zabawki ludowe z kiermaszu krakowskiego oraz kronikę.

„Przemysł, Rzemiosło, i Sztuka”, odznacza się nadzwyczajną szatą artystyczną i znakomitemi ilustracjami.

REDAKCJA CZASOPISMA: „PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA”.

KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA L. 9. TEL. 1339.



S. NOAKOWSKI.

Szkic architektoniczny.

DOM SZUKI

(HÔTEL DES VENTES)

SP. AKC.

Warszawa, ul. Chmielna № 5. Telefony 96-32 i 32-71.

WYSTAWY I LICYTACJE

DZIEŁ SZUKI I PRZEDMIOTÓW KOLEKCJONERSTWA (W CZASIE WYSTAW
SPRZEDAŻ Z WOLNEJ RĘKI).

DOM SZUKI

przyjmuje w komis:

CERAMIKĘ, SZKŁO, ZBROJE, WYROBY METALOWE, BIŻUTERJĘ, TKANINY,
DYWANY, BRONZY, EMALJĘ, RZEŻBY, OBRAZY, SZTYCHY, KSIĄŻKI, RĘ-
KOPISY, NUMIZMATY, MEBLE, ZEGARY, PRZEDMIOTY SZUKI STOSO-
WANEJ, PAMIĄTKI HISTORYCZNE i t. d.

*Dom Szuki przeprowadza ekspertyzy przedmiotów sztuki oraz sporządza oceny
całych zbiorów.*

Biuro czynne codziennie od 9 rano do 4 pp.



S. NOAKOWSKI.

Esquisse architectonique.

DOM SZTUKI

(H.ÔTEL DES VENTES)

SOC. ANON.

Varsovie, 5, rue Chmielna. Téléphones 32-71 et 96-32.

EXPOSITION ET VENTE

AUX ENCHÈRES D'OBJETS D'ART ET DE COLLECTION (PENDANT LA DURÉE DE L'EXPOSITION VENTE À L'AMIABLE)

DOM SZTUKI (Hôtel des Ventes)

se charge de la vente des objets suivants:

CÉRAMIQUE, CRISTAUX, ARMES, BIJOUX, TAPIS ET TISSUS, BRONZES, ÉMAUX, SCULPTURES, TABLEAUX, ESTAMPES, MINIATURES, LIVRES ET MANUSCRITS, HORLOGES, MEUBLES etc.

Dom Sztuki (Hôtel des Ventes) se charge de l'expertise des objets d'arts et de collections.

Bureau ouvert tous les jours de 9 à 4.

STEFAN DYTRY

Warszawa, Żórawia 23.

ZAKŁAD POZŁOTNICZY

RAMY STYLOWE

gotowe owalne, okrągłe i kątnie,
złoczone, oksydowane, białe mat.,
kość słoniowa, oksyd.

OPRAWA

sztynchów i minjatur.

OKSYD, PATYNA

naśladownictwo starego złocenia.

REPERACJA

dziel sztuki, rzeźb i galanterji
salonowej.

WYTWORNE W SMAKU CUKRY I CZEKOLADĘ

POLECAJĄ

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE

KAROL MACHLEJD,
w Warszawie, *ca* Sp. Akc.

WARSZAWA, CHŁODNA 45.

TELEFONY: Dyrekcja Nr 57-75.
Ekspedycja „ 51.
Biuro „ 9-15.

ZAKŁAD ROBÓT
POZŁOTNICZO-LAKIEROWANYCH

RAM STYLÓWYCH
FRANCISZKA KOWALEWSKIEGO

WARSZAWA,
NOWY ŚWIAT 49.

ooo ooo ooo

Wobec zupełnego wyczerpania

N^o N^o 1 i 2

„SZTUKI I ARTYSTY”

Administracja naszego czasopisma nabywa zwracane jej powyższe numery, płacąc po

złotych 4

za każdy egzemplarz.



ARTYKUŁY
DO SPORTU
I PODRÓŻY

WYKWINTNE
UPOMINKI

DER CICERONE

— — DWUTYGODNIK DLA ARTYSTÓW, — —
OSÓB INTERESUJĄCYCH SIĘ SZTUKĄ I ZBIERACZY

KLINKHARDT & BIERMANN, LIPSK, LIEBIGSTR. 6 II.

ZE STOWARZYSZENIA PRZYJACIÓŁ MUZYKI SYMFONICZNEJ

Zawiązane pod protektoratem Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Symfonicznej, dzięki któremu wskrzeszone zostały od grudnia r. ub. koncerty symfoniczne w Filharmonji, pragnąc pozyskać jaknajliczniejsze grono swych zwolenników, powzięło myśl zorganizowania specjalnego Komitetu, którego celem byłoby jednanie Stowarzyszeniu nowych członków. Komitet ten już się ukonstytuował i przewodnictwo nad nim objęła łaskawie księżna Eustachowa Sapieżyna, która, zaprosiwszy do współpracy cały szereg osób płci obojga, rozpoczęła energiczną akcję propagowania idei Stowarzyszenia i zapisywania na listę członków tych wszystkich, którym nie obojętną jest sprawa istnienia w Warszawie muzyki symfonicznej i którzy za opłacanie rocznej składki będą mogli uczęszczać <bezpłatnie> na wszystkie koncerty, organizowane przez Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Symfonicznej w Filharmonji.

Bliższych informacji, dotyczących zapisów, zasięgnąć można w Dyrekcji koncertów symfonicznych w Filharmonji codziennie między 12 – 2 popoł.



Bielizna

damska

Kostjomy

Suknie

Warszawa

Czysta 2



CZASOPISMO POSWIĘCONE
KULTURZE I ESTETYCE
ŻYCIA.

WYCHODZI CO MIESIĄC PRZY STAŁYM
WSPÓŁPRACOWNICTWIE:

BOYA, W. GRUBIŃSKIEGO, T. GROMOWSKIEGO,
CEZ. JELLENTY, JAR. IWASZKIEWICZA, Z. KLE-
SZCZYŃSKIEGO, K. MAKUSZYŃSKIEGO, W. ORLI-
CZA, I. POKRZYWNICKIEJ, WŁ. PORANKIEWICZA,
ST. RZECKIEGO, A. SŁONIMSKIEGO, MAGD. SAMO-
ZWANIEC, J. TUWIMA, WŁ. SKOCZYŁASA, AL.
ŚWIDWIŃSKIEGO, B. WINAWERA, ST. A. WOTOW-
SKIEGO, K. WROCZYŃSKIEGO, J. ZARUBY,
J. ŻYZNOWSKIEGO I INNYCH.

NABYWAĆ MOŻNA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH I KIOSKACH.

ADMINISTRACJA: WARSZAWA, WSPÓLNA № 33, m. 3. TELEFON 180-20.

okc. 98/508

P R E N U M E R A T A :

Prenumerata w kraju:

rocznie (10 numerów, w czym 2 podwójne)	złotych	36.—
półrocznie (5 numerów, w czym 1 podwójny)	„	18.—
pojedynczy numer	„	3.—

Prenumeratory zamiejscowi opłacają ponadto półroczne porto w wysokości złotych 1.50.

Prenumerata zagraniczna wraz z przesyłką pocztową:

rocznie	fr. szw.	40.—
półrocznie	„	20.—
cena numeru	„	3.50

O g ł o s z e n i a :

cała strona	złotych	45.—
$\frac{1}{2}$ strony	„	22.50
$\frac{1}{4}$ strony	„	15.—
$\frac{1}{8}$ strony	„	10.—

KONTA CZEKOWE „DOMU SZTUKI”:

P. K. O. konto 5277.

Bank dla Handlu i Przemysłu w Warszawie, VI Oddz. Miejski (Nowy Świat 50) Konto Nr. 16006.

Skład główny w Krakowie w księgarni Gebethnera i Wolffa.



ABONNEMENTS A L'ETRANGER :

un an	frs. suisses	40.—
six mois	„	20.—
le numéro	„	3.50

Le prix de l'abonnement peut être également versé en d'autres monnaies étrangères correspondant au montant indiqué en francs suisses.

Rédaction et Administration: Varsovie, — 21, rue Nowy Swiat,
ou bien:

„Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes), Varsovie, — 5, rue Chmielna.

Compte-chèque N^o 16006 à la Banque pour le Commerce et l'Industrie
à Varsovie, VI-me Succursale Urbaine.



P. II
12



ROK I.

CZERWIEC 1924.

Nr. 6.

SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO.

MIESIĘCZNIK.



WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM
SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) W WARSZAWIE.
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: UL. NOWY ŚWIAT № 21, – TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: UL. CHMIELNA № 5,
TELEFON Nr. Nr. 96-32 i 32-71.

PEINTURE. SCULPTURE. ARTS DÉCORATIFS.
COLLECTIONS.

REVUE MENSUELLE

ÉDITÉE PAR LA S. A. „DOM SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) A VARSOVIE.

VARSOVIE.

S O M M A I R E :

JUIN 1924.

<i>Wacław Husarski</i> – Władysław Skoczylas	pg. 133
<i>dr. St.</i> – Un triptique polonais du XVI ^e siècle à l'église de Bodzentyn	„ 137
<i>J. Salski</i> – La restitution des oeuvres artistiques polonaises par la Russie	„ 139
<i>dr. Mieczysław Sterling</i> – Un dessin non connu d'Albert Dürer	„ 142
<i>Stefan Przeworski</i> – Une statuette hittite à Cracovie	„ 145
<i>dr. A. Lauterbach</i> – Comment conserver les vieux quartiers	„ 148
La vie artistique en Pologne	„ 150
<i>Władysław Skoczylas</i> – A propos d'un récent conflit à la Société d'Encouragement aux Beaux-Arts de Varsovie	„ 153
<i>Wacław Husarski</i> – La vie artistique à l'étranger	„ 155
<i>Iiri Karásek ze Lvovic</i> – Correspondance de Prague	„ 160
Chronique du «Dom Sztuki» (Hôtel des Ventes)	„ 161
Livres et périodiques	„ 162

Bois original de *Władysław Skoczylas*.

Nombreuses illustrations.

Reproduction et insertions autorisées, sous réserve d'indication de source, et dans la limite des lois et règlements sur la propriété littéraire.



S P I S R Z E C Z Y :

<i>Wacław Husarski</i> – Władysław Skoczylas	str. 133
<i>dr. St.</i> – Polski tryptyk XVI wieku z kościoła w Bodzentynie	„ 137
<i>J. Salski</i> – O zwrot naszego mienia kulturalnego i artystycznego z Rosji	„ 139
<i>dr. Mieczysław Sterling</i> – Nieznany rysunek Albrechta Dürera	„ 142
<i>Stefan Przeworski</i> – Nieznany posążek hetycki w Krakowie	„ 145
<i>dr. A. Lauterbach</i> – O zachowaniu starych dzielnic	„ 148
Przegląd artystyczny kraju	„ 150
<i>Władysław Skoczylas</i> – Walka artystów o swe prawa w Warszawskiem Tow. Zachęty Sztuk Pięknych	„ 153
<i>Wacław Husarski</i> – Życie artystyczne za granicą	„ 155
<i>Iiri Karásek ze Lvovic</i> – Korespondencja z Pragi	„ 160
Kronika «Domu Sztuki»	„ 161
Recenzje i sprawozdania	„ 162

Drzeworyt *Władysława Skoczylasa*.

Ilustracje w tekście i na planszach.

Rękopisów nie zastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Prawo reprodukcji i przedruków jedynie za podaniem źródła i przy zachowaniu praw i przepisów o własności literackiej.

SZTUKA I ARTYSTA

MALARSTWO. RZEŻBA. ZDOBNICTWO.
KOLEKCJONERSTWO

MIESIĘCZNIK



WYDAWNICTWO SP. AKC. „DOM
SZTUKI” (HÔTEL DES VENTES) W WARSZAWIE.
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: UL. NOWY ŚWIAT Nr. 21, — TEL. 258-53,
ORAZ „DOM SZTUKI”: UL. CHMIELNA № 5,
TELEFON Nr. Nr. 96-32 i 32-71.

2ETUKA I ARTYSTA



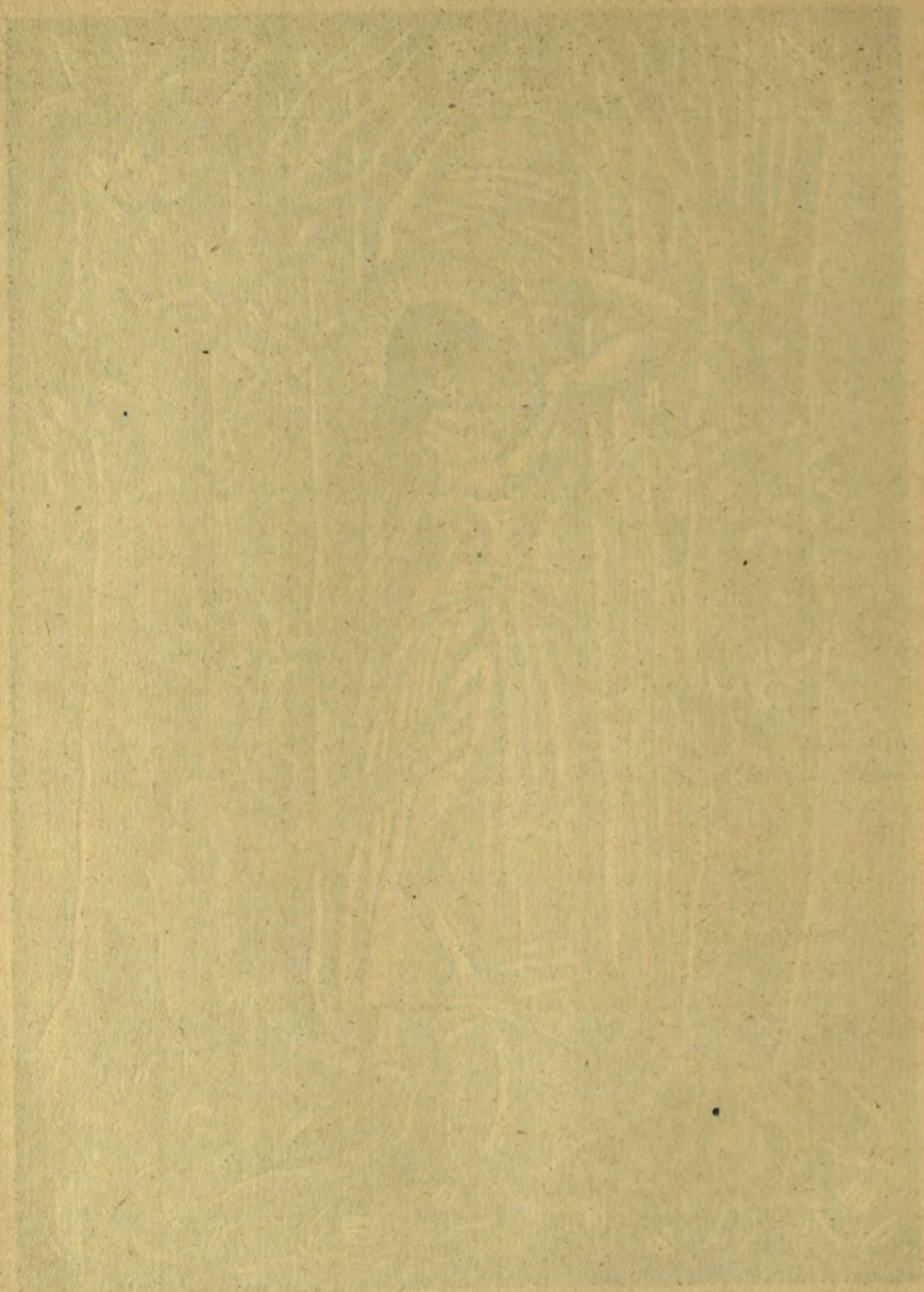
P. II-12



WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

ŚW. SEBASTYAN (drzeworyt)

„SZTUKA I ARTYSTA”



Władysław Skoczylas

Do cech najbardziej charakteryzujących wielkie epoki artystyczne, należy silne zaznaczenie pierwiastka narodowego w sztuce. W okresie upadku, który trwał od czasu zamarcia antyku aż do w. XIII, czyli do początków nowej epoki rozkwitu we Włoszech i w całej Europie, miała sztuka charakter raczej międzynarodowy, a lokalne odmiany zależne były więcej od przypadkowych warunków miejscowych, niż od przejawów artystycznych duszy danego narodu. Wraz z początkami okresu romańskiego zaczyna sztuka różniczkować się pod względem narodowym, a z biegiem czasu cechy jej rodzime występują tem wyraźniej im wyższy jest jej poziom. Nie wpływają na to bynajmniej ambicje patryotyczne: Dürer, ten artysta o tak znamienitych rysach niemieckich, przez życie całe dążył, zresztą bez powodzenia, do tego, żeby dorównać włoskim swym mistrzom i kolegom, sztuka włoska, niderlandzka i niemiecka oddziaływały na siebie wzajem w pierwszej połowie w. XVI w sposób bardzo silny. Pomimo to jednakże posiada sztuka tych narodów tak wyraźne piętno lokalne, że pochodzenie każdego wybitniejszego dzieła z tej epoki odczuwa się od pierwszego rzutu oka.

Z chwilą kiedy ten charakter narodowy zanika, następuje zarazem koniec rozkwitu artystycznego, itałjanizujących flamandów, tak cenionych w swoim czasie, nikt nie zechciałby dzisiaj porównywać z artystami tego kraju, czynnymi przed drugą połową w. XVI, wielkość sztuki niderlandzkiej powraca wtenczas dopiero, kiedy zarówno w Holandji, jak i we Flandrii przybiera ona znowu charakter narodowy.

Objaw ten nie jest bynajmniej tak łatwy do wytłomaczenia, jakby się to na pozór zdawać mogło, nie jest to wyłącznie kwestja instynktu rasowego, zważywszy takie uderzające fakty, jak to, że najbardziej hiszpański z ducha malarz, Domenico Theotokopuli, zwany El Greco, był z pochodzenia grekiem, a najbardziej francuski Watteau — flamandem. Sądzić raczej wypada, że związek pomiędzy wielkością sztuki, a jej charakterem narodowym wiąże się z innym, atrybutem wielkich epok artystycznych, a mianowicie — z realizmem, pojętym, oczywiście, najszerzej. Ta tylko sztuka jest wielka, która i ducha, i formę czerpie z rzeczywistości otaczającego świata, chociażby miała rzeczywistość tę przeistaczać w sposób najfantastyczniejszy. A będąc syntetycznym odtworzeniem środowiska, oddaje w sposób syntetyczny również narodowe środowiska tego cechy.

W sztuce polskiej—z wyjątkiem tylko architektury—pierwiastki rodzime występować zaczynają zupełnie wyraźnie dopiero w wieku XIX, jeżeli wyłączyć krakowski okres twórczości Wita Stwosza i wpływ, jaki twórczość ta wywarła na rzeźbę naszą u schyłku epoki gotyckiej. Twórcą narodowego malarstwa był u nas Norblin de la Gourdain, francuz z pochodzenia, w którego dziełach po raz pierwszy od czasów Wita Stwosza, polski typ



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS.

Janosik.
(drzeworyt)

narodowy ukazuje się w ujęciu prawdziwie artystycznym i który pierwszy notuje charakterystyczne strony polskiego krajobrazu okiem nieuprzedzonym i bez szukania oparcia na cudzoziemskich wzorach. Od tego czasu i poprzez cały wiek XIX, cechy narodowej sztuki polskiej zaznaczają się coraz wyraźniej w miarę coraz silniej akcentowanego realizmu, a Orłowski i Chełmoński są bodaj najwybitniejszymi przedstawicielami tego pierwiastka.

W wieku XX narodowy charakter malarstwa naszego pogłębia się przez zaakcentowanie duchowych cech polskość w sztuce. Punktem wyjścia jest tutaj sztuka ludowa przede wszystkim, która dzięki warunkom swego istnienia rozwinęła w sobie najwięcej cech rodzi-

mych, a której wpływy, bardzo jeszcze zresztą słabe, odczuwamy po raz pierwszy w twórczości Wyspiańskiego i Mehoffera. W miarę czasu pierwiastek ten ludowo-narodowy zaznacza się coraz wyraźniej. Polskość nie polega już teraz na odtwarzaniu polskiego typu i krajobrazu, ale na ujęciu dzieła w sposób odrębny, tak, jak w odrębnie niemiecki sposób ujęte są naprzykład u Dürera ogólnoludzkie tematy religijne, lub mitologiczne.

Władysław Skoczylas należy do najwybitniejszych u nas artystów, którzy w ten właśnie wewnętrzny, duchowy sposób pojęli polskość w sztuce. Nie omylił się, zdają się, twierdząc, że twórczość ludowa, w szczególności zaś drzeworytnictwo, były dla artysty tą rewelacją, która sztuce jego właściwy nadała kierunek. Początki działalności artystycznej Skoczylasa przypadają na ten okres czasu, kiedy pod wpływem prerafaelitów angielskich



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS.

Janosik z kochanką.
(drzeworyt)

i Ruskina z jednej strony, z drugiej zaś pod wrażeniem potężnej indywidualności Gauguina, artyści zwracać zaczynają uwagę na sztukę prymitywów, na jej olbrzymie wartości dekoracyjne i uczuciowe. Studjują i kopjują prymitywów Maurice Denis i Filiger, sztuka okresu przedrenesansowego staje się przedmiotem licznych prac naukowych.

W tym właśnie czasie, szczęśliwem losu zrządzeniem, Skoczylas otrzymał stanowisko nauczyciela w Zakopanem. Wyjątkowy ten kraj, który dotychczas zaciekał artystów przeważnie krajobrazem swoim, lub swoistą sztuką dekoracyjną, stał się dla Skoczylasa krajem przedziwnych odkryć artystycznych. Drzeworyty ludowe i ludowe obrazy na szkłe nie były tu jeszcze podówczas okazami etnograficznymi, lud tutejszy żył tu tą samą naiwnie zadzierzystą koncepcją, która wyraz swój artystyczny znalazła w owej prymitywnej sztuce,

obracającej się w sferze legend religijnych oraz zbójnickich podań. Wielką radością być musiało dla Skoczylasa to odkrycie w czasach, kiedy artyści francuscy pielgrzymowali do Bretanii, lub udawali się aż gdzieś na Tahiti, ażeby po przerafinowaniach kultury europejskiej odetchnąć świeżością życia duchowego prostego, bliskiego natury.

Tak rozpoczęła się charakterystyczna twórczość Skoczylasa, stanowiła ona podówczas niejako kontynuację i dalszy rozwój obrazków, sławiących czyny Janosika, lub naiwnie ilustrujących złotą legendę. Ta właśnie pierwsza serja drzeworytów o tematach religijnych i zbójnickich ugruntowała sławę artysty i ustaliła jego stanowisko w historii sztuki polskiej.

Skoczylas nie poprzestał jednak na tym zakresie tematów. Od osobliwej mitologii ludu podhalańskiego, tak cudownie wiążącej legendę chrześcijańską z reminiscencjami kultu słońca, przerzuca się artysta z upodobaniem do mitologii antycznej, wzorem Wyspiańskiego wiążąc ze sobą te dwa, tak na pozór obce światy, i znajdując pomiędzy nimi niedostrzegane dotychczas pokrewieństwa.

Prace te świadczą najdowodniej, jak głęboko zrosł się artysta z charakterystycznie polskiem ujęciem każdego tematu: wszystkie te Diany i Ledy, pomimo antycznego swego pochodzenia, ujęte są w sposób tak wybitnie polski, że pokazane w jakiegokolwiek części świata, wyróżnione będą zawsze dla swej odrębności narodowej.

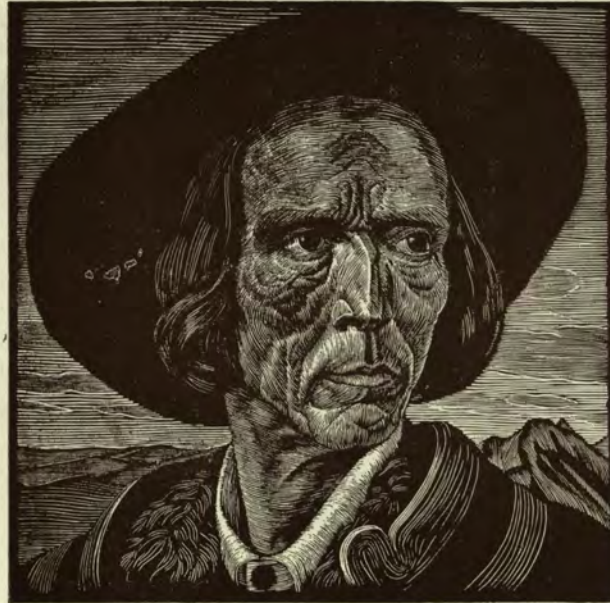
Traktując drzeworyt ze szczególnem zamiłowaniem, Skoczylas nie ogranicza się jednak do tego wyłącznie rodzaju techniki. W grafice uprawia on ponadto akwafortę i miedzioryt. Chętnie również wyraża się w malarstwie, gdzie obok kompozycji o założeniu dekoracyjnem szeroko uprawia tematy krajobrazowe. Krajobrazy te, obok miłych artyście tematów pracy ludzkiej, świadczą o spokojnej, zrównoważonej obserwacji realistycznej, kryjącej się pod pozorną stylizacją dekoracyjną jego dzieł.

Skoczylas jest w wieku, kiedy niejedyn artysta zaczynał dopiero odkrywać w sobie cechy indywidualne. Jego imponująca równowaga duchowa, w dziwnie harmonijny sposób łącząca uczuciowość z refleksją i wyobraźnię z żywym poczuciem rzeczywistości, pozwala spodziewać się po tym artyście bardzo jeszcze poważnego dalszego rozwoju, w którym zwłaszcza wyczucie dekoracyjne, mało przezeń dotychczas wyzyskane poza grafiką, dać nam może rzeczy zupełnie nowe i nieoczekiwane.

WACŁAW HUSARSKI.

RÉSUMÉ. Ce n'est qu'au commencement du XIX-e siècle que les éléments locaux se manifestèrent dans la peinture polonaise. Le créateur de la peinture nationale est Jean Pierre Norblin de la Gourdain, Français d'origine, dans les oeuvres de qui, depuis le temps de Wit Stwosz, apparait pour la première fois le type national polonais. A partir de cette époque et à travers tout le XIX-e siècle, les particularités purement nationales de l'art polonais vont s'accroissant de jour en jour à mesure que s'accroît de plus en plus le réalisme: Alexandre Orłowski et Joseph Chelmonski sont sans doute les plus remarquables représentants de cet élément. Dans cette période, le caractère national de notre peinture s'approfondit par la recherche obstinée des traits spécifiquement polonais dans l'art, et c'est de l'art populaire qu'on s'inspire.

Ladislas Skoczylas est sans doute l'un des plus éminents parmi les artistes qui ont précisément exprimé de cette manière l'âme polonaise dans l'art. L'art populaire (gravures sur bois et peinture sur verre) des environs de Zakopane a été pour son



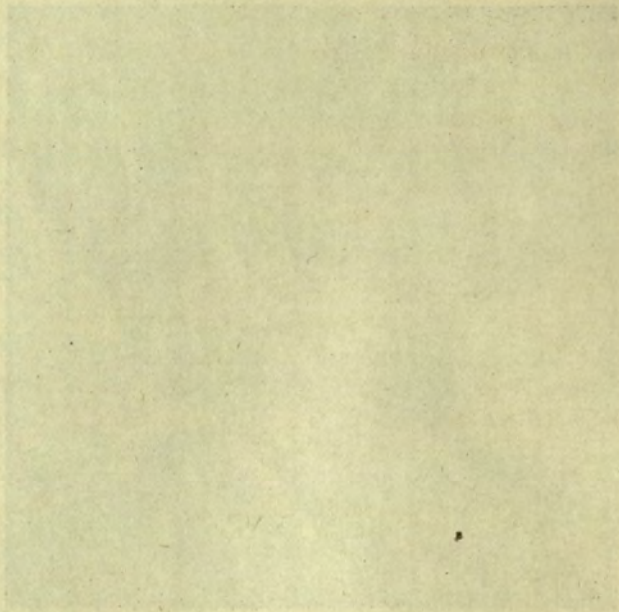
Władysław Skoczylas

JUNAK
(drzeworyt)



Władysław Skoczylas

TANIEC ZBÓJNIKÓW
(drzeworyt)



WYDZIAŁ HISTORII I SPOŁECZNAUCY
KRAJÓWYCH

oeuvre une découverte artistique de haute portée. C'est ici qu'il faut chercher la genèse de la première série de ses gravures sur bois à style religieux ou ayant trait aux brigands de Tatra. Mais l'artiste ne se borne pas exclusivement à ce thème, et suivant les traces de Wyspianski, il s'intéresse à la mythologie antique, reliant ces deux mondes en apparence étrangers l'un à l'autre: les légendes du peuple de Podhale avec celles de l'antiquité.

Traitant la gravure sur bois avec une prédilection toute particulière, Skoczylas n'en cultive pas moins les autres genres graphiques: l'eau-forte et l'estampe sur cuivre. En peinture, à côté de compositions décoratives, il réussit de frais paysages.

Skoczylas est à l'âge où plus d'un artiste commence à peine à découvrir en soi les qualités qui lui sont propres. Son bel équilibre moral, sa manière de joindre la sensibilité à la réflexion et l'imagination à un vif sentiment de la réalité permettent d'espérer que sa carrière sera des plus brillantes.



Polski tryptyk XVI wieku z kościoła w Bodzentynie

Pragnąc jaknajszerszym warstwom publiczności całej Polski ułatwić zapoznanie się z najdoskonalszym być może, pomnikiem malarstwa polskiego tej zamierzchłej epoki, której dorobek duchowy znany jest szerszemu ogółowi tylko z dzieł literatury, podajemy tu możliwie staranną reprodukcję ołtarza w Bodzentynie, zaopatrując ją w kilka uwag dotyczących obrazu.

Omieście Bodzentynie (woj. Kieleckie) podajemy kilka słów według prof. Szyszko-Bohusza:¹⁾

«Starożytna osada nad Psarką, w uroczej miejscowości, wśród wzgórz, gęsto lasem pokrytych, od niepamiętnych czasów własność biskupów krakowskich, w XIII już wieku miasto, na początku XIV w. opasane murem przez biskupa Florjana Mokorskiego, który również zamek zbudował, rozkwita w wieku XV, aż pożar niszczy je wraz z kościołem. Dopiero w połowie XV wieku biskup Zbigniew Oleśnicki odbudowuje kościół z gruntu i na kolegiatę zamienia. Wiek XVI zastał miasto w pełni rozwoju. Z ostatniej połowy jego pochodzi budowa zamku czyli raczej pałacu biskupiego na miejscu dawnej średniowiecznej budowy przez biskupa Franciszka Krasieńskiego wzniesiona. Kościół, który w najbliższym sąsiedztwie pałacu zbudowano, nosi na sobie wyraźne piętno XV w., kiedy to około roku 1450 przez Zbigniewa Oleśnickiego gruntownie odbudowany został».

W tym to kościele, obok innych zabytków, jak naprz. pięknego renesansowego ołtarza z drzewa, obramowującego wielki obraz ołtarzowy «Ukrzyżowanie», szkoły włoskiej, z pierwszej połowy XVI wieku (zdanie prof. Sokołowskiego), znajdował się ołtarz szkoły krakowskiej z pierwszych dziesiątków lat wieku XVI. Ołtarz ten przed pięcioma laty został wywieziony

¹⁾ Wszystkie cytaty wzięte ze „Sprawozdań Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, Tom IX, Zeszyt I i II, str. 79-108.

z Bodzentyna i oddany do restauracji prof. Rutkowskiemu w Warszawie, dziś zaś po odrestaurowaniu obrazu środkowego i predelli, wystawiony jest w kamienicy Baryczków.

Jest to niezawodnie jedno z najpiękniejszych dzieł sztuki polskiej z dni jej zarania. Widz staje przed nim z najwyższym zachwytem dla cudnej epoki prostoty i uduchowienia, kiedy ożywiony miłością wiary i dumą własnego rzemiosła prostak stawał się mistrzem i twórcą dzieł nieśmiertelnych. Dzieło to promieniuje bogactwem barw, kompozycji, wyrazu, a badaczom zaczątków dzieł sztuki polskiej daje duże pole do wniosków i twierdzeń o istotnych podstawach jej odrębności. Ołtarz składa się z obrazu głównego, wysokości 2.90 m., szerokości 2.65 m., dwóch skrzydeł i predelli, która przy wysokości 1 m., w górze jest szeroka 4 m., w dole zaś 2.5 m. Odrestaurowany został dotychczas obraz główny i predella i te dwie części tu podajemy.

Obraz główny tryptyku wyobraża, zdaniem profesora Sokołowskiego, scenę Zaśnięcia (*Dormitio*) N. Marji Panny, nad tą sceną unoszą się postacie Chrystusa i Marji, po bokach widnieją grupy aniołów. Ołtarz malowany jest na drzewie lipowym, na kredowym podkładzie. Na jego złotem tle występuje ornament grawerowany¹⁾. Na lewo z boku klęczący fundator, biskup Jan Konarski, (1503—1525). Daty te pozwalają też na bliższe określenie czasu powstania malowidła.

Predella malowana jest również na drzewie, na podkładzie kredowym. Naokół Dzieciątka Jezus, które Marja i św. Anna nauczają na księżce, zgrupowani są święci, obok każdej postaci widnieje zwój biały z napisem imienia. Zwraca przytem uwagę dwa razy powtórzona litera „W”, wskazująca na polskość pochodzenia dzieła. I na predelli i na obrazie głównym wymalowany jest herb Habdank biskupa Konarskiego.

O ołtarzu tym pisze prof. Marjan Sokołowski:

«Tryptyk ten należy bezwątpienia do najpiękniejszych utworów malarstwa krakowskiego tych czasów. Wśród doszłych nas obrazów i ołtarzy składanych, wyszłych z warsztatów krakowskich, nie znamy żadnego, któryby miał tak wysoką artystyczną wartość. Co więcej, nie jesteśmy nawet w stanie powiedzieć, jakiego innego nam znane, mogły wyjść z pod tego samego pędzla». O portrecie zaś Konarskiego: «Tyle ma ta głowa subtelności, tyle wymownej fizjognomji, drgającego życia w ustach i wyrazu w oczach, że jako portret malowany tej epoki u nas jest wyjątkowym zabytkiem».

Obraz ten został odrestaurowany przez prof. Rutkowskiego w sposób doskonały. Praca była niezmiernie trudna, gdyż stan, w jakim się znajdował ołtarz był bardzo zły. Według słów prof. Rutkowskiego, w wielu miejscach drzewo było spróchniałe aż do samego kredowego podkładu. Stan utrzymania obrazu zrozumie ten, kto zobaczy w jakim beznadziejnym stanie znajdują się skrzydła boczne. Prof. Rutkowski wraz z Departamentem Sztuki uratowali dla sztuki polskiej zabytek zaiste bezcenny.

Ale co stanie się teraz z tem arcydziełem?

Czy zostanie wcielony do zbiorów państwowych? Przejdzie do Muzeum Narodowego jako chluba polskiej sztuki i jako nieznanany materiał dla badacza początków naszego malarstwa, jeszcze do niedawna z niemalą dumą budowanego wyłącznie na ramionach Norblinów i Orłowskich, kiedy hen, po za nimi, stały arcydzieła tej miary, co ten ołtarz? Czy może zostanie na głównym ołtarzu katedry stołecznej, lub w kaplicy na Wawelu? Niestety, nie. Ołtarz ma powrócić do kościoła w Bodzentynie, dziś zrujnowanego miasteczka, na ołtarz, gdzie świece

¹⁾ Zdaniem prof. Rutkowskiego ornament złoty nie jest wyciskany szablonowo, jak twierdzi prof. Sokołowski, ale grawerowany ręcznie, na co wskazuje nierównomierność rysunku ornamentu.

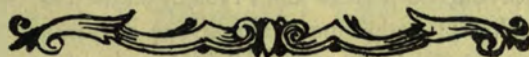
go zakopcą i zniszczą pracę wielu lat nad utrzymaniem go przy życiu, gdzie predella, ta prze-
dziwnie pięknie i mądrze skomponowana część obrazu, zginie pod obrusem, pokrywającym
mense. Taki los grozi ołtarzowi.

Czy do tego dopuścić można i należy, niechaj rozstrzygną mocni w tej sprawie.

Czy Departament Sztuki, którego staraniem ołtarz został ocalony od ruiny pozwoli
ze spokojnem sumieniem na ponowne rujnowanie go?

DR. ST.

RÉSUMÉ. Le triptyque de l'église de Bodzentyn, qui en ce moment, après avoir été restauré par le prof. Rutkowski, est exposé à la Société de Protection des Monuments Historiques à Varsovie, est une des plus belles oeuvres de la peinture cracovienne. Il date des premières années du XVI-e siècle. Peint sur bois de tilleul, sur fond de craie, ce tableau représente l'Assomption de la Sainte Vierge. Il a été soigneusement décrit par le prof. M. Sokolowski dans „Les Comptes rendus de la Commission de l'Histoire de l'Art Polonais de l'Académie des Sciences de Cracovie”. Aussi l'article que nous résumons, n'est il lui même qu'un résumé à propos de la restauration de ce remarquable ouvrage.



O zwrot naszego mienia kulturalnego i artystycznego z Rosji

Sprawa rewindykacji polskiego dorobku kulturalnego i artystycznego z Rosji, przestała w ostatnich czasach budzić większe zainteresowanie naszego społeczeństwa. Przyzwyczajono się do niej, jak przyzwyczajają się u nas co dzień do wielu rzeczy bolesnych i przykrych, które początkowo tylko budzą szczerzy odruch oburzenia, żalu lub protestu, a o których wkrótce niemal że zupełnie się zapomina. A przecież sprawa zwrotu zagrabionego przez Rosję wielowiekowego dorobku kulturalnego polskiego, dorobku świadczącego nie tylko o wysokim poziomie naszego życia wieków ubiegłych, lecz i znaczącego zarazem poważne miejsce jakie z tego tytułu winniśmy zająć wśród narodów Europy, — sprawa ta nie przestaje być nadal paląca.

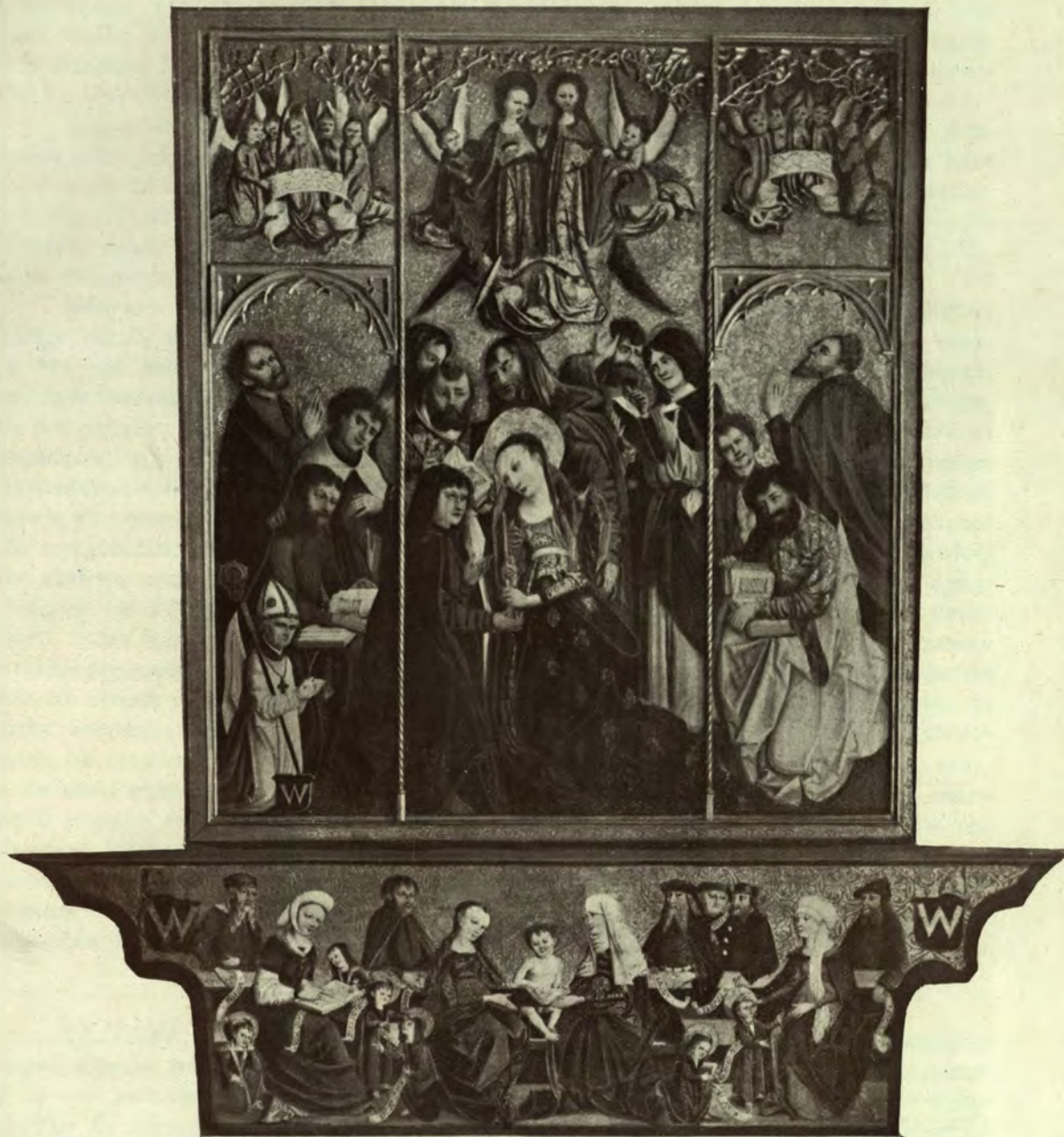
Praca działającej w Moskwie Delegacji polskiej, noszącej oficjalną nazwę «Delegacji Rzpłtej Polskiej w specjalnej Komisji Mieszanej», przechodziła przez różne fazy. Poszczególne etapy tej działalności możnaby porównać do staczanych walk. Po każdej niemal takiej walce z Delegacją rosyjską, szły do Polski wagony grabionego w ciągu stu pięćdziesięciu lat mienia. Szły bezcenne wprost skarby, jak arasy Jagiellońskie, rękopisy Załuskich, gabinet rycin Stanisława Augusta, dzwony, nie mówiąc już o zbiorach mniejszej wartości, jak: zbiory z Łazienek, z Zamku Królewskiego, szereg kolekcji prywatnych. Ale choć rezultaty dotychczas w sprawie rewindykacji osiągnięte bez wątpienia są ogromne, nie można zamykać oczu na fakt, że to co jeszcze w Rosji pozostało, przewyższa wielokrotnie wartość przedmiotów

i zbiorów zwróconych. A gdy się rzuci okiem na niezmierne trudności, piętrzące się wciąż przed naszą Delegacją, gdy się choć pobieżnie zastanowi nad perfidją i kręctwem strony rosyjskiej, używającej wszelkich sposobów (nie wyłączając najzwyczajniejszego oszustwa i kłamstwa), aby zabytki bezwzględnie podlegające zwrotowi ukryć i zatrzymać, — odnosi się mimo woli wrażenie, że zwrot niewielkiej, lecz najszerzej zarówno u nas jak i zagranicą znanej części zbiorów, został dokonany tylko po to, aby, upozorowawszy lojalne wypełnianie podpisanych przez siebie międzynarodowych umów, — większość nieprawnej zdobyczy zachować dla siebie. -

Lecz nie trzeba zapominać również o tem, że i te zbiory, które dotychczas powróciły, odzyskaliśmy tylko w części. Strona rosyjska wzbrania się wydać ich resztę. I tak ze 156 arasów Zygmunta Augusta wydano dotychczas zaledwie około 100 sztuk, a reszta, choć Delegacja polska wskazała pałace i muzea rosyjskie gdzie poszczególne tapiserje są poroziemszczone, wciąż uważana jest przez stronę rosyjską za zagubioną. Z gabinetu rycin Stanisława Augusta (w tem i zbiory St. Potockiego oraz uniw. Warszawskiego) brakuje jeszcze około 10.000 sztuk (zwrócono około 100.000 szt.). Obrazów Canaletta z Królewskiego Zamku zwrócono 21, lecz ukryto obraz wyjątkowo artystycznie i historycznie cenny, przedstawiający elekcję Stanisława Augusta na Woli pod Warszawą w r. 1764 ¹⁾. Z rękopisów Biblioteki Załuskich brak dotychczas jeszcze kilka tysięcy numerów (wrócono około 7.000 szt.), a z należnych, zgodnie z uchwałą podpisaną przez stronę rosyjską przed półtora rokiem, dziesiątków tysięcy druków, należących do tej biblioteki, odzyskano dotąd zaledwie kilkaset. Składy Polskiego T-wa Opieki nad Zabytkami w Moskwie zwrócono, lecz zatrzymano i tu szereg najcenniejszych okazów. W podobny sposób przedstawia się sprawa zwrotu archiwów. A są to wszystko sprawy, o których dawno już zapadły urzędowe decyzje podpisane przez obie strony.

Bardziej jeszcze groźnie przedstawia się sprawa tych żądań naszej Delegacji, które dotąd nie zostały załatwione nawet drogą uchwał. W jednym tylko dziale muzealnym od szeregu miesięcy wlecze się sprawa kilkudziesięciu żądań, przyczem uchwalono dotychczas zwrot jedynie w tych wypadkach, gdy chodzi o grupę złożoną z kilku przedmiotów. Natomiast każde żądanie, o ile dotyczy większej ilości obiektów, napotyka na bezwzględny opór. Tak np. wygląda sprawa zwrotu zbiorów Nieświeskich, skonfiskowanych w r. 1812, które niedawno poświęcił w krakowskim „Czasie” (z dn. 20 kwietnia r. b.) artykuł prof. Tomkowicz. Według spisów, które się do dzisiaj przechowały, w czasie wojny z Napoleonem zrabowano z Nieświeża przeszło 1.400 przedmiotów, a między innymi zbiorów starożytnych rzeźb bronzowych oraz przedmiotów artystycznych z kości słoniowej. Po r. 1905 zwrócono z powyższej ilości Radziwiłłom niecałą połowę, przyczem twierdzono, że jest to wszystko, co zostało zabrane. Jednakże, na podstawie inwentarzy, będących w posiadaniu naszej Delegacji w Moskwie, udało się po mozolnych poszukiwaniach odkryć w zbiorach petersburskich przeszło 100 zabytków, niewątpliwie pochodzących z Nieświeża. Są tam pamiątki po Janie III, Michale Korybucie Wiśniowieckim, Stefanie Batorym, dzieła sztuki o wysokiej wartości z w. XVI i XVII, łaski marszałkowskie, płaskorzeźby z kości słoniowej i t. d. Z tych bogatych zbiorów uzyskano dotychczas zgodę na zwrot zaledwie 3 przedmiotów.

¹⁾ W ostatniej chwili dowiadujemy się, że obraz ten został wreszcie Delegacji naszej wydany, jak również kilka dalszych sztuk arasów Jagiellońskich (z serji: Zwierzęta). Przedmioty te są już w drodze do Warszawy.



TRYPTYK Z BODZENTYNA

*MALARSTWO CECHOWE KRAKOWSKIE
POCZĄTKÓW W. XVI*

(Fotografia wykonana w pracowni T-wa Opieki nad Zabytkami Przeszłości)

Podobnie przedstawia się sprawa odzyskania zbiorów T=wa Przyjaciół Nauk w Warszawie, wywiezionych za czasów Mikołaja I, z których na ogólną liczbę kilkuset sztuk (m. in. słynna kolekcja broni po gener. H. Dąbrowskim), zwrócono tylko sztuk 26, oraz sprawa zwrotu kolekcji przeszło 100 fragmentów rzeźb starożytnych, wywiezionych z Łazienek w ostatnich latach przed r. 1914 (patrz art. prof. Tomkowicza w „Czasie” z dn. 7 kwietnia r. b., oraz mecenasa Kraushara w „Kurjerze Warszawskim” z dn. 27 maja r. b.).

Zbiory wileńskie stanowią specjalny dział starań naszej Delegacji. Chodzi tu przede wszystkim o Muzeum Starożytności założone przez Eustachego hr. Tyszkiewicza, które powędrowało do Petersburga za rządów Murawjewa w r. 1865, a następnie o zbiory biblioteczne i archiwalne, zawierające kilkadziesiąt tysięcy druków i wielką ilość nieopublikowanych rękopisów, wreszcie o Archiwum Centralne Wileńskie, zawierające tysiące fascykułów i kodeksów najstarszych aktów.

Jednym z głównych argumentów, jakimi broni się strona rosyjska przed wydaniem polskiego mienia, jest argument o ogołacaniu muzeów rosyjskich. Aby stwierdzić jak argument ten jest obłudny wystarczy kilka przykładów: Z petersburskiego Ermitażu Delegacja nasza żąda zwrotu 18.000 numizmatów Uniwersytetu Warszawskiego, a ogółem Ermitaż posiada ich przeszło 300.000 sztuk. Z obrazów i innych muzealijów żąda Delegacja kilkaset przedmiotów, gdy Ermitaż posiada ich grubo ponad 15.000. Z Artyleryjskiego Muzeum w Petersburgu, jednego z największych w świecie (samych armat liczy około 1000) żądzano zaledwie 58 przedmiotów. Z arsenału moskiewskiego t. zw. «Orużejnaja Pałata» zwrócono około 200 przedmiotów, gdy dziesięć tomowy katalog tego muzeum (nie mówiąc o wielkiej ilości zbiorów nieskatalogowanych) obejmuje około 10.000 numerów. Tak wyglądają cyfry, w których świetle ubolewania rosyjskie o niszczeniu całości zbiorów wyglądają dosyć dziwnie. Lecz każdy argument użyty pozornie w imię tej czy innej szczytnej zasady (bo takich argumentów zwykle jest pokaźna liczba) przez stronę rosyjską, jest przecież niczem innym jak obroną stanowiska, zajmowanego przez Rosję od wieków — życia i bogacenia się cudzym kosztem. Niema ani jednego muzeum czy biblioteki publicznej w Rosji, w których większa lub mniejsza część zbiorów nie pochodziłaby z grabieży. Nieco może drastyczny, tem nie mniej charakterystyczny epizod, odnoszący się do tego, opowiada w jednym z cytowanych powyżej artykułów prof. Tomkowicza. Nieżyjący już dziś jeden z kustoszów petersburskiej Biblioteki Publicznej, uczony sławy europejskiej, oprowadzał go w r. 1905 po gmachu. Gdy wszedł do sali bibliotecznej, rzekł po francusku wskazując na szafy i półki zapelnione księgami: „Trzeba panu wiedzieć, że Rosja zawsze trudniła się rozbojem, a wszystko, co pan tu widzi, jest ukradzione”.

J. SALSKI.

RÉSUMÉ. La restitution des oeuvres artistiques et des souvenirs historiques polonais dérobés par la Russie pendant un siècle et demi, c'est-à-dire depuis les partages, et qui en vertu du traité de Riga doivent faire retour à la Pologne, ne cesse d'éveiller les craintes les plus sérieuses. Une partie des collections, principalement de celles de l'Etat a été, il est vrai, déjà récupérée, entre autres une centaine (sur 156) de tapisseries du XVI^e siècle, le précieux Cabinet de Gravures du roi Stanislas Auguste Poniatowski (100.000 pièces sur 110.000), la plupart des manuscrits de la célèbre bibliothèque Zaluski. Mais ce qui reste en Russie aussi bien quant à la quantité que

quant à la valeur, surpasse de beaucoup ce qui a été recouvré. Or les Soviets accumulent à plaisir les difficultés tergiversent, pour valoir chaque jour de nouveaux prétextes et n'hésitent pas à avoir recours à des subterfuges, comme par exemple à cacher les objets revendiqués et à déclarer qu'ils sont perdus, bref cherchent à duper la Délégation polonaise. On dirait que les objets principaux, connus en Occident aussi bien que chez nous, n'ont été rendus que pour simuler la loyale exécution des engagements contractés et signés par le gouvernement des Soviets, et pour pouvoir conserver la plupart des collections détenu illégalement. L'argument souvent mis en avant par les Russes, que ces restitutions décomplèteraient les collections russes, ne saurait être pris au sérieux. Ce que la Pologne demande n'est que quantité infinie comparativement à la richesse des collections russes. C'est ainsi par exemple que l'on ne réclame que quelques centaines d'objets à l'Ermitage qui en possède plus de 15.000, et à l'Arsenal de Moscou une centaine de pièces, alors que le catalogue incomplet des collections de cet Arsenal compte plus de 10000 numéros. On a l'impression que l'argumentation dont fait usage la partie russe et qu'elle appuie de l'autorité de tels ou tels grands principes, n'est pas autre chose que l'attitude adoptée depuis des siècles par la Russie: vivre et s'enrichir aux dépens d'autrui. Le proj. M. Tomkowicz, dans un de ses derniers articles du „Czas” de Cracovie raconte un incident peut-être un peu cru, mais non moins caractéristique. En 1905 un des directeurs de la Bibliothèque Publique de Petersbourg, savant d'une réputation européenne qui aujourd'hui n'est plus de ce monde, l'accompagnait à travers les salles de cette institution. Lorsqu'ils entrèrent dans la grande salle de la Bibliothèque, le guide, lui montrant les rayons et les armoires remplis de livres, dit en français à son hôte: „Sachez Monsieur, que la Russie a toujours pratiqué la rapine, tout ce que vous voyez ici a été volé”.



Nieznany rysunek Albrechta Dürera

W zbiorach „Domu Sztuki” znajduje się rysunek przedstawiający Ukrzyżowanie Chrystusa. Wykonany jest piórkciem na arkuszu papieru wielkości 20×29 cm.

Rysunek ten nosi wszelkie cechy piórkowych prac Dürera z lat 1490-ych. Linja obrysująca kształt ciała jest prowadzona prędko, schematyzuje drobnymi odcinkami, kładzionymi jednym pewnym i zdecydowanym pociągnięciem pióra, wnikającym we wszystkie załamania ciała z niezwykłą znajomością jego budowy, lub też obrysowuje kształt (np. łędźwi) jednym długim, zdecydowanym rzutem pióra; linje modelujące ciało są krótkie, faliste, kładzione półkolem i przy spotkaniu tworzące zarisy mięśni. Fałdy są rysowane takimi samymi falistymi linjami, przecinającymi często linję prostą zagięcia, takimi też linjami wydobyty jest charakter drzewa na ramionach krzyża. Taki sposób charakteryzowania drzewa nieodartego z kory spotyka się, zdaje się, tylko u Dürera. Jest to typowa technika rysunków tego mistrza z lat 1492—1500, gdy technika lat na przykład 1520-tych jest zupełnie odmienna; linja staje się wtedy podłużna, prosta, kładzona jest smugami prostymi, idącymi równoległe obok siebie w zamkniętych płaszczyznach. Rysunek nasz fakturą swoją przypomina również całkowicie drzeworyty Dürera z epoki około r. 1490. Na odwrocie tego rysunku ¹⁾

¹⁾ Rysunek jest naleplony na inny papier, który na odwrotnej stronie jest w dwóch miejscach wycięty, by pokazać w wycięciach reprodukowane tu głowy.

znajdują się dwie głowy większe, bardzo typowe dla Dürera i pare głów małych, wszystkie rysowane tą samą techniką piórkiem. Tęgiego męczyznę poznajemy z łatwością na jednym ze słynnych drzeworytów z cyklu „Wielka Pasja”, mianowicie w faryzeuszu, stojącym przed trybuną, czyli w głównej postaci drzeworytu „Chrystus przed tłumem”. Należy porównać włosy, kark, podbródek, policzek, oczy, czoło i t. d. na obydwu głowach, by przekonać się, że głowa na naszym rysunku jest szkicem, według którego Dürer wykonał głowę na drzeworycie. Drugi, obok reprodukowany rysunek, jest szkicem do znajdującej się na tym samym drzeworycie innej postaci, mianowicie do głowy żołnierza, stojącego tuż za faryzeuszem. Dające się spostrzec tutaj różnice między szkicem



ALBRECHT DÜRER.

(reprod. u Scherera)

Ukrzyżowanie.
(drzeworyt)

a wykonaniem w drzeworycie są u Dürera częste i nie przeczą zupełnie naszemu przypuszczeniu. Obydwa te rysunki są więc przygotowawczymi pracami do wspomnianego drzeworytu wykonanego około roku 1498, a tem samym potwierdzają przypuszczenie nasze, że „Ukrzyżowanie” powstało w latach dziewięćdziesiątych.

W książce Valentina Scherera o Dürerze, „*Klassiker der Kunst*”, na str. 356-tej znajduje się reprodukcja drzeworytu przypisywanego Dürerowi: „Ukrzyżowanie Chrystusa” (reprodukowane tu powyżej). Drzeworyt ten jest umieszczony między dziełami, których autentyczność nie jest zdecydowana. W dopiskach do tej pracy autor wskazuje na to, że Bartsch, słynny badacz grafiki, zaliczył ów drzeworyt do dzieł autentycznych Dürera, ale że twierdzenia swojego niczem nie poparł.

Drzeworyt ten jest niezmiernie zbliżony do naszego rysunku: ta sama twarz Chrystusa, to samo pochylenie głowy i zamknięcie dłoni wokół gwoździa, ten sam rysunek przedra-

mienia i ramienia, rytm linii i jej wyżej opisany charakter, wreszcie ten sam typ szaty u bioder. Różnice między rysunkiem a drzeworytem są nieznaczne; są takie, jakie spostrzec się dają, najczęściej między szkicami Dürera a ich wykonaniem. Skoro na odwrocie naszego rysunku znajdują się dwie głowy, mające wszystkie cechy rysunku Dürera, a będące szkicem do postaci, znajdujących się na autentycznych drzeworytach Dürera, to możemy przypuścić, że i nasz rysunek przedstawiający Ukrzyżowanie Chrystusa, a noszący cechy rysunków Dürera, jest szkicem do podobnego drzeworytu, a tem samym jest oryginalnym, nieznanym dowodem autentyczności drzeworytu, przypisywanego przez Bartscha z całą słuszością Dürerowi.

DR. MIECZYSLAW STERLING.

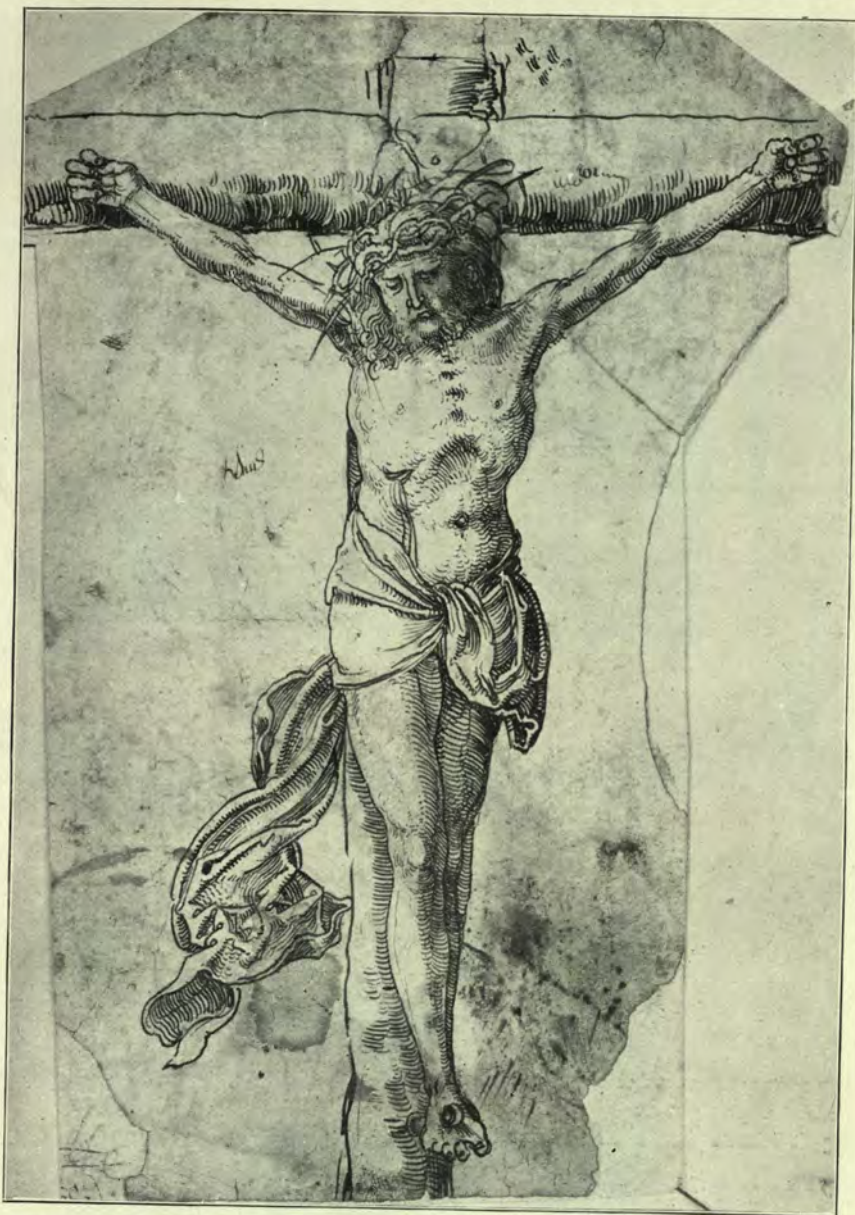


ALBRECHT DÜRER.

Fragment drzeworytu: „Chrystus przed tłumem” z cyklu: „Wielka Pasja”.

RÉSUMÉ. L'auteur décrit un dessin du „Crucifiement”, se trouvant dans la collection de „Dom Sztuki” („Hôtel des Ventés”). Ce dessein porte tous les caractères des travaux d'Albert Dürer aux environs de 1490. C'est ce qu'atteste en premier lieu la technique du dessin. Sur le verso du dessin sont esquissées les deux têtes que nous trouvons sur la gravure dite „Le Christ devant le peuple” du cycle de la „La Grande Passion”, exécutée par l'artiste vers 1498. Dans l'ouvrage sur Dürer de Valentin Scherer, édition „Klassiker der Kunst”, on voit à la page 356 la reproduction d'une gravure sur bois attribuée à Dürer: „Le Crucifiement de Jésus-Christ”. Selon Bartsch, savant connaisseur de l'art graphique, c'est une oeuvre de Dürer, mais jusqu'ici cette hypothèse n'a été confirmée par aucune preuve. La comparaison de cette gravure avec notre dessin qui s'en rapproche beaucoup, vient précisément à l'appui de l'hypothèse de Bartsch.





Albrecht Dürer

(ze zbiorów «Domu Sztuki»)

UKRZYŻOWANIE
(Rysunek piórem)

SIY. NIO. 200. 200.

(1911)

(1911)

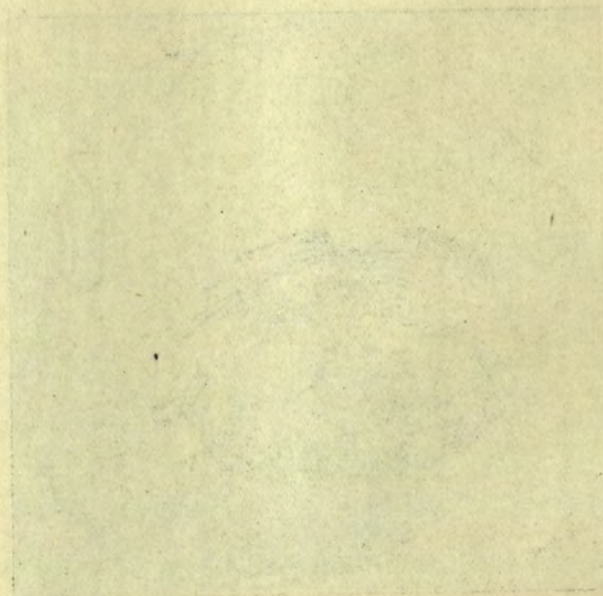


Albrecht Dürer



RYŚUNKI GŁÓW NA ODWROCIE „UKRZYŻOWANIA”

⟨ze zbiorów «Domu Sztuki»⟩



1850 D.

Nieznany posążek hetycki w Krakowie

• Wśród zabytków sztuki hetyckiej osobną grupę stanowią niewielkie, gdyż przeważnie 20 cm. nie przenoszące, figurki ludzkie, po większej części z brązu, rzadziej ze złota lub srebra. Pochodzą one z najrozmaitszych stron dawnego hetyckiego państwa, tak z Azji Mniejszej jak i z Syrii, zarówno z czasów dosyć odległych, jak i z epoki późniejszej; to też pod względem stylowym tworzą one wysoce niejednorodny zespół, wśród którego natrafiamy na okazy zupełnie prymitywne obok zabytków, posiadających niezaprzeczone walory artystyczne¹⁾.

Już przez to samo nie są one pozbawione dla nas większego znaczenia; nadto ze względu na szczupłą nader ilość znanych nam tego rodzaju zabytków²⁾ oraz skutek kompletnego niemal braku innych pomników hetyckiej rzeźby okrągłej³⁾, które pozwoliłyby nam bliżej nieco wejrzeć w sposoby przedstawiania postaci ludzkiej w tej sztuce.

Jeden z takich bronzów hetyckich, umieszczony pomiędzy zabytkami egipskimi, znajduje się w Gabinetie Archeologii Klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Inwentarz (Nr. 7271) ogranicza się wprawdzie do krótkiej wzmianki, że miejsce znalezienia zabytku jest nieznane, a potem dodaje, że został zakupiony w Petersburgu i ofiarowany Uniwersytetowi Jagiellońskiemu przez Konstantego hr. Przeździeckiego, — cały jednak szereg charakterystycznych szczegółów, zwłaszcza w oddaniu postaci ludzkiej, przemawia za jego hetyckim pochodzeniem.

Wysokość posążka wynosi 265 mm., szerokość w ramionach 52 mm., — rozmiary w każdym bądź razie, w stosunku do pokrewnych okazów, znaczniejsze.

Przedstawia on mężczyznę młodego zapewne, gdyż bez zarostu, w pozycji stojącej. Stan spoczynku oddany został zupełnie poprawnie: prawa noga wysunięta i wyprężona nieco wprzód, lewa cofnięta cokolwiek i podana ku tyłowi. Krótkie nazbyt ręce zgięte są w łokciach pod kątem prostym⁴⁾ i wyciągnięte przed siebie, pięści silnie zaciśnięte małym palcem ku górze, pozycja dosyć sztywna, ale przekazana nam zresztą w szeregu posążków⁵⁾, a nadto znana z rzeźby⁶⁾.

Młodzieniec odziany jest w krótką sukienkę, osłaniającą biodra, u dołu wyciętą w zęby, w pasie ujętą przepaską. Górna część korpusu wydaje się być obnażona, ale zachowane na odwrotnej stronie ślady czerwonej farby pozwalają przypuszczać, że właśnie ta część stroju wydobyta była za pomocą pomalowania, w związku z czem piersi nie są zazna-

¹⁾ Na wyróżnienie zasługuje zwłaszcza posążek berliński: Weber — *„Amtl. Berichte“*, Mai 1913, 149 nn., Ed. Meyer — *„Reich u. Kultur d. Chetiter“*, 1914, fig. 82, Curtius — *„Gesch. der antiken Kunst“*, I, 1923, 257 n.

²⁾ Mniej więcej 70 publikowanych i stwierdzonych w muzeach zabytków.

³⁾ Garstang — *„The Land of the Hittites“*, 1910, 80 należałoby powiększyć o kilka publikowanych od tego czasu zabytków.

⁴⁾ W płaskorzeźbie: Messerschmidt — *„Corpus Inscriptionum Hethiticarum“*, (CIH), 1900, tab. XXV.

⁵⁾ Np. Poulsen — *„La Collection Ustinow“* (*„Videnskapselskapets - Skrifter“*), 1920, II, No. 3, fig. 1 — 2, Froehner — *„Coll. Tyszkiewicz“*, tab. VIII, No. 113, Poulsen — *„Orient u. frühgriechische Kunst“*, 1912, fig. 59, Ward, — *„Americ. Journ. of Archaeology“*, 1900, tab II — III, Chantre, — *„Mission en Cappadoce“* 1898, tab. XXIV, Weber — *„Hethit. Kunst“*, 1921, fig. 30.

⁶⁾ *„Ausgrabungen in Sendsjirli“*, IV, tab. VI, *„Syria“*, 1921, II, 103, fig. 90, *„Ausgr. in Sendsjirli“* IV, tab. XLIV, Hunger u. Lamer — *„Altorientalische Kultur im Bilde“*, 1923, fig. 178, CIH, tab. XI, I.

czone⁷⁾. Na ramionach jednak podobnych śladów nie spotykamy wcale, wobec czego nie wiadomo, czy ubiór powyższy zaopatrzone był w rękawy.

Stopy są gołe. Głowę zdobi wysoki strój oryginalnego kształtu, niespotykany dotychczas na żadnym zabytku hetyckim. Jest to zapewne stercząca do góry kita, jakiej prototyp znajdujemy na innym posądku⁸⁾, a łuska zaznaczona na powierzchni uważana być może za stylizację włosów⁹⁾. Stylizacja jest tu zresztą dość wyraźna i charakterystyczna, a jako znamiennej szczegół zaznaczyć trzeba, iż kita wyrasta wprost z głowy, z tyłu przechodząc odrazu w zasłonę zabezpieczającą, w rodzaju tych, w jakie zaopatrzeni bywają wojownicy hetyccy¹⁰⁾. Niemniej interesującym jest, iż na powierzchni owego stroju głowy znajduje się pośrodku ozdoba, z kształtu podobna do emblematu, jaki w tem samym miejscu noszą wojownicy hetyccy, zarówno na wzmiankowanej dopiero co płaskorzeźbie z Giaur Kalessi, jak i na kilku innych zabytkach¹¹⁾.

Ten oryginalny strój głowy jest może specjalną odznaką jakiegoś hetyckiego bóstwa, którego posądek krakowski byłby przedstawieniem. Przeważną część bronzów hetyckich uznać musimy za wyobrażenie bóstw. Spotykamy bowiem wśród nich bądź postacie, których nakrycie głowy zdobne jest w rogi, będące stałym atrybutem bóstwa¹²⁾, bądź też liczne posądkie bóstw, stojących na zwierzętach¹³⁾. Jedno¹⁴⁾ i drugie¹⁵⁾ zgodne jest z wierzeniami ludów hetyckich i przekazane nam zostało w szeregu innych zabytków. Nadto postacie te występują niejednokrotnie w swoistym zupełnie ubiorze głowy¹⁶⁾, będącym zapewne jedną z charakterystycznych odznak bóstwa, podobnie jak atrybuty, dzierżone przezeń w rękę. W ten bowiem sposób wyobrazić sobie możemy grupę posądków w pozycji identycznej z opisywanym¹⁷⁾, zachowały nam się one jednak już bez swych atrybutów¹⁸⁾. Płaskorzeźby dają nam przedstawienia analogiczne, trudno jest więc przypuszczać, aby mogły to być postacie niosące wota¹⁹⁾. Dzisiaj jeszcze o identyfikacji poszczególnych typów²⁰⁾ nie można wprawdzie myśleć,

7) Poulsen — „*Coll. Ustinow*”, 7, suponuje to samo względem figurki opisywanego zbioru.

8) Ménant — „*Revue Archéologique*”, 1895, I, 34, fig. I.

9) Analogiczne traktowanie grzywy w sztuce starobabilońskiej: Meissner — „*Grundzüge d. babyl. - assyr. Plastik*”, 1915, fig. 48.

10) Relief z Giaur Kalessi: Perrot-Chipiez — „*Hist. de l'art dans l'antiquité*”, IV, fig. 352, Meyer, fig. 60.

11) Garstang, op. cit., 163 i 215.

12) Frank — „*Babyl. - assyr. Kunst*”, 1913, tab. 62, 5; Cowper — „*Proc. Soc. of Bibl. Arch*”, 1906, 228; Babelon — „*Catal. de bronzes de la Bibl. Nationale*”, 1895, No. 898, „*Catal. de la Coll. de Clercq*”, Bronzes, No. 207, tab. 33.

13) Garstang, tab. XL, Perrot-Chipiez IV, fig. 367, Weber, fig. 8 — 9, Offord — „*Annals of Archaeol. and Anthropol.*” 1911, IV, tab. XX.

14) Messerschmidt — „*Die Hetbiter*”, 1903, fig. 9, Oppenheim — „*Tell Halaf*”, 1908, fig. 7, Contenau — „*La glyptique syro-hittite*”, 1922, 26 nn.

15) Meyer, fig. 68, Charles, Olmstead and Wrench — „*Travels and Studies in the nearer East*”, I, 2, 1911, fig. 33, Hogarth — „*Annals*”, 1909, II, tab. XXXIX, w glyptyce: Contenau: fig. 155, 166, 178 — 179.

16) Np. Weber, fig. 8 — 9.

17) p. uw. 5.

18) Wyjątek: Weber, fig. 30.

19) Tak. wg. Poulsena — „*Coll. Ustinow*”, 7, jedynie Chantre, tab. XXIV, 2, można to przypisać.

20) Wyróżnić możemy już dzisiaj kilka typów, mianowicie: Weber, fig. 8 — 9 i Offord, op. cit. Ménant — „*Rev. Arch.*”, 1895 i Speelers — „*Syria*”, 1922, tab. XXVII, posądkie zestawione u Poulsena, j. w., inny typ: Helbig — „*Jahreshefte d. Oesterr. Archäol. Instit.*”, 1909, 32.

spodziewać się jednak wolno, że teksty z Boghazköi, z których poznaliśmy już długą litanję imion panteonu hetyckiego, odsłonią nam wreszcie dokładniej pojęcia religijne ludów hetyckich. Pozwoli nam to zdobyć te zastosować z powodzeniem do ściślejszej interpretacji zabytków, niewątpliwie bowiem, łącznie z ustalonymi pojęciami religijnymi, utarły się w sztuce hetyckiej pewne konwencjonalne sposoby przedstawiania poszczególnych bóstw.

Traktowanie postaci ludzkiej nosi na sobie wybitne znamiona sztuki hetyckiej. Wy-smukłość postaci osiągnięta jest za pomocą rażącej dysproporcji pomiędzy górną a dolną częścią korpusu i poszczególnymi członkami. Zwłaszcza dosadne są długie nogi i krótkie ręce. Ramiona proste i kanciaste²¹⁾ są zbyt szerokie w stosunku do pierśi i bioder, przez co tułów niepomiernie* zwęża się ku dołowi. Duża głowa osadzona jest na długiej szyi. Oblicze nie posiada żadnych znamion indywidualnych, ani też nie wyraża jakiegoś żywszego uczucia i tchnie tym dla rzeźb hetyckich charakterystycznym sztywnym schematyzmem. Nos wielki i prosty, brwi, jak często w plastyce starożytnego Wschodu, zaznaczone brózdami, uszy wielkie i odstające, dolna część twarzy oddana zato z lepszym zachowaniem szczegółów, niż na innych zabytkach tej grupy. Brak natomiast oczu, gdzieindziej zaznaczanych głębokimi otworami dla inkrustacji²²⁾. Anatomiczne szczegóły ciała traktowane są wogóle niezbyt równomiernie. Nogi oddane są jeszcze stosunkowo nieźle, przyczem jabłka kolan uwydatnione są dosyć wyraźnie, natomiast palców u stóp nie rozróżniamy. Cienkie ręce oddane zostały zbyt kanciasto, zato jednak palce ich odznaczają się dokładnie. Z odwrotnej strony ciało zgodnie z utartym, zwłaszcza w Syrii, zwyczajem, potraktowane jest zupełnie płasko, głowa i jej strój ścięte nadto zupełnie równo.

Płaskie traktowanie tylnej części korpusu, przedstawienie włosów za pomocą węży-kowatych skrętów oraz szereg innych wzmiankowanych już szczegółów stylowych zbliża posążek krakowski do grupy bronzów hetyckich syryjskiego pochodzenia. Zajmują one w stosunku do bronzów pochodzących z Azji Mniejszej, pewne stanowisko odrębne, które tłama-czyć trzeba tem, że obok wyraźnych tradycyji hetyckich przychodzą tam do głosu również pewne wpływy lokalne lub postronne. Węzły ze sztuką małoazjatycką pozostają jednak tak silne, że utrzymują się one nawet już długo po upadku hetyckiego państwa, wtedy jeszcze, gdy w dawnych jego ośrodkach w północnej Syrii pojawia się nowy styl t. zw. aramejski. Z tego właśnie okresu pochodzi posążek krakowski, którego stylowa łączność z grupą syryjską i pewne bliższe podobieństwo z posążkiem ze zbioru Ustinowa pozwalają odnieść mniej więcej do IX-go w. przed Chr., — jakkolwiek należy mieć również na względzie cały szereg daleko idących różnic.

Znajdujące się w tyle głowy wydrążenie kwadratowego kształtu skłania do przypu-szczenia, że figurka pomyślana była albo jako aplika, albo też stanowiła jakąś, bliżej nie da-jącą się jeszcze określić, część większego zespołu. Cały szereg posążków hetyckich pozba-wiony był bowiem niewątpliwie samodzielnego znaczenia²³⁾ i tworzył uzupełnienia, nie tylko

²¹⁾ W płaskorzeźbie en face: „*Ausgrab. in Sendjirli*“, III, tab. IV, Meyer, fig. 83, Hogarth — „*Carmish*“, I, 1914, tab. B. 10, Weber, fig. 33, Oppenheim, op. cit., fig. 7.

²²⁾ Weber, fig. 1 i 11, Caylus — „*Recueil d'antiquités*“, I, 1752, tab. X, 1, Babelon, op. cit., No. 752; Cowper, op. cit.

²³⁾ Posążki przeborowane pośrodku: Friedrichs — „*Kleinere Kunst u. Industrie im Altertum*“, 1871, No. 2666 e, str. 490; Weber, fig. I. Posążki z pierścieniami: Chantre, tab. XXIV, 5, Cowper, op. cit. Posążek z osadą u spodu: Chantre, tab. XXIV, 4.

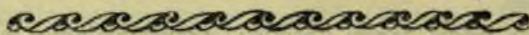
ornamentacyjne, do naczyń metalowych lub innych przedmiotów przemysłu artystycznego. Ta gałąź sztuki hetyckiej jest nam jednak zupełnie nieznaną, wobec czego najlepiej powstrzymać się chwilowo od przedwczesnego sądu.

Na zakończenie nadmienić wypada, że co do techniki jest posążek niniejszy odlewem niezbyt dokładnym, rezultatem czego są liczne brózdki, zwłaszcza z odwrotnej strony. Całość robi wrażenie dosyć prymitywne, choćby ze względu na zaznaczone już niejednokrotnie powyżej niedokładne odrobienie ciała. Pod tym względem niemal wszystkie posążki są ze sobą zgodne. Wnioskować na ich podstawie o wartości i charakterze monumentalnej plastyki hetyckiej wydaje się jednak o tyle ryzykownym, że były to prawdopodobnie wyroby przeznaczone na zbył wśród szerokiej publiczności.

STEFAN PRZEWORSKI.

RÉSUMÉ. L'auteur décrit une statuette de bronze hittite, représentant un jeune homme, qui se trouve au Cabinet d'Archéologie Classique de l'Université Jagielonienne à Cracovie. •

Sur la base d'une analyse détaillée de la statuette et d'une comparaison avec d'autres objets connus du même art, l'auteur attribue la figurine au IX^e siècle avant J. CH. et la classe dans la période du style dit araméen qui florissait dans le nord de la Syrie, après la chute de l'Etat hittite.



O zachowaniu starych dzielnic

Zachowanie starych i starszych dzielnic powinno być troską zarówno konserwatora, jak też architekta-urbanisty, wchodzi tu bowiem względy nie tylko archeologiczno-histeryczne, lecz i artystyczne. Stare dzielnice odznaczają się przeważnie taką sumą piękną, że żadne, nawet najracjonalniej zabudowane miasto nowoczesne, nie może i nie powinno dzielnic tych lekceważyć. Zapoznanie wartości starych dzielnic, jako jednolitego artystyczno-histerycznego kompleksu, powoduje ubytek, nie dający się niczem zastąpić, o czym przekonały nas smutne doświadczenia ubiegłego stulecia.

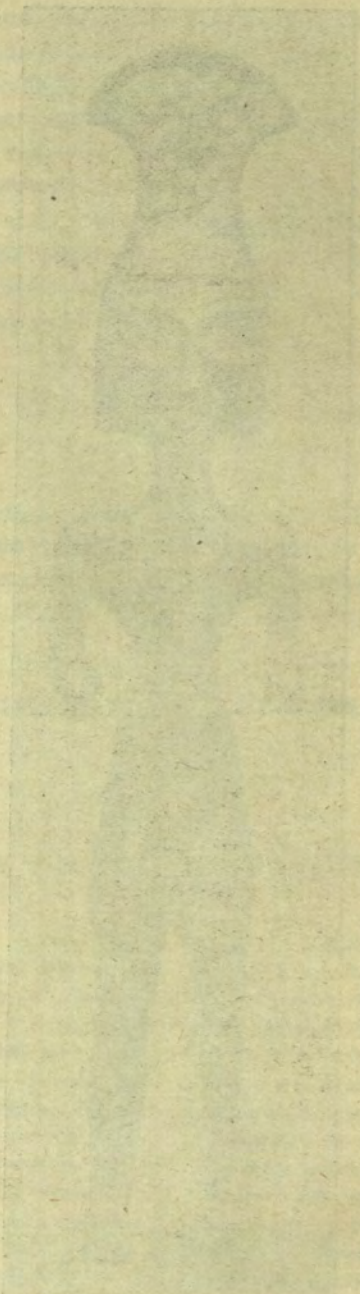
Zauważyć trzeba odrazu, że nawet bardzo radykalne ustawy na tle opieki nad zabytkami, zlemu nie zaradzą, jeżeli nie przyjdzie z pomocą urbanista. Skoro stare dzielnice mają spełniać rolę miasta nowoczesnego, to nie pomogą żadne prohibicje konserwatorskie, gdyż zwalczą je w końcu nieubłagalne potrzeby życia współczesnego. Nikt nie żąda naprzykład, aby gotycka skrzynia spełniała rolę nowoczesnej żelaznej

kasy, a jednak od starych dzielnic żądamy przystosowania się do warunków, którym one (bez zasadniczych zmian) żadną miarą sprostać nie mogą. Żądanie urbanisty polega przeto na pozostawieniu starych dzielnic na uboczu, to jest na niewprowadzaniu wielkiego współczesnego ruchu w obręb starego miasta. Rozrost miasta nowego wokół miasta starego nie jest wskazany, albowiem przyczyniając się do zachowania dawnego centrum, wywołuje konieczność radykalnych zmian. Tak naprzykład zginął stary Wiedeń i zginąć może stary Kraków, gdy tymczasem stara Warszawa, dzięki przesunięciu się centrum, wcale nieźle ocalała, chociaż nie posiada żadnych ustaw dzielnicę tę chroniących, a uświadomienie społeczeństwa było, pod tym względem, znikome.

Ponieważ piękno starych dzielnic nie polega na wartości artystycznej poszczególnych budowli, lecz na zespole, na kompleksie i na panoramie, przeto zachowanie poszczególnych budynków wyrwanych z ich przyrodzonego otoczenia, sprawy wcale nie roz-



*POSAŻEK HETYCKI Z GABINETU ARCHEOLOGJI KLASYCZNEJ
UNI. JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE*



WILSON UNIVERSITY LIBRARY
100 UNIVERSITY AVENUE
WILSON, N.C. 27157-4317
TEL: 704/243-4000
WWW.WILSON-UNIVERSITY.EDU

iwązuje, przeciwnie, tworzy nowe artystyczne i praktyczne trudności, dla których często wogóle nie ma dobrego rozwiązania.

Jakkolwiek ustala się coraz bardziej pojęcie o ogólnospołecznej własności zabytków sztuki i kultury i z tej racji wprowadza się ograniczenia własności prywatnej i nakłada ciężary, to jednak z praktycznego punktu widzenia, nie jest to droga prowadząca bezwzględnie do celu, szczególnie zaś, gdy zmierza do zachowania całego kompleksu starych budynków. Pewniejsze jest, jeżeli prócz ustaw państwowych chroni zabytki ustawa lokalna (miejska) lub specjalny układ. Tak nprz przykład burmistrz Brukseli, — Charles Buls zagwarantował zachowanie domów w Rynku (Grande-Place) w ten sposób, iż zawarł z właścicielami umowę, zobowiązującą miasto do konserwowania fasad w Rynku wzamian za zrzeczenie się właścicieli prawa do jakichkolwiek zmian w zewnętrznym wyglądzie domów. Radykalniej jeszcze postąpiło miasto Hildesheim, wykupując wszystkie stare domy w Rynku na powierzchni biur magistrackich, przyczem zaniechano budowy nowego ratusza.

Niektóre miasta, między innymi Gdańsk, przeprowadziły ustawy lokalne, nakazujące wznoszenie budowli w «stylu miejscowym». Było to zasadnicze nieporozumienie, pochodzące z zamiłowania do «stylu» i z zapoznania istoty rzeczy. Przypuszczano, iż przez powtarzanie starego stworz się harmonijna całość i ukruci wybryki indywidualnych rażących pomysłów. Skutki okazały się wątpliwe, gdyż drogą przepisów nie stworzy się piękna, ani sztuki, o czem świadczą mogą nowe dzielnice Gdańska i domy kopjowane ze starych w nowym materiale i w powiększonych formach. Jeżeli w starej dzielnicy zachodzi potrzeba zbudowania nowego domu, zachowanie piękna zależne będzie nie od stylu, lecz od kształtu i stosunku do otoczenia.

Rozumie się samo przez się, że stare dzielnice nie mogą być wyłącznie objektem muzealnym i, jako zamieszkałe, muszą się w pewnej mierze przystosować do warunków współczesnych, gdyż mieszkańiec starego czy nowego miasta, żyje ostatecznie tem samem

życiem i w tem samym tempie. Zachodzi przeto pytanie, w jakim zakresie mogą być przystosowane stare dzielnice do potrzeb współczesnych bez zatracenia piękna i charakteru.

Naczelnym punktem będzie tu takie rozplanowanie dzielnic przyległych, aby stare miasto nie stało się ośrodkiem ruchu handlowego i administracyjnego, zachowując raczej charakter mieszkalny. Domy staromiejskie (wbrew popularnym pojęciom) odpowiadają doskonale warunkom mieszkalnym, jako domy dla jednej lub kilku rodzin, względnie też dla klubów i zrzeszeń. Przeprowadzenie nowoczesnych wygód nie napotyka w tych domach prawie nigdy na zbyt wielkie trudności, a po przeprowadzeniu starej dzielnicy do porządku pod względem bruków, oświetlenia, kanalizacji i t. d., stare miasto może się stać stokroć miłszą dzielnicą mieszkalną, niż wielkie, hałaśliwe nowe arterje ruchu. Natomiast zachowanie starego miasta okaże się w praktyce niemożliwe, jeżeli usadowią się tam sklepy, składy i biura. Wtedy bowiem nietylko same domy uleż muszą radykalnej przebudowie, w postaci wybijania wielkich otworów okiennych i wypruwania całego wnętrza, lecz okaże się niebawem potrzeba regulacji dzielnicy, poszerzenia i prostowania ulic i t. p. zmian, niweczających charakter i piękno starego miasta. Wprowadzając niezbędne inwestycje, należy baczyć na sposób ich przeprowadzenia, na dostosowanie się kształtem i materiałem do charakteru dzielnicy. Tak naprzykład, bruk asfaltowy lub drewniany nie powinien być stosowany, nie jest wskazane również zbyt jaskrawe oświetlenie, ustawianie wielkich pomników, kandelabrow lub kiosków, nie mówiąc już o wprowadzeniu linii tramwajowych, znoszeniu schodów, podziemi, skarp lub ogadykalnej niwelacji gruntu. Zasady te dadzą się utrzymać tylko przy odpowiedniem planie regulacyjnym całego miasta, nie jest przeto wyłącznie zadaniem konserwatora, lecz również urbanisty, który powinien przyjąć punkt widzenia konserwatorski za dyrektywę przy wszelkiem planowaniu racjonalnego wzrostu miasta.

DR. A. LAUTERBACH.

RÉSUMÉ. Les vieux quartiers ont en général une grande valeur artistique, aussi leur conservation n'est elle pas une affaire de peu d'importance. L'auteur de l'article s'occupe des questions rattachées à ce problème et émet la thèse que les vieux quartiers devraient non seulement être traités en objets de musée, mais qu'il faudrait, puisqu'ils sont habités, les adapter aux conditions modernes et, à ce propos, il se demande selon quels principes leur conservation doit être assurée.



Przegląd artystyczny kraju

WYSTAWY WARSZAWSKIE.

TOW. ZACHĘTY. Skutkiem rozłamu, który nastąpił na ostatnim dorocznym zebraniu Tow. Zachęty i który pociągnął za sobą wycofanie szeregu dzieł z wystawy, plon ubiegłego miesiąca jest w Tow. Zachęty niezbyt obfity. Na pierwsze miejsce wysuwa się Nestor malarzów naszych, Jan Rosen, ze swoim «Przełazem kawalerji» oraz szeregiem gwaszowych studjów, przedstawiających wojsko polskie z roku 1810. «Przełaz kawalerji na Placu Saskim»,¹⁾ spopularyzowany w ogólnie znanych reprodukcjach litograficznych, jest niejako syntezą twórczości Rosena. Nieubłagany realizm artysty, połączony z dokładnością archeologa, znalazł tu swój wyraz w całej pełni. Podobnie, jak we wszystkich innych swych pracach, stawia tu sobie Rosen osobliwe zadanie odtworzenia z najdokładniejszą ścisłością obrazu, który powstał w jego wyobraźni drogą powolnych i drobiazgowych studjów historycznych. Zadanie rozwiązane jest bez zarzutu, a harmonja między zamierzeniem i wykonaniem osiągnięta w całej pełni. Pomimo zaznaczenia najdrobniejszych szczegółów na ostatnim nawet planie obrazu, całość jest zupełnie jednolita i zwarta, a rytmika mas żołnierskich, poruszających się zgodnie w takt muzyki wojskowej, oddana z niepospolitem wyczuciem.

W odrębnym swoim rodzaju, którego najsłynniejszym przedstawicielem był Meissonier, jest obraz Rosena wybitną realizacją.

Też same cechy, przy odpowiednio zmniejszonej skali zamierzeń, nosi serja studjów wojskowych z epoki Księstwa Warszawskiego.

Z pośród pozostałych wystaw, kolekcja prac Antoniostrwa Gawińskich utrzymana jest na poziomie dawniej znanych utworów. Akwarele Grabowskiego posiadają sporo świeżości w odtworzeniu kwiatów, autor zdaje się jednak unikać tych wszystkich problematów, które składają się na współczesne rozumienie sztuki. Studja Domaradzkiego, powstałe pod wyraźnym wpływem Żukowskiego, pozbawione są świeżej i szerokiej techniki nauczyciela, oraz jego nieprzewidzianych zestawień kolorystycznych. Wystawa pośmiertna Romualda Dubińskiego ukazuje nam rezultat pracy młodziutkiego artysty, który potrafił chwila-

mi wnieść się ponad konwenans, dając subtelne zestawienia barwne i umiejętną kompozycję, jak naprzykład w «Portrecie stylowym», który jednak nie zdołał jeszcze zdobyć dostatecznej kultury malarskiej. Prace Kidona, nieszczerze i nienaturalne w kolorze i silnie zmanierowane, pełne są powierzchownej i łatwej elegancji. Stosunkowo poważnie przedstawia się wystawa Mirona Dudy. Jego szereg studjów z natury wykazuje spore zalety kolorystyczne, łatwość techniki i umiejętność obserwacji — przy niezupełnie jeszcze dostatecznym poziomie kulturalnym.

SALON CZ. GARLIŃSKIEGO. Wszystkie trzy ostatnie wystawy u Garlińskiego wykazują nieślabnącą troskę kierownictwa o utrzymanie wysokiego poziomu kulturalnego. Na pierwsze miejsce wysuwa się doroczny pokaz „Rytmu”, gromadzącego, jak zawsze, grono plastyków, spokrewnionych z francuską kulturą artystyczną. Na wystawie reprezentowane są wszystkie niemal odcienie współczesnej koncepcji artystycznej, całość nosi piętno pewnego klasycznego spokoju i zrównoważenia. Klasycyzm z odcieniem akademickim reprezentowany jest przez Ślędzińskiego, a po części przez Kamińskiego. Klasycyzm bardziej współczesny — przez Borowskiego i Kunę. Ku realizmowi połączonemu ze stylizacją, skłania się sztuka Skoczylasa, Roguskiego i Wąsowicza, u tego ostatniego przybierając pewne cechy postimpresjonizmu. Z postimpresjonizmem bliżej jeszcze wiąże się malarstwo Kramsztyka. Zak i Tymon Niesiołowski usiłują połączyć poszukiwanie formy z silnym zaznaczeniem ekspresji. Pruszkowski i Rzecki w swych dążnościach czysto malarskich zbliżają się do koncepcji barokowej. Pokrzywnicka i Berezowska dają prace o charakterze ilustracyjnym, z pewną skłonnością do groteski. Jak z powyższego krótkiego przeglądu wynika, skala poszukiwań jest w grupie «Rytmu» bardzo rozległa, cechą, łączącą wszystkich uczestników wystawy, jest wysoki poziom kulturalny.

W tymże Salonie wystawione projekty dekoracyjne, przeznaczone do kościoła w Starachowicach, są owocem pracy przemyślanej i celowej. Sam kościółek, drewniany, zaprojektowany jest przez Jana Borowskiego w malowniczym typie naszych kościółków wiejskich z ich wysoką sylwetą dachu i rozłożystym rzutem poziomym. Projekty polichromji nacechowane są dobrym rozumieniem malarstwa kościelnego, autorki ich jednak, Zofja Baudouin de Courtenay i Helena

¹⁾ Rozpoczęty obraz w r. 1886, nagrodzony na wystawie w Paryżu, poczem nabyty przez Akademię petersburską i umieszczony w pałacu w Skierniewicach.

Schraminówna, zbyt ściśle trzymają się kanonu sztuki bizantyjskiej, powstaje stąd sztuczna archaizacja i brak jednolitości między architekturą kościoła, a charakterem dekoracji.

· WYSTAWA PRAC PAŃSTWOWEJ SZKOŁY PRZEMYSŁU DRZEWNEGO W ZAKOPANEM, urządzona w Salonie Garlińskiego, zapoznaje nas z bardzo poważnymi rezultatami, osiągnięciami w ciągu jednego roku przez nowego kierownika, architekta Karola Stryjeńskiego. Kierunek szkoły, oparty na nowoczesnych metodach nauczania, polega na umiejętnym pobudzaniu wrodzonego poczucia artystycznego uczniów, bez narzucania im jakichkolwiek wzorów. Rezultaty, w ten sposób osiągnięte, są istotnie bardzo dobre. Wystawione prace uczniów posiadają urok świeżości i bezpośredniości, właściwy twórczości pierwotnej, zaś wpływ kierownictwa wyraża się dodatnio w dobrym zrozumieniu bryły i płaszczyzny, a zwłaszcza materiału drzewnego, który zachowuje tu właściwą sobie miękkość i żywość. Wystawa ta jest dowodem, że Ministerstwo W. R. i O. P. dba o wprowadzenie nowoczesnych metod do zawodowego szkolnictwa artystycznego.

WACŁAW HUSARSKI.

NOWE NABYTKI MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE.

Warszawskie Muzeum Narodowe wzbogaciło swe zbiory w ostatnich kilku miesiącach szeregiem cennych nabytków. Między innymi zakupiło do działu malarstwa polskiego dwa pierwszorzędne dzieła: Jana Matejki: «Staćczyka» i Józefa Chełmońskiego: «Babie Lato». Oba obrazy pochodzą z kolekcji hr. Milewskiego z Wiednia i dostały się do kraju dopiero w ostatnich czasach z okazji rozsprzedaży cennego tego zbioru, który rozproszony został wśród nabywców zagranicznych.

Z RUCHU ARTYSTYCZNEGO W POZNANIU.

Nie tak odległe to jeszcze czasy, kiedy w dziedzinie sztuki w stolicy wielkopolskiej panowała przeżarliwa posucha. Kilku zaledwie artystów pracowało z wyłączeniem nad dźwigniem naszej kultury artystycznej za czasów zaborczych, że wymienię tu przede wszystkim malarza M. G. Wywiórskiego, rzeźbiarza Wł. Marcinkowskiego i architekta R. Sławskiego jako prawdziwych pionierów tej dziedziny naszego ruchu narodowego. Powoli przybywać nam zaczęło sił

młodszych, często mierzących siły na zamiary, ale pełnych zapału dla sprawy. W kilka lat przed wojną światową było można już pomyśleć o założeniu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych ze stałym salonem wystawowym, który wprawdzie w wielkiej mierze zasilany, był eksponatami krakowskimi, ale pobudzał i zachęcał, wniósł ożywcze tchnienie w atmosferę zateęchłą przez zmaterializowanie — mówmy otwarcie — społeczeństwa. Gdy w niewiele lat później Stowarzyszenie Artystów Wielkopolskich otworzyło własny swój salon, konkurencyjny niejako, sztuka wielkopolska dała już wyraźny dowód, że poczyna się czuć na siłach, że tężeje.

Z odrodzeniem się Polski, do Poznania napływać zaczęli artyści z innych dzielnic i z zagranicy, że tylko wspomnę takich, jak Pautsch, Jagmin, Roguski, Augustynowicz, Męcina-Krzesz, Sierstrzeńcewicz, Lubelski i wielu innych. Ruch artystyczny ożywił się znacznie. Powstała grupa «Świt» o daleko idących zamierzeniach reformatorskich. w życiu artystycznym, z własną wystawą, którą niestety nie tak dawno temu dla braku funduszy zlikwidować było trzeba. Grupa sama wszakże istnieć nie przestała, wystawia obecnie w salonie Tow. Przyj. Sztuk Pięknych.

Tyle jest pewnym, że dziś możnaby a nawet wartoby już napisać historję sztuki poznańskiej, o której reszta Polski niewiele wie. Nie wykazałyby te dzieje może nazwisk wielkich, ale zato rzetelne wysiłki ku sprostaniu tych zadań, których niedostawało całokształtowi naszej kultury narodowej tak za czasów zaborców, jak niestety w części nie dostaje i dzisiaj jeszcze. Poznański ruch artystyczny dźwiga się, ale dźwiga się powoli. Może przyjdzie kiedyś i na naszą stolicę wielkopolską czas, że w sztuce z resztą dzielnic skutecznie współzawodniczyć będzie mogła.

Obie wystawy poznańskie obecne są zupełnie dobrem odzwierciedleniem tego stanu, w jakim się sztuka na naszym gruncie znajduje i czego jej jeszcze potrzeba. Są na nich eksponaty, które świadczą o tem, że ich twórcy nie przestają rzetelnie pracować nad sobą, a dodać trzeba, że są to przeważnie artyści młodzi, pełni zapału i poświęcenia dla sztuki, a więc i rokujący pewne nadzieje. Są jednakże i wystawcy, o których można powiedzieć klasyczne „*lasciate ogni speranza*”. Lecz gdzie ich niema, z tą tylko różnicą, że rozmaitym «firmom» grzeszyć już wolno, a młodym jeszcze nie bardzo.

Jeśli chodzi o całokształt i ogólne wrażenie z wystaw czerwcowych, to bez wątpienia poważniej przedstawia się salon Tow. Przyj. Sztuk Pięknych. Jest tam bądź jak bądź cały szereg dzieł o nieprzeciętnej wartości. I tak świadczy niewielkich rozmiarów tryptyk J. Rypniewskiego z nastrojowymi widokami z Poznania, że artysta ten potrafi dostrzec zatajone piękności starego

miasta, a co ważniejsza, umie je oblec w szatę poetycką przy dobrej formie kompozycyjnej. To też dobrze się stało, że jemu właśnie powierzono wykonanie szeregu widoków poznańskich na pocztówki artystyczne, które w tych dniach się ukazały. K. Zyberk-Plater to pejzażysta, jakich niewiele mamy. Nie zawsze równy, ale jeśli chce, to i motyw interesujący, nawet niewymuszoną swą prostotą, i ton przejrzysty i kompozycja jasna. U J. Bocheńskiego wyczuwa się często trochę zanadto konstrukcję, obliczanie walorów geometrycznych układu, czem przytłumia w widzu wrażenie bezpośredniości, wczucia się artysty w przedmiot. Ale jest to malarz sumienny, akwarelista świetny, który powinien jednakże wystrzegać się, w krajobrazach szczególnie, pewnej jednostajności w kolorycie, by nie posiadać w manierę. Także akwarele B. Gęstwickiego posiadają swój «pieprzyk». Są żywe tematycznie, różnorodnie w motywach — widać, że artystę zajmuje wszystko, co mu się pod pędzel dostanie, i pracownice w polu, i futerko narzucone na szyję kokietki, i krajobraz bez sztafażu, i krowa w stajni. Artysta, dawniej ceniony ilustrator berlińskich „*Lustige Blätter*”, w coraz bliższy znów kontakt wchodzi z naturą w barwie, której skala tonów rozszerzać się zaczyna (bezustanne ilustrowanie barwne widocznie łatwo zmanjerować zdolne). Senior naszych akwarelistów, A. Augustynowicz, niestety nie przedstawił się nam tym razem takim, jakim go znamy oddawna, subtelnym technikiem nie tylko, ale i doskonałym kompozytorem i kolorystą. Że Z. Szpinger, który swe barwne rysunki, wyobrażające znane na gruncie poznańskim osobistości ze świata teatralnego, postawił na pograniczu portretu i karykatury, jest nie tylko zdolnym karykaturzystą, ale i bravurowym portrecistą, dowodzi choćby jeden jego portret kobiety, jakby od niechcienia na płótno rzucony, impresja. U A. Hannytkiewicza zauważyć można już dziś owoce wytężonej pracy nad doskonaleniem przejrzystości barwy i organizacji tematu. Podobnie i K. Pajzderska i H. Smogulecki zaczynają konsolidować swoje zamierzenia artystyczne w sposób wyrazistszy, choć portrety artystki nie zupełnie jeszcze przekonują tak pod względem charakterystyki, jak i tonu i układu.

Z malarzy pozadzielnicy wystawiają Z. Ćwikliński i H. Niedzielska, przeważnie prace pejzażowe.

Architekturę reprezentuje R. Sławski z Poznania projektem na kościół pamiątkowy, który miałby stanąć na Wildzie. Trudno zgodzić się na zamysł architekta bez zastrzeżeń, choć z drugiej strony nie można od-

mówić mu zdolności poważnego a monumentalnego ujęcia zadania.

Z rzeźbiarzy miejscowych wystawił jeden tylko H. Jagmin, znany dobrze w Warszawie z Zachęty, udane swe a pełne poezji terakoty glazurowane. Jest to wszakże tylko jakby pokłosie z ostatniej wystawy grupy «Swit», na której plastyka tego artysty wykazała poważny jego dorobek twórczy. Takimże też pokłosiem nazwać można kilka prac malarskich W. Roguskiego, po którego twórczości, opartej na podstawie zdrowego prymitywizmu rodzimego, dużo jeszcze spodziewać się można.

W salonie Stow. Artystów Wielkopolskich wysuwają się na plan pierwszy prace braci L. i St. Wróblewskich, malarzy o zupełnie niepospolitym talencie. Pierwszy z nich, to batalista o niepowszednim rozmachu a przytem i niezły pejzażysta. Drugi zaś spisał się świetnie kilkoma krajobrazami nastrojowymi z figurami. Również jako malarz krajobrazowy zasługuje na uwagę A. Malinowski.

Poważne nadzieje rokuje młody, początkujący dopiero rzeźbiarz, F. Szmyt. Batalistyczne jego grupy skomponowane są dobrze w bryle, a mimo to poruszone żywo.

Poza szeregiem prac wymienionych artystów wystawa w całokształcie swym jest błada, bez wyrazu. Zawodzą nawet seniorzy tacy, jak J. Męcina-Krzesz, a zawieszono nadto w salonie kilka płócien, których na wystawie poważnej stanowczo być nie powinno. Większa surowość jury podniesie niewątpliwie poziom wystaw Stowarzyszenia, czego czasem i bratniemu towarzystwu życzyłyby należało.

Ogólne wrażenie, jakie wynosi się z obecnych wystaw poznańskich, streścićby można tak: dużo poważnego wysiłku twórczego w szeregu sumiennych artystów, ale brak — z małymi wyjątkami — wybitniejszej indywidualności, któraby żywiej zainteresowała. Zresztą pocieszmy się, nie jeden Poznań cierpi na tę bezkrwistość powojenną. Sądzę nawet, że doborowa wystawa prac Poznańczyków i Pomorzan — ale tylko doborowa — urządzona w Warszawie, nie byłaby gorsza od rozmaitych «tubylczych», które tam widziałem, a przyczyniłaby się do «umiędzynarodowienia» naszej sztuki, która tyle jeszcze niestety grzeszy dzielnicowością. Tylko jak tu sobie poradzić z rozmaitemi ambicjami naszej trójdzielnicowej braci artystycznej!

(D.)





Bruges

KANAŁ TRAKTOWANY JAKO ULICA

⟨przykład szczęśliwej restauracji starej dzielnicy⟩

Walka artystów o swe prawa w Warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych

Od kilku lat walne zgromadzenia Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie są widownią ostrych starć, w których po jednej stronie stoi olbrzymia większość artystów z niewielką grupą miłośników, po drugiej zaś olbrzymia większość miłośników z garścią artystów. Przedmiotem tych walk jest wybór Komitetu czyli zarządu Towarzystwa.

Komitet Zachęty składa się w połowie z artystów, w połowie z miłośników i właśnie ta połowa Komitetu składająca się z artystów jest przyczyną walk, która ze strony artystów jest bardzo silnie argumentowaną, ze strony zaś miłośników fizyczną przewagą rozstrzygana. Nie mogąc wybrać do Komitetu artystów, którzyby mieli zaufanie swych kolegów, artyści domagają się takiej zmiany statutu, aby Komitet wybierano kurjalnie, to znaczy, aby artyści wybierali połowę składającą się z artystów, miłośnicy zaś drugą połowę — z miłośników. Artyści argumentują swe żądanie tem, że połowa Komitetu artystów spełnia zadania specjalnej fachowej komisji, do której należą tak ważne dla artystów kwestje jak przyjmowanie obrazów na wystawę, udzielanie sal na wystawy zbiorowe, wybór połowy jury do Salonu, zakup dzieł do losowania i t. p. Miłośnicy obawiają się, że w razie przeprowadzenia tej zmiany statutu, wśród artystów wezmą górę żywioły artystyczne lewicowe, co mogłoby rozwojowi instytucji zaszkodzić. Obawa ta jest absurdem dla każdego, kto zna wystawy Salonów Zachęty. Ponieważ członkiem rzeczywistym, jako artysta, może być tylko ten, kto trzy razy wystawiał w Salonach, a Salony te w dziewięciu dziesiątych są artystycznie prawicowe, więc obawa o przewagę żywiołów artystycznie lewicowych niema żadnego uzasadnienia. Wśród argumentów przemawiających rzekomo za utrzymaniem obecnych stosunków powtarza się często komunał, że jeśli Zachęta, istniejąca od roku 1860, mogła przy obecnie obowiązującym statucie wiele dobrego zdziałać, to wszelkie zmiany są zbyteczne. Walki toczące się od kilku lat w Zachęcie i obecnie proklamowany bojkot przez 144 artystów warszawskich i prawie wszystkie zrzeszenia arty-

styczne Krakowa, Poznania, Lwowa i Zakopanego jest jaskrawym zaprzeczeniem jakoby w Zachęcie nic zmieniać nie należało. Fakt, że w latach ubiegłych artyści nie czuli się majoryzowani przez miłośników dowodzi, że dawniej było lepiej, bo miłośnicy lojalnie głosowali na listę artystów. Jeszcze w roku 1919 i 1920 panowały stosunki lojalne i w latach tych przechodziła do Komitetu lista wysuwana przez zrzeszenia artystyczne. Dopiero od r. 1921, kiedy garść artystów nie mająca poparcia i uznania wśród swych kolegów, zapragnęła wejść do zarządu i w tym celu zmobilizowała miłośników pod hasłem obrony narodowego charakteru Zachęty, od tego czasu każde doroczne walne zgromadzenie jest widownią przykrych walk. Ubolewać należy, że większość miłośników uczestnicząca w walnych zebraniach istotnie wierzy, że idzie tu o obronę interesów narodowych, podczas gdy faktycznie walczy się o ambicje osobiste garści artystów, pragnących rządzić w zarządzie wbrew opinii olbrzymiej większości swych kolegów. Zdrowy rozsądek nakazuje zestawić z jednej strony listę artystów opowiadających się za utrzymaniem obecnych stosunków w Zachęcie, listę na której było 56 nazwisk (a z tych, dotąd dwaj artyści, jako umieszczeni bez ich woli, mianowicie M. Puffke i S. Żukowski, a takich jest niewątpliwie więcej, wykreślili swe nazwiska), a z drugiej strony — listę 144 artystów warszawskich i prawie wszystkie zrzeszenia artystyczne Krakowa, Lwowa, Zakopanego i Poznania, aby przyjąć do wniosku kto stoi po jednej a kto po drugiej stronie.

Przeniesienie oszczerzej metody walk politycznych na grunt instytucji kulturalnej jaką jest Zachęta, nie tylko utrudnia porozumienie między ogółem artystów i miłośników, ale wogóle przyczynia się do obniżenia poziomu naszego życia kulturalnego.

Ostatnie walne zgromadzenie było smutną ilustracją stosunków panujących w Zachęcie. Lekceważenie artystów przez miłośników było tak jaskrawe, że już na samym początku zebrania wyraziło się w powołaniu partyjnego pre-

zydum, do którego, wbrew panującej dotąd tradycji, nie powołano żadnego artysty. Następnie Komitet wybrany na zeszłorocznym walnym zebraniu, pragnąc za wszelką cenę utrzymać się przy rządach, oświadczył, iż uważa się za wybrany na lat trzy, mimo że odnośna zmiana statutu została uchwalona po dokonaniu wyborów, a zatwierdzona została przez władze dopiero 10 kwietnia r. b., mimo wreszcie, że jak to stwierdza protokół z zeszłorocznego walnego zgromadzenia, przed wyborami, ówczesny prezes Zachęty, p. K. Kozłowski, oświadczył, że wybory w tym roku (1923) muszą się odbyć na podstawie dotychczasowego statutu czyli na jeden rok. Z powodu tej sprawy rozpętała się długa dyskusja, po której zarządził przewodniczący głosowanie, a kiedy przy głosowaniu przez wyjście za drzwi okazała się większość po stronie artystów, przerwał głosowanie i zarządził głosowanie imienne, pozwalające wśród kilkuset niezających się osób na nadużycia. W głosowaniu tem okazała się rzekomo większość przeciw opinii artystów, którzy obrażeni tem postępowaniem, w liczbie stu, walne zgromadzenie opuścili.

Następnie artyści na wiecu zrzeszeń artystycznych uchwalili dopóty prac swych na wystawy Zachęty nie przysyłać, dopóki obecny Komitet, jako nieprawnie urzędujący, nie ustąpi i statut Towarzystwa nie zostanie zmieniony w tym duchu, aby artyści wybierali artystów do Komitetu osobno, a miłośnicy osobno. Do ilu-

stracji stosunków, świadczących jakie w rzeczywistości finansowe poparcie udzielają miłośnicy Towarzystwu, dość przytoczyć liczby zawarte w ostatnim sprawozdaniu za r. 1923. Otóż 9.410 członków miłośników, którzy za biletami rocznymi mają z rodzinami prawo zwiedzania bezpłatnego wystaw, wniosło do kasy Zachęty Mr. 444.409.196. — na ogólną sumę dochodów Mr. 7.485.415.442. — Cyfry te są tak pouczające, że wszelkie komentarze są zbyteczne.

Że statut obecnie obowiązujący i w innych punktach nie dotyczących wyboru władz Towarzystwa jest przestarzały, wystarczy dla przykładu przytoczyć §. 25, który powiada, że nadzwyczajne walne zgromadzenie zwołuje prezes na żądanie 30 członków rzeczywistych, a więc przy ogólnej liczbie 1353 członków rzeczywistych w roku zeszłym, Towarzystwo może się stać igraszką 30 członków. Dalej §. 38 powiada, że przy komplecie najmniej 60 członków, walne zgromadzenie jest władne odstąpić zbiory Towarzystwa. Wszystkie te fakty dowodzą, że ustawa Zachęty jest przestarzała, a obecny Komitet uporczywie broniący swego nieprawnie nabytego stanu posiadania, przeciwstawiając się olbrzymiej większości artystów, działa na szkodę Towarzystwa i urządzając z powodu braku materiału nędzne wystawy, obniża poziom kultury artystycznej stolicy państwa.

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS.

RÉSUMÉ. Ladislas Skoczylas, l'artiste peintre bien connu, expose le différend qui a surgi à la Société d'Encouragement aux Beaux-Arts de Varsovie ces mois derniers à l'occasion des nouvelles élections au Comité de la Société et a pris un caractère si aigre.

Voici de quoi il s'agit: les unions artistiques posent en principe que seules elles ont qualité pour nommer au Comité leurs représentants tout en laissant aux amateurs et protecteurs le choix de leurs délégués. Les artistes en majorité ont décidé de s'abstenir d'exposer leurs oeuvres au Salon de la Société, tant que le conflit ne sera pas résolu et que ne sera pas élu un nouveau Comité, conformément au principe exposé plus haut.



Życie artystyczne za granicą

MUZEA I ZBIORY.

STRASBURSKIE MUZEUM PRZEMYSŁO-
WE zostało ostatecznie przeniesione do zamku Rohan. W końcu kwietnia otwarto ostatnie dziesięć sal, zawierających między innymi ceramikę (Strasburg, Niederweiler i Frankenthal, oraz piece kaflowe), dalej szkło, stroje i tkaniny. Na piętrze pomieszczone zostały meble i dekoracyjne rzeźby w drzewie z w. XV – XVII, wśród których wyróżniają się zwłaszcza szafy renesansowe. Osobliwość zbiorów stanowią części słynnego zegara z wieży katedry, m. in. kogut ruchomy z r. 1354, wskaźnik kalendarzowy z r. 1574, ozdobiony malowidłami Tobiasza Stimmera, rzeźby dekoracyjne i t. d.

ERMITAŻ W PETERSBURGU rozszerzony został ostatnio przez otwarcie szeregu nowych sal. Trzy z nich poświęcone są sztuce włoskiej w. XVII i XVIII, przyczem zaciekawienie budzą zwłaszcza kolekcje prac Aleksandra Magnasca i Bernarda Belotta. Fantastyczno-ekspresyjna sztuka Magnasca reprezentowana jest przez siedem obrazów, między innymi dwa pejzaże, nabyte w r. 1918. Z dzieł Belotta wystawione zostały widoki Drezna i Pirny ze zbiorów Brühla, które do czasów rewolucji znajdowały się w Gacznynie. W tych samych salach pomieszczono również obrazy italianizujących Niemców: Murrera, Lotha i Unterbergera.

Sześć sal poświęcono malarstwu w. XIX. Na pierwsze miejsce wybija się, oczywiście, sztuka francuska, zwłaszcza dobrze reprezentowana szkoła Barbizon (Corot, Millet, Th. Rousseau, Daubigny i inni). Zwracają ponadto uwagę poszczególne dzieła Gérarda, Grosa, Ingres, dalej akademików: Gérroma, Meissoniera i innych. Z Anglików reprezentowani są między innymi: Lawrence, Hoppner, Wilkie, z Niemców – Feuerbach, Overbeck, Krüger.

OTWARCIE MUZEUM SZTUKI WSCHODNIO-AZJATYCKIEJ W BERLINIE.

Bogate zbiory sztuki wschodniej, które dotąd wskutek braku odpowiedniego pomieszczenia od lat spoczywały w ukryciu, stały się nareszcie dostępnymi dla szerokiej publiczności.

Zbiory umieszczone zostały w kilku specjalnie na ten cel adaptowanych salach dawnego Muzeum

Przemysłowego, w skromnej coprawda, atoli odpowiadającej celowi oprawie. Surowy styl wnętrz, pozbawiony wszelkiego przepychu muzealnego, harmonizuje doskonale z charakterem bezpretensjonalnej sztuki wschodniej. W rozmieszczeniu wystawionych dzieł sztuki uwzględniono postulaty współczesnej muzeologii, umieszczając w jednej sali obrazy, rzeźby i sztukę stosowaną tej samej epoki, ułatwiając w ten sposób orientację. Ekspozyty ugrupowane są bardzo przejrzysto, sale nieprzeładowane, mieszczą w sobie tylko tyle, ile widz z łatwością objąć może, zato wystawione są tylko dzieła pierwszej jakości, które też z czasem mają być wymieniane. „*Non multa sed multum*”, to zasada, którą kierownictwo muzeum słusznie się tu kieruje.

Jako ciekawą próbę powitać należy umieszczenie obrazów w głębokich niszach, przez co koncentruje się uwagę widza, z drugiej zaś strony, chroni się obraz przed dotykiem ciekawych¹⁾. Oświetlenie boczne jest dyskretnie stonowane.

Muzeum zorganizowano, że tak powiem, na odwrót chronologicznie. Pierwsze sale zapoznają nas z dziełami sztuki wieków XVIII i XIX, które nam Europejczykom, łatwiej są przystępne, dalsze prowadzą stopniowo ku sztuce starszej, ostatnie zaś sale, w których pomieszczone być mają najciekawsze zabytki sztuki przed i starobuddyjskiej, nie są na razie jeszcze otwarte.

Do najciekawszych ekspozycji należą obrazy malowane tuszem z najświetniejszego okresu malarstwa japońskiego (1333 – 1573), jak np. kogut Sesshū, dzięki kaczki Mu-hsi, krajobrazy Wujshena i Mannorobu, dalej sekretarzyk o bezcennej wartości z malowidłami Karina, wczesne wyroby ceramiczne i cacka z laki.
W. M.

WYSTAWY.

W BAZYLEI (Gabinet rycin) odbyła się wystawa rysunków starych mistrzów, zgromadziła ona przeważnie dzieła artystów szwajcarskich z w. XV i XVI. Najliczniej reprezentowany był Niklaus Manuel Deutsch, uważany w Szwajcarii za najwybitniejszego przedstawiciela narodowej sztuki szwajcarskiej.

¹⁾ Obrazy chińskie i japońskie (makimono i kakimono) nie są oprawne, podobnie jak nasze, w ramach i nie znajdują się nigdy za szkłem.

Obok typowych motywów kompozycyjnych tego artysty, zgromadzone zostały na wystawie w sporej ilości jego krajobrazy, w których Deutsch ukazuje się jako pierwszorzędnny pejzażysta, wychodzący daleko poza konwenans swego czasu i umiejący odtworzyć nastroje różnych pór dnia z wyjątkową subtelnością odczucia. Wysokimi zaletami odznaczały się również motywy pejzażowe Hansa Leu. Zwracały dalej uwagę dzieła Ambrożego Holbeina, ukazujące nam tego artystę, jako klasycystę wysokiej wartości w medaljonach z postaciami z mitologii starożytnej. Do atrakcji wystawy należały wreszcie mało znane rysunki szkoły szwajcarskiej z w. XV oraz kilka prac z końca w. XVI, wykazujące długotrwałość dobrej tradycji renesansowej wśród artystów szwajcarskich, m. in. Lindmeyera „Eliasz, uniesiony do nieba”. Dopełniały całości bardziej znane prace Hansa Friesa, Schäuffelina, Wolfa Hubera i innych.

WYSTAWA DZIEŁ GÉRICAULTA ku upamiętnieniu stulecia śmierci artysty, odbyła się w Hotel Charpentier w Paryżu, pod protektoratem ks. de Trévise. Zgromadzony został szereg dzieł, dopełniających wiadomości o twórczym wysiłku artysty, między innymi szkice do „Tratwy Meduzy» z odmiennie potraktowanym tłem krajobrazowym, kilka nieznanych dotychczas prac batalistycznych, kilka studjów zwierząt, liczne rysunki oraz bardzo charakterystyczne kopje, których śmiała i swobodna interpretacja świadczy o oryginalnym temperamencie artystycznym Géricaulta, wnoszącym do tych nawet prac znaną własną indywidualność.

WYSTAWA MEDALI I PLAKIET, urządzona przez związek miłośników medali, odbyła się w Muzeum Przemysłowem w Budapeszcie. Objęła ona materiał począwszy od medali greckich i rzymskich aż do współczesnych monet europejskich. Wy różniały się szczególnie odbitki z epoki dzieł Donatella, Riccia oraz renesansowych plakiet niemieckich, między innymi Piotra Flötnera.

WYSTAWA MINIATUR W ALBERTINIE W WIEDNIU zgromadziła szereg iluminacji rękopiśmiennych flamandzkich, dalej 1639 właściwych miniatur, przeważnie na kości słoniowej i pergaminie oraz szereg portrecików akwarelowych, tak charakterystycznych dla sztuki wiedeńskiej połowy w. XIX. Początki właściwej miniatury reprezentują portrety francuskie i angielskie z w. XVI i XVII. Następują dzieła Smarta (portret Jamesa Fittlera), uderzające drobiazgową dokładnością modelowania, dalej rozemglone portrety Isabey'a, między innymi dziecięcy portret króla Rzymskiego, spoczywającego na obłokach ponad górami, portrety ucznia Isabey'a, Jean Guérin'a, dalej

Halla i Cosway'a. Najliczniej reprezentowana jest, oczywiście, szkoła wiedeńska, z Fügerem na czele, z Daffingerem i jego uczniem Theer'em. Drobnym portret akwarelowy reprezentują: Kriehuber, Lieder, Ender i inni. Osobliwością historyczną jest zbiorowy portrecik Endera, przedstawiający księcia Reichstadzkiego z arcyksięciem Franciszkiem i z arcyksiężniczką Salerno.

POD NAZWĄ «BAYRISCHES ROKOKO» urządzona została w nowej Pinokotece Monachijskiej (zbiory grafiki) wystawa retrospektywna, na którą złożony był szkieł malarskie i rysunkowe, przeznaczone przeważnie do kościołów południowo-bawarskich, między innymi prace malarzy monachijskich: C. D. Asama, J. B. Zimmermanna, «freskistów» augsburskich, J. Holzera, Mateusza i Ignacego Güntherów oraz rysunki słynnego od niedawna rzeźbiarza, J. Strauba.

ODKRYCIA ARTYSTYCZNE.

ODKRYCIE NIEZNANYCH DZIEŁ EL GRECA. Przeglądając zapiski bractwa przy kościele Talavera la Vieja w prowincji Toledo, jeden z profesorów Akademii Wojskowej w Toledo natrafił na notatkę, stwierdzającą, że pomienione bractwo zamówiło dla swego kościoła obrazy ołtarzowe i figurę Matki Boskiej u El Greca. Zaciekawiony tą natatką, udał się profesor na miejsce i znalazł istotnie w ołtarzu bocznym pięć obrazów, przedstawiających św. św. Piotra i Pawła, Koronację N. P. Marji, Zwiastowanie oraz Oczyszczenie, co do których nie mogło być wątpliwości, że są dziełem tolekańskiego mistrza. Ciekawa jest zwłaszcza wiadomość o zamówionej u El Greca figurze Matki Boskiej. W razie jej odnalezienia byłoby to pierwsze odkryte dzieło rzeźbiarskie wszechstronnego mistrza.

NOWE BADANIA DOTYCZĄCE PORCELANY Z CHELSEA.

O ciekawym odkryciu, dotyczącym wyrobu porcelany Chelsea donosi w majowym zeszycie „Connoisseur” — Frank Stoner. Fabryka w Chelsea jest jedną z największych i najstarszych fabryk w Anglii, istnieje ona przeszło 150 lat i posiada bardzo duże zbiory modeli i form, które dają obraz rozwoju fabrykacji w ciągu całego czasu jej istnienia. Znajdują się tam również formy i modele starej fabryki w Derby, która w r. 1849 została sprzedana, modele zaś zakupił wówczas Aldemar W. Taylor i przewiózł je do Chelsea. Niestety podczas załadunku

nia na statek, wiele modeli wskutek nieostrożności przewożących spadło do kanału i zatoneło. P. Stonera który spędził na poszukiwaniach w fabryce kilka dni, specjalnie zaciekał działami modeli najstarszych. W składzie, od lat nieotwieranym, znalazł on w nieładzie, pokryte kurzem, potłuczone i poniszczone tysiące dawnych modeli i form, w których była wypalana porcelana. Praca nad uporządkowaniem, chociażby pobieżnym, tego materiału była ogromna i tylko dzięki wielkiemu znanstwu porcelany Chelsea poszukiwacza udało się z tych tysięcy luźnych części złożyć całości figur i grup, znanych wyrobów tej fabryki. Prócz tego odnaleziono wiele modeli figur, które tak odbiegają od typu wyrobów Chelsea, że dopiero teraz, mając na to niezbity dowód, można ustalić ich pochodzenie. Oczywiście wielka ilość figur nie została całkowicie złożona i bardzo wiele części poszczególnych nie zostało do niczego dopasowanych, prawdopodobnie z czasem uda się jeszcze, dobierając te części, odtworzyć więcej modeli dawniej wykonanych, gdyż badania nad posiadanym materiałem nie można uważać za ukończone.

Zbiory zawierają woskowe i ołowiane oryginalne stare modele (a właściwie duplikaty modeli — *master moulds*), które były reprodukowane w Chelsea oraz gliniane studja, które przed 40 — 50 laty zostały zdjęte ze starych form, pochodzących bądź z Chelsea, bądź z Derby. Wiele z tych starych form zostało również obecnie odszukanych.

Dla wyjaśnienia używanych terminów: model, duplikat modelu, forma, może słusznym będzie powiedzieć kilka słów o samej technice wyrobu.

Z wykonanego wzo ru figury, czyli modelu brane są formy poszczególnych części (zwykle 10, a nawet więcej). Ponieważ to branie formy niszczy pierwowzór, ze świeżo zdjętej formy robi się od razu w ołowiu lub wosku nową figurę — model, a właściwie duplikat modelu (*master moulds*). Jeżeli następnie z biegiem czasu forma ulegnie zniszczeniu, z tego duplikatu modelu zdejmuje się nową formę i w ten sposób stare, niegdyś wyrabiane wzory, mogą być stale powtarzane. Jeżeli porównamy model woskowy lub ołowiany ze skończoną już figurą porcelanową, z łatwością zauważymy, że figura jest zawsze mniejsza od swego modelu, tłumaczy się to tem, iż glina podczas wypalania kurczy się, traci mianowicie około 1/5 wysokości i nieco mniej objętości. Prócz tego, podczas wypalania zaciera się wiele szczegółów wykończenia, wielu subtelności modelu nie może odpaść otrzymana z niego figura.

Wskutek odnalezienia starych modeli i form daje się obecnie ustalić autentyczność wielu figur nieoznaczonych marką fabryczną, kotwicą, a pochodzą-

cych jak się okazało, z fabryki w Chelsea. Nieukończony badanie bogatego materiału zachęci zapewne znawców tej porcelany do dalszych poszukiwań i odkryć.

V A R I A .

ROBOTY PRZY FORUM AUGUSTA. Wielekrotnie poruszana myśl całkowitego odsłonięcia Forum Romanum znajduje się na drodze do realizacji. Dzięki zabiegom senatora Filipa Cremonesiego udało się mianowicie skłonić zakonnicę klasztoru S. Annunziata all'Arco dei Pantani do wymiany tego klasztoru, pokrywającego część Forum Augusta, na inny budynek. Wobec tego, jeszcze w roku bieżącym rozpoczną się prawdopodobnie roboty według planu Corrada Ricciego, obejmując dzielnicę od Palazzo Roccagiovane na Forum Trajana, poprzez Via Alessandrina i aż do Via Cavour.

RESTAURACJA KATEDRY W REIMS poświęcona została ostatnio znacznie naprzód, ukończono mianowicie odbudowę sklepień w nawie głównej. Sklepienia w nawie poprzecznej ukończone być mają w r. 1925. Przy sposobności robót restauratorskich zbadane zostały fundamenty katedry, przyczem ustalono, że jest ona wystawiona na miejscu kościoła z kryptą z w. V, na którym to miejscu powstała następnie w epoce Karolingów katedra przebudowana przez arcybiskupa Adalberta (966—988).

WIEDEŃSKA FABRYKA PORCELANY, nieczynna od lat 60, uruchomiona została na nowo w maju r. b. Naczynia wykonywane są zarówno ze starych modeli, jak i z nowych, dostarczonych przez Barwiga, Powolnego i Wieseltiera. Marka ma kształt tradycyjnego «ula», czyli tarczy trójdzielnej, z koroną i napisem «Wien».

RYNEK SZTUKI.

PARYSKI rynek sztuki znajdował się w kwietniu i w maju pod znakiem wielkich kolekcji. Poszły pod młotek: zbiór akwafort Rembrandta, jeden z najlepszych, własność p. Mathey, wszechświatowej sławy zbiory japońskie, własność sukcesów Gonse'a, wreszcie pierwszorzędna kolekcja holenderska pozostała po Ridderze.

Zbiory rembrandtowskie Mathey'a sprzedane w kwietniu w Hôtel Drouot, składały się ze stu pięćdziesięciu trzech numerów. Najwyższą cenę — fr. 65.000, osiągnęła t. zw. «Sztuka o stu florenach», akwaforta, wyobrażająca «Chrystusa leczącego chorych», 2-me

état, na papierze japońskim. Taki sam egzemplarz sprzedany był w r. 1892 za fr. 905. Akwaforta «Trzy krzyże», 1er état, na pergaminie, poszła za fr. 30.000, «Złożenie do grobu» — fr. 18.000, «Zdjęcie z krzyża przy pochodni» — fr. 13.500. Inne akwatorty wahały się w granicach od fr. 4.000 do fr. 26.000. Całość dała fr. 590.000.

Ludwik Gonse był pierwszym w Europie kolekcjonerem sztuki japońskiej. Zapoznał go z nią słynny potem Hayashi, który przybył do Francji około r. 1880, aby studjować prawo i który stał się następnie wybitnym popularyzatorem sztuki swego kraju. W owych czasach Japonia przeżywała entuzjastyczny okres europeizacji, własna kultura była w pogardzie, najprzedniejsze dzieła sztuki japońskiej wywożone były do Europy za bezcen. Gonse zrozumiał ich wartość artystyczną, czego dowody złożył w swem dwutomowym dziele „L'Art japonais”. Zbiory jego, do których weszła również sztuka chińska, zawierały szereg dzieł zupełnie wyjątkowych. Składały się one z obrazów, rzeźb, drzeworytów, książek ilustrowanych, masek, ceramiki, bronzów, tkanin i lak. Te ostatnie były przedmiotem szczególnego umiłowania Gonse'a, w tym też dziale posiadał on dzieła najprzedniejsze. Kolekcja ta sprzedana została z licytacji w Hôtel Drouot.

Z drzeworytów: Harunobu szedł od fr. 3.000 do fr. 17.000, Sharaku — od fr. 5.100 do fr. 10.100. Najwyższe ceny osiągał Utamaro, wahały się one w granicach od fr. 4.000 do fr. 20.100, przyczem jednak tryptyk, «Kobiety łowiące awabi», doszedł do fr. 57.500. Wysokie ceny osiągnęły jeszcze prace Kionaga — do fr. 9.500, Yeisho — fr. 7.500, Shigemasa — fr. 15.000.

Drzeworyty popularne — Toyokuni, Hokusai, Hiroshigé — nabywane były nierównie taniej.

Książki ilustrowane poszły w cenie od fr. 2.100 do fr. 5.000.

Malowidła osiągnęły od fr. 6.000 do fr. 40.000. Ta ostatnia suma zapłacona została za parawan, przedstawiający dwa żórawie wielkości naturalnej, malowany przez Okio. „Trzy gołębie”, malowidło chińskie Cho Chang z w. XI, poszło za fr. 16.000. „Daniel pasący się”, Sosena — za fr. 12.000.

Laki (pudełka, kałamarze i t. p.) ze względu na wyjątkowy dobór, osiągnęły ceny bardzo wysokie. Wahały się one przeciętnie w granicach od fr. 2.000 — fr. 4.000, jednakże puzderko do lustra w stylu Korina doszło do fr. 6.100, pudełko z w. XVI — do fr. 12.000. Godne jest uwagi, że najwyższa cena, osiągnięta za tego rodzaju przedmioty w r. 1923 (licytacja Havilanda), nie przekroczyła fr. 2.105, dochodząc w marcu r. b. (licytacja Bulliez'a) do fr. 3.700.

Ceramika z w. XVI i XVII (Owari i Shino-

Yaki) szła od fr. 1.000 do fr. 2.200, Bizen — do fr. 3.100, Kyoto — do fr. 3.600.

Kostjumy osiągnęły od fr. 1.750 do fr. 2.905. Całość przyniosła fr. 1.231.648.

W czerwcu w Hôtel Drouot rozpoczęto sprzedaż wspaniałej kolekcji M. A. Pontremolli, w skład kolekcji wchodziły obrazy, rysunki, rzeźby; sprzedano między innymi: Carrière: «Sen» fr. 61.000, «Dziecko z niebieską kokardą» fr. 20.100; Pissaro, «Młoda wieśniaczka» fr. 37.700; Sisley, «Nad Sekwaną» r. 1877 fr. 33.900; Guillaumin: «Po żniwach», fr. 7.000; «Most na Marnie», fr. 8.600; La Parade, 2 rysunki (na dwóch stronach tej samej karty) za fr. 10.910 zakupiło muzeum w Louvre, Delacroix, szkic do Dantego i Virgilijusza, fr. 1.750; Rodin: «Człowiek ze złamanym nosem», bronz, fr. 7.200; «Dobry geniusz» fr. 8.000; «Wezwanie do broni» fr. 14.000; «Ugolin» fr. 31.000 (licytację zaczęto od sumy fr. 2.000). Pierwszy dzień licytacji dał spadkobiercom ogółem fr. 455.300. Stosunkowo niskie ceny osiągnęły meble, np. piękna biblioteka z drzewa różanego, L.XVI, z epoki, fr. 11.250.

W Galerie Georges Petit sprzedawano przede wszystkim obrazy, należące do kilku prywatnych kolekcji, i tak: z kolekcji p. Dhainaut: Corot, «Z okolic Ville d'Avray» fr. 168.000 (nabył p. Knoedler z New-Yorku), A. G. Decamps, «Wspomnienie z Turcji» fr. 11.700. Z kolekcji hr. Strogonowa: Berckheyde, «Wesołość» fr. 5.250, Albert Cuyp, «Ślizgawka» fr. 80.000; Lingelbach, «Widok parku» fr. 4.800; J. v. Ruisdaël, «Młyn» fr. 59.500; Salomon v. Ruisdaël, «Pastwisko nad wodą» fr. 3.600; Teniers młodszy: «Rybacy» fr. 30.000; «Wieśniaczka» fr. 5.700; P. Wouwerman «Markietanki» fr. 20.100. Ze zbiorów baronowej de C.: Hubert Robert, «Wodospad» fr. 58.000; Wille (uczeń Greuz'a), «Odwiedziny na wsi» fr. 25.000; Verboeckhoven, «W owczarni» fr. 10.000; Boilly, «Portret młodej kobiety» fr. 10.000; Szkoła Boucher, «Djana i Callisto» fr. 16.000; Snyders, «Małpka, ptaki i owoce» fr. 8.500; Gérard Dou, «Kobieta z klejnotami» fr. 20.000; (obraz ten w 1889 r. był sprzedany u Secrétan'a za fr. 10.200). Duże zainteresowanie budziła porcelana Sèvres: waza z epoki Louis XVI fr. 42.000; cukierniczka, wykonana według wzoru Boucher, z r. 1763, fr. 30.000. Z mebli sprzedano: Kanapa i 8 foteli w stylu Regence, fr. 70.000; kanapa Louis XV, fr. 12.250; komoda ozdobiona bronzami, sygnowanymi «Feli», Louis XV, fr. 15.000; biurko Louis XV, z drzewa różanego, fr. 13.900; biurko duże, Louis XV, z bronzami, bardzo piękne, fr. 38.000; wreszcie biurko «Bouille», które było przez Ludwika XVI ofiarowane panu Michau de Montaron, fr. 77.000. Sprzedano również zegar Louis XVI marmur i bronz złożony, z popiersiem Ludwika XVI przez Bizot, fr. 7.000; żyrandol brązo-

wy, ośmio-ramienny z epoki Regence fr. 70.000, oraz 5 gobelinów flamandzkich, z w. XVI przedstawiających sceny z polowania Djany, fr. 195.000.

LICYTACJA ZBIORÓW RIDDERA W PARYŻU.

Nielada sensację przeżywał ostatnio tutejszy rynek sztuki. W galerji George Petit wystawiony był cenny zbiór obrazów Riddera, wśród których znajdowały się nazwiska Fransa Halsa, Rembrandta, Hobbemy, Steena, van Dycka i w. i. na sprzedaż publiczną. Nieprawdopodobne ceny, jakie płacono za poszczególne dzieła, nie były dotąd osiągnięte na żadnej jeszcze aukcji. Najbardziej zacięta walka między zbieraczami, handlarzami i dyrektorami muzeów, którzy zjechali się tutaj z Londynu, Amsterdamu, Brukseli, Madrytu i Nowego Jorku, toczyła się o portret młodej kobiety Halsa, który nabył wreszcie p. Duween z Nowego Jorku za cenę fr. 2,100.000. Wielka ta suma bije wszystkie rekordy światowe, zwłaszcza jeśli się zważy, że podobny obraz młodego mężczyzny mistrza haarlemskiego, przyniósł rok temu w Londynie tylko fr. 1,520.000. Znacznie mniejszem zainteresowaniem cieszyły się trzy obrazy Rembrandta, z których najlepszy sprzedano za fr. 700.000, cenę stosunkowo niską jeśli się weźmie pod uwagę ceny osiągnięte ostatnio za Rembrandta w Paryżu. Może przypisać to należy

okoliczności, że Rembrandt pojawiał się w ostatnich czasach zbyt często na aukcjach i w handlu.

Za portret Hobbemy zapłacono natomiast fr. 1,200.000, t. j. mniej więcej tyle, ile za krajobraz jego z r. 1669 ze zbiorów Oppenheima, sprzedany swego czasu u Christiega w Londynie. Niską stosunkowo cenę osiągnął szkic van Dycka do ołtarza św. Sebastjana, znajdującego się w Pinakotece monachijskiej, nabył go handlarz francuski za fr. 39.000, portret Backera przyniósł fr. 82.000, martwa natura Beyerena fr. 40.000.

Ogółem osiągnięto za 87 numerów bardzo pożądaną sumę fr. 13,979.198. W. M.

BERLIN. W dn. 3 i 4 czerwca sprzedano na licytacji u R. Lepkego wiele dzieł starej i nowej szkoły: Szkoła Rubensa, «Orfeusz ze zwierzętami» Głm. 520, Szkoła Carracci «Bachus i Satyr» Głm. 1.000, Szkoła holenderska w. XVII «Amorki z wieńcami» Głm. 520, H. v. Balen «Herodjada z głową św. Jana» Głm. 310, Pietro Longi «Portret dwóch dam i zamaskowanego mężczyzny» Głm. 1.3000, Salomon v. Ruysdael «Krajobraz» 2.800, David Teniers młodszy, «Krajobraz przedstawiający pole i domy wiejskie» Głm. 400, C. v. Haarlem «Adam i Ewa» Głm. 300.

WACŁAW HUSARSKI.

DWÓCHSETLECIE URODZIN GABRYJELA DE SAINT-AUBIN

D. 14 kwietnia r. b. upłynęło 200 lat od dnia narodzin jednego z najoryginalniejszych artystów francuskich w. XVIII.

Gabryjel de Saint-Aubin (1724—1780), malarz, rytownik, a przedewszystkiem rysownik, pochodził z rodziny artystycznej. Ojciec jego był rytownikiem, „graveur du Roy”, z czterech braci dwóch odziedziczyło rzemiosło ojca, jeden był malarzem w sewrskiej fabryce porcelany, jeden wreszcie został śpiewakiem. Gabryjel, drugi z rzędu, pragnął początkowo poświęcić się malarstwu historycznemu. Trzykrotnie przepadłszy na konkursach Akademji, Saint-Aubin zerwał z akademją, prowadząc fantastyczne i nieregularne życie cygana artystycznego. Bardzo nieliczne pozostałe po nim obrazy olejne świadczą o pierwszorzędnym talencie oraz o niezwykłej różnorodności, przerzucającej się od krajobrazu do alegorji mitologicznej, a od mitologii do scen rodzajowych. Obfitszy jest nieco jego dorobek w dziale grafiki, liczy on około 50 numerów i ukazuje nam jednego z najoryginalniejszych rytowników swego czasu. Poza kopjami z własnych obrazów,

Saint-Aubin rytował prawie wyłącznie ciekawsze wydarzenia dnia: pożar na targu Saint Germain, modna kawiarnia, otwarcie dorocznego «Salonu» artystycznego, polewanie alej w Tuilerjach — takie są ulubione tematy Saint-Aubina. Osobliwość tych akwafort polega na tem, że owe wydarzenia codzienne z epoki rokoka oddane są z rembrandtowską swobodą techniki i z rembrandtowskimi kontrastami światłocienia.

Działalność malarska i rytownicza Saint-Aubina niknie jednak niemal całkowicie wobec jego twórczości rysowniczej. Greuze twierdził, że Saint-Aubin cierpi na «pryjapizm rysunku». Rysował on, istotnie, o każdej porze dnia i we wszelkich okolicznościach. Zanotował z pasją reporterską wszystkie zdarzenia, wypadki, premjery, bale, parady, zabawy swej epoki, zanotował wszystkie osobliwości architektoniczne Paryża. Podczas przechadzki, niestrudzony jego ołówek notował sylwetki przechodniów, marginesy książek jego biblioteczki roją się od szkiców i notatek rysunkowych. Osobliwość swego rodzaju stanowią katalogi wystawowe, w których Saint-Aubin kilku linjami no-

tował kopie wszystkich wybitniejszych obrazów i rzeźb. Katalogi te posłużyły już niejednokrotnie historykom sztuki do zidentyfikowania dzieł owej epoki.

Działalność rysownicza Saint-Aubina jest jedy-
ną w swoim rodzaju kroniką epoki, tem ciekawszą, że
artysta lubił dodawać do rysunków komentarze pisa-
ne, częstokroć pełne dowcipu i złośliwości. Charakte-
rystyczne jest jednak, że ten niestrudzony rysownik

najpowszedniejszego życia, zachował przez całe życie
kult dla malarstwa historyczno-mitologicznego i wzgar-
dę dla drobnej rodzajowości, że w rysunkach swoich
przy każdej sposobności, a nawet bez sposobności
sypał obficie postaciami alegorycznymi, tworzącemi
dziwne połączenie z werwą, prawdą i żywością odtwa-
rzanych scen.

W. H.



Korespondencje

LICYTACJA ZBIORÓW ARTYSTYCZNYCH HRABIEGO JANUSZA PALFFY

Praga, dn. 2 czerwca, r. 1924.

Licytacja ta, którą w dn. 30 czerwca i 1 lipca
r. 1924 urządziło w uzdrowisku Piszczanach, Wscho-
dno-Słowackie Muzeum Koszyckie, była w Czecho-
słowacji pierwszą aukcją na większą skalę, to też słusz-
nie wzbudziła ona duże zaciekawienie.

Zbiory hr. Janusza Palffy z jego zamków sło-
wackich w Královej i Pezinku oraz z pałacu w Bra-
cisławie (Presburgu) porównywane były ze zbiorami
br. Lanny, lecz nie uważam tego za trafne. Lanna był
zbieraczem genialnym, jakich się spotyka rzadko,
w swem praskim mieszkaniu zgromadził on przedmioty
artystyczne ze wszystkich dziedzin i nie było tu ani
jednego przedmiotu, któryby posiadał małą wartość ar-
tystyczną. Tymczasem Palffy był kolekcjonerem-ama-
torem, który gromadził wszystko, co mu się podobało,
nie dbając o wartość artystyczną lub autentyczność.
Między jego szkłem było dużo współczesnych naśla-
downictw, które sprzedane były na wiedeńskich licy-
tacjach w r. 1921.

Katalog licytacji, wydany w bardzo pięknej for-
mie, zawiera 48 reprodukcji w światłodruku. Będzie
to pamiątka o działalności hr. Janusza Palffy jako zbie-
racza, która zakończyła się, jak się to ze zbiorami czę-
sto zdarza — w sali licytacyjnej. Nie stało się to jednak
z woli właściciela zbiorów. Pragnął, ażeby zbiorę te,
którym poświęcał wszystkie swe dochody i dla których
oszczędzał jak mógł, pozostały w jego zamkach, do-
stępne dla ogółu, jako muzeum. Ale krewni po jego
śmierci rozpoczęli starania o pozwolenie sprzedaży zbio-
rów. Wreszcie rząd pozwolił na to, lecz z warun-
kiem, że spadkobiercy ofiarują muzeum w Bracisławie
przedmioty wybrane przez ekspertów, tak się też i sta-
ło. Muzeum w Bracisławie posiadać będzie największy

skarb zbiorów Palffy'ego, ołtarz z Orcagny, lecz i mię-
dzy przedmiotami, które pozwolono sprzedać, były ta-
kie, które powinny były przejść do galerji państwowej.

Z pośród przedmiotów sprzedanych z licytacji,
wymienimy dzieła następujące: portret Giulia Viscon-
ti d'Arese, pędzla Hyacinte Rigaud, oszacowany na
kcz. 70.000, (na licytacji sprzedany tylko za kcz.
40.000). Obraz był sygnowany i datowany r. 1728. —
Galerja państwowa nie zakupiła go, lecz osoba pry-
watna, dalej portret nieznanego pędzla, Pierre Mignar-
da, również sygnowany i datowany r. 1654, odtwa-
rzający z nadzwyczajną finezją, dystynkcją i dostojność
portretowanego, oszacowany na kcz. 200.000, a sprze-
dany za kcz. 47.000 osobie prywatnej. Przepiękny
krajobraz przypisywany F. Snydersowi, oszacowany
na kcz. 70.000, sprzedany został za kcz. 50.000, dwa
portrety kobiece Ch. J. Chaplina, oszacowane po kcz.
140.000, sprzedane za kcz. 73.000, Bordone'a, portret
starca, sprzedany za kcz. 11.800, Everdinga, górzysty
krajobraz z młynem (sygnowany), doszedł tylko do kcz.
15.000, Madonna, Guida Reni'ego, oszacowana na kcz.
80.000, sprzedana za kcz. 40.000, Rubensa, wojewo-
dzina Izabella Clara Eugenia, sprzedana za kcz.
80.000, wreszcie, Św. Anna z Marią — Tiepola, sprze-
dana za kcz. 41.000.

Między obrazami były naturalnie i rzeczy słabe
i wątpliwe, (pastele Rosalby Carriery, prawie dyletan-
ckie, stanowczo nie będące jej pracami, również wąt-
pliwe krajobrazy Ruysdaela, itd.). Ceny powyżej po-
dane dają pojęcie o przebiegu licytacji. Spodziewano
się uzyskać 9 milionów, a sprzedano ogółem tylko za
3 miliony. Spodziewano się nabywców z zagranicy,
ale nikt stamtąd nie przyjechał. Rzeczy sprzedawano

poniżej wartości, przytem rzecz charakterystyczna, że przedmioty oszacowane na niewielkie sumy, były przepłacane, gdy tymczasem zainteresowanie finansowe dziełami wybitnymi było bardzo słabe. Był to przebieg przeciętnej licytacji, jakich wiele widzimy w Pradze. To też zawiedli się pp. Ryszawy i Kreczmer, właściciele licytowanych przedmiotów, którzy wyobrażali sobie, że w znanej miejscowości kuracyjnej odbędzie się ożywiona walka licytacyjna, podobnie jak dzieje się to w wielkich środowiskach ruchu artystycznego — w Berlinie, Paryżu, Amsterdamie, Londynie lub Nowym Yorku. Zawiedzione nadzieje!

Z innych cennych przedmiotów wymienimy jeszcze gobeliny francuskie z czasów Ludwika XIV. Najpiękniejszy przedstawiał park z grupami kwiatów, cztery postacie mitologiczne i amorki. Inny wyobrażał alegorię sławy i bohaterstwa. Oszacowane na kcz. 600.000, zostały sprzedane za kcz. 270.000, a więc

za cenę, za którą nie otrzymanoby podobnej rzeczy w żadnym sklepie wielkich miast zagranicznych. Po pozostałych dwóch sztuk nie sprzedano.

Pośród starych mebli było wiele sztuk dobrych (lecz nie nadzwyczajnych), ceny były tu zbyt wygórowane. Z porcelany były przedmioty posiadające specjalne znaczenie dla znawców. A więc np. naczynia malowane na sposób domowy, ze znakami wiedeńskimi, wyciśniętymi jeszcze stemplami drewnianymi, śliczne i cenne modele maissenkie i wiedeńskie z w. XVIII. Te ostatnie sprzedano dosyć dobrze. Z bronzów sprzedano dwa francuskie kandelabry z XVIII stulecia za kcz. 65.000, głowę dziewczynki Sal'yego za kcz. 24.000 i amorka Falconeta za kcz. 180.000. Zegary, pomimo iż bardzo wartościowe, nie wzbudziły większego zainteresowania.

JIRI KARASEK ZE LVOVIC.



Kronika „Domu Sztuki”

SPRAWOZDANIA Z LICYTACJI.

(Ceny podane w złotych).

LICYTACJA LIX z dn. 15 i 16 MAJA.

OBRAZY: Hofmann V., Główka, ol. (25 x 33 cm.), z. 70, — Kędzierski A., Pastuszek, akw. (38 x 27 cm.), z. 220, — Masłowski S., Wesoła Trójka, ol. (37 x 50 cm.) z. 205, — Malczewski J., Madonna, ol. (50 x 86 cm.), z. 515, — Matejko J., Główka, ol. (20 x 27 cm.), z. 330, — Pawliszak W., Turniej, sepja (30 x 45 cm.), z. 205, — Piotrowski A., Wigilja św. Andrzeja, ol. (32 x 56 cm.), z. 300, — Wyczółkowski L.: Wawel, akw. (26 x 38 cm.), z. 280, Krajobraz, ol. (40 x 28 cm.), z. 278, — Wywiórski M., Pejzaż, ol. (18 x 32 cm.), z. 100. — **CERAMIKA I KRYSZTAŁY:** Nieborów, waza, z. 100, — Korzec, z. 600, — Urzec, 6 kieliszków, z. 100. — **TKANINY:** Dywany: Kurdystan, (125 x 185 cm.), z. 120, — Szirwan (110 x 195 cm.), z. 150, — Horosan, (280 x 425 cm.), z. 1.160, — Kilimy polskie, stare: (205 x 290 cm.), z. 195, — (308 x 178 cm.), z. 320, — (470 x 190 cm.), z. 600, — (355 x 165 cm.), z. 320. — **MEBLE:** Serwantka mahoń, empire, z. 525, — Sekretera mahoń, empire, z. 445, — Biurko mahoń, z. 395. — **VARIA:** Puchar z kości słoniowej, z. 950.

LICYTACJA LX z dn. 30 i 31 MAJA.

OBRAZY: Filipkiewicz S., Pejzaż, akw., (48 x 36 cm.), z. 100, — Malczewski J., Chrystus, ol., (100 x 70 cm.) z. 620, — Noakowski S., z szkice architektoniczne, akw., po z. 70, — Straszkiwicz S., Mgła, ol., (100 x 80 cm.), z. 480, — Wierusz Kowalski A., Na koniu, ol. na desce, (23 x 15 cm.), z. 450, — Witkiewicz S., Topielica, sepja (45 x 34 cm.), z. 75, — Ziomek T., Pejzaż, ol., (100 x 80 cm.), z. 475. — **TKANINY:** Dywany: Beludżystan, (105 x 175 cm.), z. 185, — Sumak (350 x 175 cm.), z. 760, — Sumak (350 x 190 cm.), z. 525.

STAŁA WYSTAWA W DOMU SZTUKI.

Z początkiem czerwca została otwarta w Domu Sztuki stała wystawa, ze sprzedażą z wolnej ręki. Będzie ona trwać aż do początku września, przyczem co parę tygodni wystawiane są nowe przedmioty. Wystawa otwarta jest codzień, prócz niedziel i świąt, od godz. 10 rano do godz. 6 po poł.

Licytacje zostaną wznowione w połowie września.

Recenzje i Sprawozdania

PROF. TADEUSZ ZIELIŃSKI — *Historja Kultury Antycznej w zwięzłym wykładzie*. Tom II. Warszawa, 1924, Kraków. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Ukazał się dawno oczekiwany tom II dzieła prof. Zielińskiego o historii kultury antycznej w przekładzie Rudolfa Szeręgowskiego. W tomie tym opracowany jest okres, nazwany przez autora «powszechnym» i obejmujący przestrzeń czasu od r. 323 przed Chr., t. j. od śmierci Aleksandra Wielkiego, do r. 529, t. j. do daty zamknięcia uniwersytetu ateńskiego przez Justynjana, którym to czynem zatarte zostały w Cesarstwie Wschodu ostatnie ślady antyku pogańskiego.

Opracowaną przez siebie epokę dzieli autor na cztery okresy: hellenistyczny, rzeczypospolitej rzymskiej, cesarstwa pogańskiego i cesarstwa chrześcijańskiego. W każdym, po odpowiednim wstępie historyczno-politycznym, rozpatruje kolejno obyczaje, naukę, sztukę i religję. Wszystkie te działy opracowane są z opanowaniem przedmiotu, znanem już dobrze z dotychczasowo wydanych u nas dzieł Zielińskiego, zalecając się ponadto zwykłą u tego autora jasnością i przystępnością wykładu. Rozdziały, poświęcone sztuce, dzielą się na dwie rubryki, z których jedna, pod nazwą sztuki plastycznej, obejmuje architekturę, rzeźbę i malarstwo, druga zaś nazwana sztukami muzycznymi, dotyczy tańca, muzyki, literatury pięknej, wymowy, historjografji i filozofji. Rozdziały te, pomimo przy musowej swej zwięzłości, ujmują stan sztuki każdego okresu w sposób wyrazisty i jasny, który zyskuje oczywiście skutkiem logicznego związku z innymi, opracowanymi przez autora przejawami życia kulturalnego.

W dziele prof. Zielińskiego zyskuje literatura polska doskonały zwięzły podręcznik, któremu niepospolita erudycja autora nadaje głębszą wartość. Wy różniają się pod tym względem zwłaszcza rozdziały, poświęcone religji, a oświetlające niejedną z kwestyj w sposób zupełnie oryginalny, oparty na najnowszych zdobyczach wiedzy w tym kierunku.

MIECZYŚLAW TRETER — *Sztuka sylwetkowa, jej historia i estetyka*. Lwów. Czcionkami zakładu narodowego im. Ossolińskich. MCMXXIV.

Pomijając kilka fragmentów w poszczególnych dziełach, oraz kilka notatek w katalogach wystawowych, jest książka d-ra Tretera pierwszym u nas dziełem, dotyczącem sztuki sylwetkowej. Autor rozpatruje kolejno ogólną historję i technikę sylwetki, odnajdując

śród artystów, sztukę tę uprawiających, kilka nazwisk polskich, przechodzi następnie do dziejów sylwetki w Polsce, kończy zaś na estetyce sylwetki. Dodany jest ponadto szczegółowy wykaz 59 sylwetek z czasów Stanisława Augusta, nabytych w swoim czasie dla zbiorów w Horyńcu przez Aleksandra Ponińskiego z biblioteki ks. Ignacego Polkowskiego, który to album przeszedł następnie w r. 1919 na własność Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie.

Wyczerpujące przypisy oraz obfity wykaz bibliograficzny dopełniają całości.

Dzieło d-ra Tretera opracowane jest ze zwykłymi u tego autora zaletami, łącząc źródłowość i ścisłość historyczną z poczuciem estetycznym i ze swobodą literackiego ujęcia.

Ex-librisy Józefa Toma. — 27 odbitek z klisz oryginalnych. Z przedmową Edwarda Chwalewika. Nakładem drukarni L. Bogusławskiego. Skład główny w księgarni F. Hoesicka. Warszawa 1924.

Po wydanej w r. 1922 pracy Opałka o ex-librisach R. Mękickiego, oraz ostatnio drukowanej rozprawie K. Witkiewicza o ex-librisach drzeworytowych Jakubowskiego, jest to trzecia u nas książka, poświęcona działalności poszczególnego artysty w tej dziedzinie grafiki. Podkreśla to E. Chwalewik w swojej przedmowie, dodając notatkę o działalności graficznej Toma ze szczególnem uwzględnieniem jego ex-librisów.

Praca ta, ozdobiona reprodukcjami na 27 tablicach, zaleca się jasnym i prostym ornamentem, wyraźnym rysunkiem liter i dobrem wyczuciem proporcji.

W. H.

Przemysł rzemiosło sztuka, — czasopismo poświęcone wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej oraz sztuce plastycznej. Organ Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. dr. A. Baranieckiego w Krakowie. 1924, Rocznik IV, NN 1 i 2.

Dwa pierwsze zeszyty tego szeroko znanego, pięknego wydawnictwa przynoszą nam szereg ciekawych rozpraw z zakresu sztuki stosowanej oraz sztuki ludowej. Z obszerniejszych prac, wymienionej: Tadeusza Seweryna: *Huculska wykładanka w drzewie, i Kozurznictwo i torebkarstwo w Kosowie*, Seweryna Udzieli: *Wyrób sprzętów ludowych w Skawinie pod Krakowem*, Tadeusza Szafrana: *Garncarstwo ludowe w przemyśle ceramicznym*. Bogaty dział kroniki oraz szereg rozpraw mniejszych dopełnia całości. Tekst ilustrowany jest kilkunastoma planszami z re-

produkcjami. Wydawnictwo nadzwyczaj staranne, o szacie zewnętrznej ozdobnej i gustownej, o treści bogatej, wszechstronnej i wysoce zajmującej.

Pofudnie, – kwartalnik ilustrowany poświęcony sztukom plastycznym i krytyce artystycznej. – Wydawnictwa rok III, Warszawa. 1924, N 1.

Dotychczas «*Pofudnie*» ukazywało się w Wilnie (w ciągu dwóch lat ukazało się numerów 5), obecnie zostało przeniesione do Warszawy. Numer bieżący zawiera między innymi artykuły następujące: Stanisława Woźnickiego, redaktora czasopisma: *Od mawniczości do linearyzmu*; Jana Dąbrowskiego: *Prądy w architekturze współczesnej*; Franciszka Siedleckiego: *Zadania współczesnej inscenizacji scenicznej*. Zeszyt jest bogato ilustrowany. Wydawnictwo jak na nasze stosunki bardzo ozdobne, zapowiada się poważnie.

D.

ROMAIN ROLLAND – *Żywot Michała Anioła*. Przełożył Wł. Berent. Wydawnictwo B. Rudzki. Warszawa 1924.

Dzieło Rollanda jest raczej analizą tragicznej duszy ludzkiej, niż studjum nad twórczością największego rzeźbiarza epoki chrześcijańskiej. Analiza ta przeprowadzona jest z taką wnikliwością psychologiczną i z tak głęboką mądrością ludzką, że postać wielkiego florentyńczyka urasta przed nami do potęgi symbolicznego niemal typu ludzkiego. Świetne użytkowanie odnośnego materiału bibliograficznego oraz liczne i źródłowo opracowane noty, nadają dziełu Rollanda charakter pracy naukowej, łączący się w wyjątkowo szczęśliwy sposób z głębią ujęcia i świetnością literackiego opracowania. Przekład dokonany bez zarzutu.

RAINER MARIA RILKE – *Auguste Rodin*. Tłumaczył Olwid. Warszawa, Hulewicz i Paszkowski, 1923.

Odmienny zupełnie charakter nosi książka Rilkego. Ujęta zupełnie obiektywnie, stanowi ona raczej poemat, którego treścią jest twórczość genialnego rzeźbiarza francuskiego. Jakkolwiek trudno jest przeżywać dzisiaj z Rilke jego bezkrytyczny niejako entuzjazm dla artysty, który był najświetniejszym może w plastyce wyrazicielem swej epoki, ale którego twórczość w chwili obecnej jest nam chwilami obca w swem impresjonistycznym ujęciu – jednakże bogata rytmika języka, z pietyzmem oddana przez tłumacza, oraz nastroj pełen umiłowania dla wielkiego twórcy, podnoszą to dzieło do wysokości wybitnego utworu literackiego. Doskonale dopełnienie tekstu stanowią ilustracje, umiejętnie dobrane i dobrze odbite.

H. W.

Stranici iz istoriata na polshata zivopis – Wydawnictwo T-wa Polsko-Bułgarskiego. Sofja, 1922.

Jako tom siódmy wyd. *Polaka Biblioteka*, która wychodzi pod redakcją A. Ganczewa, dr. T. Grabowskiego, St. Kostowa, prof. St. Mładenowa i D. Penewa.

Jak głosi podtytuł wydawnictwa, ma to być przewodnik i dopełnienie do I-ej wystawy graficznej, urządzonej w Sofji na wiosnę r. 1922 przez T-wo Polsko-Bułgarskie. W rzeczywistości jest to gruba książka, objętości 383 str. druku, bogato i starannie ilustrowana, będąca zwięzłą i treściwą historją naszego współczesnego malarstwa. Wydawnictwo to, jako jedno z najpoważniejszych i najlepiej opracowanych książek poświęconych naszej artystycznej twórczości, wydanych dla zagranicy, niewątpliwie przyczyni się znakomicie do zaznajomienia Bułgarji z polskim malarstwem oraz do kulturalnego zbliżenia się obu narodów. Należałoby gorąco życzyć, aby jako odpowiednik powyższego wydawnictwa, ukazała się praca w języku polskim o sztuce bułgarskiej.

D.

BERNARD RACKHAM AND HERBERT READ – *English Pottery, its development from early times to the end of the eighteenth century*. Ernest Benn Ltd., London, 1924.

Książka niniejsza nie jest właściwie historją ceramiki angielskiej, zajmuje się ona wyłącznie garncarstwem, w najszerszym zresztą zrozumieniu tego wyrazu, z całkowitem zrozumieniem fabrykacji porcelany. Materiał oparty jest głównie na wielkim katalogu R. L. Hobsona z r. 1903 oraz na przewodniku British Muzeum, z uwzględnieniem wszystkich mniej więcej prac specjalnych w tej dziedzinie.

Całość dzieli się na trzy główne części. Pierwsza z nich dotyczy ceramiki angielskiej do końca w. XVII i wykazuje, że sztuka ta początek swój bierze z Włoch, potem dopiero ulegając wpływom holenderskim. Pomimo zresztą tych wpływów, już w w. XV ukazują się swoiste motywy dekoracyjne, właściwe późniejszej ceramice angielskiej.

Część następną stanowi opracowanie wyrobów fajansowych, które, rzecz dziwna, ukazują się w Anglii dopiero z końcem w. XVII. Początkowo odbija się na nich silnie wpływ kontynentu, z czasem jednak wyrabiać się zaczynają formy własne, najcharakterystyczniej występując w wyrobach Johna Dwight w Fulham. Wyroby te należą dziś do unikatów, nieliczne egzemplarze znajdują się w Londynie i Liverpoolu.

W części trzeciej opracowane są wyroby Staffordshire i im pokrewne, zakończenie wreszcie dotyczy tak popularnych wyrobów Wedgwooda i jego naśladowców: Neale'a, Palmera, Turnera, Adamsa.

Tekst dopełniony jest doskonale przez 12 tablic kolorowych i przeszło 100 jednobarwnych. Reprodukcje te lepiej jeszcze, niż tekst, uwiadcniają osobli-

wy charakter ceramiki angielskiej od jej początków aż do w. XIX.

PROF. H. D. F. HAMLIN — *A History of Ornament*, vol. II, *Renaissance and Modern*, Londyn.

Książka ta jest dalszym ciągiem pracy o starożytnym i średniowiecznym ornamentcie. Tom II obejmuje okres czasu od r. 1420 do dnia dzisiejszego. Rok 1800 uważa autor za granicę między renesansem a dobą modernizmu. Szczegółowo opracowana jest historia ornamentu do r. 1800, podczas gdy znacznie pobieżniej traktowany jest okres współczesny. Autor uważa, że w naszych czasach zatarło się w twórczości piętno, jakie niegdyś kładła na niej narodowość artysty. Widać, że prof. Hamlin specjalnie dobrze zna Włochy i Francję: gdy mówi o innych krajach, często robi skoki, dowodzące, iż niezupełnie opanował daty, którymi popiera swe teorie, często również w dowodzeniach swych nie jest zgodny z faktami historycznymi, a nawet z geografją. Żadna z tych pomyłek nie jest wielkiej wagi, jednak budzą one podejrzenie, że poszukiwania artystyczne w Ameryce nie stoją jeszcze na poziomie, który może zadowolić Europę.

W. H.

ALEXANDER KOCH — *Handbuch Neuzeitlicher Wohnungskultur. Band Schlafzimmer*. Darmstadt, 1924.

Autor narzeka, że we wszystkich dziedzinach życia jest postęp, brak go jedynie w dziedzinie wypoczynku, a źle wypoczęci ludzie są nieszczęściem społeczeństwa. Łóżko, w którym spędzamy połowę naszego życia, powinno odpowiadać swemu celowi, jaknajdoskonalej podporządkowując się położeniu ciała w stanie wypoczynku. Niedługi tekst poprzedza pra-

wie 200 tablic z ilustracjami wewnątrz pokoi sypialnych, kąpielowych i ubieralni. Nie wszystkie wprawdzie te wnętrza odpowiadają swojemu celowi, jednak wiele z nich jest wytwornych. Oryginalnym pomysłem jest n. p. pokój wypoczynku, wg. projektu słynnego wiedeńskiego architekta, Józefa Hoffmanna. Na podwyższeniu, w niszy, wielka, głęboka kanapa; tylną ścianę niszy pokrywa mozaika z kości słoniowej; na bocznych ścianach we wnętrzach półki. Książka ta niewątpliwie zajmie wszystkich tych, którzy interesują się estetyką wnętrza.

ST.

CZASOPISMA NADESŁANE.

„*Błok*” — Warszawa, rok I, Nr. 5.

„*Pani*” — miesięcznik. Warszawa. Rok 1924.

Nr. 5.

„*Przegląd Bibliograficzny*” — dwutygodnik. Warszawa. Rok X, Nr. 11 — 14.

„*Przemysł Graficzny*” — dwutygodnik. Warszawa. Rok I, Nr. 5 — 9.

„*Sprawy Polskie*” — dwutygodnik. Warszawa. Rok I, Nr. 8 — 10.

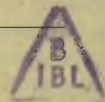
„*Wiadomości Literackie*” — tygodnik. Warszawa. Rok I, Nr. 21 — 28.

„*Der Cicerone*” — dwutygodnik. Lipsk. Rok XVI, Zeszyt 11 — 13.

„*Moderni Revue*” — dwutygodnik. Praga. Rok XXX, Zeszyt 9 — 12.

„*Der Piper Bote*” — kwartalnik. Monachjum, Rok 1, Zeszyt 1 — 2.

„Польско-Български Прегледъ” — („Polsko-Bułgarski Przegląd”) — dwutygodnik. Sofja, Rok VI, Nr. 1 — 12.



REDAKCJA: Stanisław Dangel,
dr. Mieczysław Sterling.

WYDAWCZA: „Dom Sztuki”
(Hôtel des Ventes).

Zakł. Graf. B. Wierzbicki i S-ka w Warszawie.

POLSKA SPÓŁKA POZŁOTNIKÓW

SP. Z OGR. ODP.

WARSZAWA, JASNA 13/15.

ROK ZAŁOŻENIA 1919.

Wykonywa roboty kościelne i salonowe w zakres pozłotnictwa
wchodzące jako to:

Buduje i odnawia ołtarze, ambony, feretrony, pozłaca kule
i krzyże wieżycowe, ramy stylowe, lakieruje i pozłaca meble,
dubluje stare obrazy.

WYKONANIE ROBÓT SOLIDNE I ARTYSTYCZNE.

„PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA”.

NR. 1. ROCZNIK IV.

ORGAN MIEJSKIEGO MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE

POD REDAKCJĄ

KAZIMIERZA WITKIEWICZA.

Ukazał się w druku najnowszy numer tego wydawnictwa, wyłoczony w drukarni Miejskiego Muzeum Przemysłowego. Na treść tego pierwszorzędnego wydawnictwa artystycznego składają się źródłowe prace znanych etnografów, historyków sztuki i przemysłu ludowego. Numer ten obejmuje prace I. Gul-gowskiego: Garncarstwo na Kaszubach, T. Seweryna: Huculska wykładanka w dźzewie, Dziwne Muzeum i Fartuszki Kosowskie, S. Udzieli: Wyrób sprzętów ludowych w Skawinie, K. Witkiewicza: Malowanki ludowe z okolicy Dąbrowy, pamiątki i zabawki ludowe z kiermaszu krakowskiego oraz kronikę.

„Przemysł, Rzemiosło, i Sztuka”, odznacza się nadzwyczajną szatą artystyczną i znakomitemi ilustracjami.

REDAKCJA CZASOPISMA: „PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, SZTUKA”.

KRAKÓW, UL. SMOLEŃSKA L. 9. TEL. 1339.



S. NOAKOWSKI.

Szkic architektoniczny.

D O M S Z T U K I

(HÔTEL DES VENTES)

SP. AKC.

Warszawa, ul. Chmielna № 5. Telefony 96-32 i 32-71.

WYSTAWY I LICYTACJE

DZIEŁ SZTUKI I PRZEDMIOTÓW KOLEKCJONERSTWA (W CZASIE WYSTAW
SPRZEDAŻ Z WOLNEJ RĘKI).

D O M S Z T U K I

przyjmuje w komis:

CERAMIKĘ, SZKŁO, ZBROJE, WYROBY METALOWE, BIŻUTERJĘ, TKANINY,
DYWANY, BRONZY, EMALJĘ, RZEźBY, OBRAZY, SZTYCHY, KSIĄŻKI, RĘ-
KOPISY, NUMIZMATY, MEBLE, ZEGARY, PRZEDMIOTY SZTUKI STOSO-
WANEJ, PAMIĄTKI HISTORYCZNE i t. d.

*Dom Sztuki przeprowadza ekspertyzy przedmiotów sztuki oraz sporządza oceny
całych zbiorów.*

Biuro czynne codziennie od 9 rano do 4 pp.



S. NOAKOWSKI.

Esquisse architectonique.

DOM SZTUKI

(HÔTEL DES VENTES)

SOC. ANON.

Varsovie, 5, rue Chmielna. Téléphones 32-71 et 96-32.

EXPOSITION ET VENTE

AUX ENCHÈRES D'OBJETS D'ART ET DE COLLECTION (PENDANT LA
DURÉE DE L'EXPOSITION VENTE À L'AMIABLE)

DOM SZTUKI (Hôtel des Ventes)

se charge de la vente des objets suivants:

CÉRAMIQUE, CRISTAUX, ARMES, BIJOUX, TAPIS ET TISSUS, BRONZES,
ÉMAUX, SCULPTURES, TABLEAUX, ESTAMPES, MINIATURES, LIVRES ET
MANUSCRITS, HORLOGES, MEUBLES etc.

*Dom Sztuki (Hôtel des Ventes) se charge de l'expertise des objets d'arts et de
collections.*

Bureau ouvert tous les jours de 9 à 4.

NAJLEPSZYM TOWARZYSZEM PODRÓŻY
I WYWCZASÓW LETNICH JEST
DOBRA KSIĄŻKA

Robiąc zakupy przed wyjazdem, nie zapominajcie wstąpić do księ-
garni dla dokonania wyboru z pośród wymienionych tu powieści:

	Zł. gr.		Zł. gr.
<i>Barszczewski St.</i> Elikzir prof. Bohu- sza. Powieść	2.90	<i>Kowerska Z.</i> Na cichej wsi. Powieść.	5.—
<i>Chojnowski P.</i> Dom w śródmieściu. Powieść	5.—	<i>Ligocki E.</i> Noc na Palatynie. Po- wieść	3.40
<i>German J.</i> Twarz z za kurtyny. Powieść	2.40	<i>Ostrowski J.</i> Obok życia. Powieść.	3.75
<i>Goetel F.</i> Kar-Chat. Powieść	2.40	<i>Powalski J.</i> W słońcu. Powieść. Wyd. 2.	3.35
— Pątnik Karapeta. Kos na Pami- rze. Komisja. Samson i Dalila. Nowele.	3.40	<i>Słoński E.</i> Drogi nieznanne. Powieść.	2.35
		<i>Żyznowski J.</i> Kamienie ugorne. Po- wieść	5.40

W czasie podróży kolejają zajrzyjcie na którejkolwiek z większych stacyj do księ-
garni Tow. „**RUCH**”. I tam również znajdziecie wszystkie te książki.

Po przeczytaniu ostatniego tomu wyślijcie pocztówkę do jednej z księgarni Gebethnera i Wolffa
w najbliższym mieście (do wyboru: Warszawa — Kraków — Lublin — Łódź — Poznań — Wilno —
Zakopane) z żądaniem przysłania wam za zaliczeniem pocztowem nowego transportu.

DOBRA KSIĄŻKA W CZASIE WYWCZASÓW
TO POŁOWA OSIĄGNIĘTEJ Z NICH KORZYŚCI.

WYTWORNE W SMAKU CUKRY I CZEKOLADĘ

POLECAJĄ

ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE

KAROL MACHLEJD,
w Warszawie, *ca* Sp. Akc.

WARSZAWA, CHŁODNA 45.

TELEFONY: Dyrekcja Nr 57-75.
Ekspedycja „ 51.
Biuro „ 9-15.

POLSKA SKŁADNICA POMOCY SZKOLNYCH

SPÓŁKA AKCYJNA
W WARSZAWIE

CENTRALA:
NOWY-ŚWIAT 33, Tel. 28-73, 123-43
i 287-30.

KSIĘGARNIA:
MARSZAŁKOWSKA 143, Tel. 40-64.

WYTWÓRNIA
POMOCY SZKOLNYCH, INTROLI-
GATORNIA

FABRYKA
KAJETÓW, KSIĄG BUCHALTE-
RYJNYCH i PAPETERJI.
PLAC TRZECH KRZYŻY 8.

SKŁAD:
———— SZOPENA 1. ————

Papier, Materiały Piśmienne, Przybory Biurowe, Druki Szkolne, Biurowe i Ban-
kowe, Książki, Pomoce Szkolne, Mapy i Tablice Poglądowe, Meble Szkolne.

WOBEC ZUPEŁNEGO WYCZERPANIA Nr. Nr. 1 i 2

„SZTUKI I ARTYSTY”

ADMINISTRACJA NASZEGO CZASOPISMA NABYWA ZWRACANE
JEJ POWYŻSZE NUMERY, PŁACĄC PO

ZŁOTYCH 4 ZA KAŻDĄ EGZEMPLARZ.

DER CICERONE

— — DWUTYGODNIK DLA ARTYSTÓW, — —
OSÓB INTERESUJĄCYCH SIĘ SZTUKĄ I ZBIERACZY

KLINKHARDT & BIERMANN, LIPSK, LIEBIGSTR. 6 II.



PRAWDZIWE MUZEUM DOMOWE!

Rocznik 1922/23

„DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION“

w dwóch dużych oprawnych w półpłótno tomach.
zawarta jest w 700 ilustracjach historia malarstwa
współczesnego, rzeźby, architektury, sztuki wnętrz,
sztuki ogrodniczej i t. p.

Cena tomu 20 marek złotych.

ZESZYT OKAZOWY 1924 r.

z 60 wielkimi reprodukcjami wysyłamy po przekazaniu nam 2
marek złotych. Bogato ilustrowany katalog gratis.

WSPANIAŁE PODARUNKI.

DLA ZWOLENNICZEK SZTUKI

Rocznik 1923

„HAFTY I KORONKI“

Wydanie dla Pań interesujących się sztuką
w pięknej białej oprawie luksusowej z 200 tablicami arty-
stycznymi. Cena 14 marek złotych. Tom zawiera wzory
wszystkich rodzajów haftów, oraz doskonale opracowany
tekst, tłumaczący technikę ich wykonania.

ZESZYT OKAZOWY 1923 r.

z 30 tablicami wysyłamy po przekazaniu nam 1.25 ma-
rek złotych. Bogato ilustrowany katalog gratis.



NAKLADEM ALEKSANDRA KOCHA

ADRES: VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH G.M.B.H.

DARMSTADT S. 25.

P R E N U M E R A T A :

Prenumerata w kraju:

rocznie (10 numerów, w czem 2 podwójne)	złotych	36.—
półrocznie (5 numerów, w czem 1 podwójny)	"	18.—
pojedynczy numer	"	3.—

Prenumeratory zamiejscowi opłacają ponadto półroczne porto w wysokości złotych 3.—

Prenumerata zagraniczna wraz z przesyłką pocztową:

rocznie	fr. szw.	40.—
półrocznie	" "	20.—
cena numeru	" "	3.50

O g ł o s z e n i a :

cała strona	złotych	45.—
1/2 strony	"	22.50
1/4 strony	"	15.—
1/8 strony	"	10.—

KONTA CZEKOWE „DOMU SZTUKI”:

P. K. O. konto 5277,

Bank dla Handlu i Przemysłu w Warszawie, VI Oddz. Miejski (Nowy Świat 50) Konto Nr. 16006.

Skład główny w Krakowie w księgarni Gebethnera i Wolffa.

ABONNEMENTS A L'ETRANGER :

un an	frs. suisses	40.—
six mois	" "	20.—
le numéro	" "	3.50

Le prix de l'abonnement peut être également versé en d'autres monnaies étrangères correspondant au montant indiqué en francs suisses.

Rédaction et Administration: Varsovie, — 21, rue Nowy Swiat,

ou bien:

„Dom Sztuki” (Hôtel des Ventes), Varsovie, — 5, rue Chmielna.

Compte-chèque N=ro 16006 à la Banque pour le Commerce et l'Industrie
à Varsovie, VI-me Succursale Urbaine.

P. II
12

